



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**CRUCE ENTRE ARTES ESCÉNICAS Y MEDIOS Y TECNOLOGÍAS DE LA
IMAGEN**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales

Macarena Zamudio S.

Profesor guía
Pablo Langlois
Rodrigo Zuñiga

Santiago de Chile
2012

RESUMEN

El presente texto propone un análisis y reflexión en torno al proceso creativo de mi obra, la cual se funda en el cruce entre las artes escénicas y los medios y tecnologías de la imagen en el soporte video. Este cruce se genera por el desplazamiento de la puesta en escena del teatro a la pantalla y por otra parte mediante la concepción del montaje como proceso y forma coreográfica. De esta manera, el proceso creativo se articula en base a dos instancias productivas; la puesta en escena y el montaje, generando una obra coreográfica audiovisual de carácter dramático.

INDICE

	Pág.
Introducción	1
Capítulo 1	
La puesta en escena	
1.1 Del teatro a la pantalla.	2
1.2 El espacio en la puesta en escena	5
1.3 El cuerpo	13
1.4 Referente: Peter Greenaway	18
Capítulo 2	
Montaje	
2.1 El montaje como proceso y forma coreográfica	20
2.2 Montaje interior	24
2.3 Montaje exterior	35
2.4 Referente: Norman McLaren	39
Conclusión	41
Bibliografía	42
Anexo	44

INTRODUCCIÓN

Mi trabajo artístico se plantea como un cruce entre las artes escénicas (teatro y danza) y los medios y tecnologías de la imagen en el soporte video. Este cruce consiste en el desplazamiento de la puesta en escena del teatro a la pantalla y por otra parte propone el montaje como una forma y proceso coreográfico. La coreografía es el arte de componer la danza en el tiempo y el espacio. El lenguaje del cuerpo y el movimiento, que exploran las artes escénicas, se desplaza al espacio audiovisual donde se amplían sus posibilidades expresivas y la coreografía se construye en el montaje, tanto interior (dentro del plano) como exterior (yuxtaposición de planos) creando una danza que sólo es posible en la pantalla.

El punto de partida de la obra es el tema, que atraviesa todas las etapas de creación y producción. El proceso se divide en dos etapas. La primera corresponde a la puesta en escena, donde se materializa la idea temática, y consiste en la grabación de clips de video con los que posteriormente se construirá la coreografía en el montaje. Cada clip corresponde a la grabación de un plano determinado, entendido como unidad espacio temporal. El plano es concebido como el espacio de la puesta en escena, entendiendo el encuadre como la operación que define dicho espacio. La puesta en escena es entendida como poesía en el espacio donde dialogan simbólicamente y dramáticamente todos los elementos expresivos que la componen (cuerpo, iluminación, color, objetos, escenografía, música). La segunda etapa corresponde al montaje y constituye la organización de las partes en un todo. La danza ya no se piensa desde un cuerpo carne sino desde un cuerpo imagen y la coreografía se articula a través de la exploración del tiempo y el espacio en el territorio audiovisual. Ambas etapas se desarrollan en los capítulos uno y dos respectivamente y se complementan con el análisis de las obras *Sed*, *Esperando Té*, *Blue Blue*, *Pasarela*, *Rem*, *Desborde* y *A Mar*. Al final de cada capítulo se incluye un análisis de dos artistas que han sido un importante referente en mi creación artística; Peter Greenaway y Norman McLaren.

CAPÍTULO 1

LA PUESTA EN ESCENA

1.1 Del teatro a la pantalla

Mi trabajo artístico se inicia en el campo de las artes escénicas, específicamente el teatro, donde he investigado el problema de la puesta en escena desde diversos enfoques. El teatro occidental trabaja fundamentalmente a partir de un texto dramático, el que es llevado a escena a través de diversos estilos y metodologías donde la palabra se emplea para expresar ideas y conflictos psicológicos que se desarrollan a lo largo de la obra. Mi experiencia como actriz ha seguido esa línea de investigación. Sin embargo, como creadora escénica, mi búsqueda trasciende los límites del texto para encontrar en la puesta en escena la riqueza misma del teatro. Este espacio se presenta como un contenedor de los distintos elementos expresivos que intervienen en su construcción y genera entre ellos un espacio de diálogo. La palabra pierde relevancia transformándose en otro elemento más, que puede existir o no, y el cuerpo, en toda su dimensión expresiva, se convierte en el protagonista de la acción. En este sentido, el lenguaje del movimiento corporal adquiere suma importancia en la puesta en escena y mi búsqueda de este lenguaje se genera a partir de un cruce entre el teatro físico y la danza contemporánea.

Paralelamente a mi trabajo en teatro, movida por una permanente inquietud por el lenguaje audiovisual, decido estudiar realización en cine y video, donde me vinculo a todo el proceso creativo y productivo de la disciplina. Tiempo después la coreógrafa y docente Elizabeth Rodríguez me invita a desarrollar un trabajo audiovisual para una muestra final del ramo de movimiento de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Esta experiencia fue clave en mi desarrollo artístico ya que por primera vez tuve la oportunidad de trabajar el lenguaje del movimiento a través de la cámara y por otra parte crear mi propia coreografía en el proceso de edición a partir del material grabado. La cámara amplió mi mirada sobre el cuerpo. Aparecieron detalles, gestos, pequeños movimientos que en el escenario se pierden.

Las posibilidades de la puesta en escena se expandieron ya que la cámara me permitía trabajar en escenarios imposibles para el teatro, y los diferentes encuadres y movimientos de cámara generaban nuevas relaciones entre los elementos expresivos dentro del cuadro. Por otra parte en el proceso de edición descubrí múltiples posibilidades coreográficas a través del manejo de distintas variables temporales y espaciales que sólo eran posibles en el contexto audiovisual. Por todo esto, desde ese momento la dirección de mi investigación artística se orientó al cruce entre el lenguaje escénico y el audiovisual, desplazando la puesta en escena del teatro a la pantalla y concibiendo el montaje como un proceso y forma coreográfica, donde la danza se construye a partir del movimiento del cuerpo y de la imagen.

El punto de partida en mi creación artística es lo que en cine se conoce como idea filmica, es decir aquello de lo que la película es metáfora. La idea entendida como motivo del proyecto audiovisual en cuyo contexto se desarrolla la narrativa. La idea filmica en mi obra está referida a un tema, el cual atraviesa la totalidad de las imágenes como cualidad general que permite la organización de las mismas en un todo. Esta idea temática organiza la estructura creativa y productiva de la obra conduciendo tanto la puesta en escena como el montaje. Eisenstein denomina realismo del contenido a la idea de que el tema es el principio unificador que garantiza el surgimiento del conjunto como algo nuevo y ese es el principio que opera en mi trabajo. A partir de la idea temática, creo el universo visual de la obra (espacio, objetos, colores, vestuario) y elaboro un bosquejo narrativo de carácter dramático, un recorrido tentativo que marca ciertos hitos del relato visual. Lo dramático tiene que ver con la presencia del conflicto dentro de la narrativa; sin embargo, éste no es de carácter psicológico necesariamente, sino que puede ser plástico, físico o visual. En este contexto, el guión no es más que un esquema que orienta la puesta en escena y el montaje, ya que es en estas instancias donde la obra se constituye verdaderamente.

La puesta en escena y el montaje son los dos momentos fundamentales que articulan mi propuesta artística. La idea temática se interpreta, reelabora y modifica en cada uno de estos procesos, pero es el elemento transversal que conduce la obra. Ambas son instancias de exploración, experimentación y creación en relación al tema

propuesto y el bosquejo narrativo opera como una estructura de tránsito para esa búsqueda.

*Sed*¹ es una mirada al universo emocional desde una perspectiva femenina. La narrativa se construye desde un lenguaje simbólico-poético y propone el deseo como concepto central que articula el desarrollo dramático del relato. *Sed* confronta a una mujer consigo misma, con su sombra, sus fantasmas, y desde esa experiencia la sed aparece como metáfora de los propios deseos, llevándola dramáticamente al desborde de sí misma. *Rem*² se refiere al estado en que aparecen las imágenes que llamamos sueños mientras dormimos. Desde este lugar, la obra propone entrar a ese mundo onírico, construido a partir de la acción y el espacio cotidiano del baño, que es el primer lugar al que vamos al despertar. El sueño y la realidad se entremezclan en este universo proponiendo la pregunta ¿quién sueña a quien? La obra *Esperando Te*³ se articula en torno al concepto de espera. Un hombre y una mujer sentados a la mesa con tres tazas que sugieren la ausencia de un tercero. El recuerdo de quien ya no está, el deseo de no estar allí, la necesidad de escapar y la espera. Esperar que algo cambie, esperar que alguien vuelva. *Blue blue*⁴ trabaja la idea de retorno. Un viaje desde el interior al exterior que retorna al origen, a las profundidades. *Desborde*⁵ trabaja en torno al ahogo, la transgresión de los propios límites, el desborde de sí mismo.

Una vez definida la idea temática, creado el universo visual y elaborado el bosquejo narrativo, viene el proceso de puesta en escena. Éste consiste en definir las locaciones, encuadrar los distintos espacios y componer los elementos expresivos que integran el cuadro (escenografía, utilería, iluminación). Posteriormente el/los intérpretes desarrollan, a través del lenguaje corporal, diversas acciones, situaciones dramáticas y/o coreografías para cada plano/encuadre específico. Estas secuencias son grabadas en video a modo de clips que luego serán digitalizados y organizados en una especie de mediateca, conformando el material para la futura composición

¹ <http://vimeo.com/10145765>

² <http://www.macarenazamudio.com/rem.htm>

³ <http://www.macarenazamudio.com/esperandote.htm>

⁴ <http://www.macarenazamudio.com/blue.htm>

⁵ <http://www.macarenazamudio.com/desborde.htm>

coreográfica en el montaje. A continuación revisaremos en detalle los elementos fundamentales que constituyen mi puesta en escena en la pantalla; la operación de encuadre, la composición de la luz y el color, el trabajo corporal dentro del plano. Finalmente el capítulo concluye con un análisis de Peter Greenaway, quien ha sido un importante referente en mi obra, especialmente en el trabajo de puesta en escena que realiza en sus películas.

1.2 El espacio de la puesta en escena

Mi noción de puesta en escena se desliza desde el teatro a la pantalla y la concibo como un gran contenedor de diversos elementos expresivos que dialogan poéticamente en dicho espacio. No necesita de la palabra sino de un lenguaje de signos, gestos y actitudes con valor ideográfico⁶. Es un lenguaje en el espacio y el movimiento es considerado como la materialización visual y plástica de la idea temática y como el lenguaje de todo cuanto pueda decirse y expresarse en escena, independientemente de la palabra. Esto significa la sustitución de la poesía del lenguaje verbal por una poesía en el espacio y en este caso referida al espacio audiovisual. De esta manera mi puesta en escena se plantea como un espacio poético, que propone a través de los diversos elementos que intervienen en ella (cuerpo, iluminación, música, plástica, escenografía, danza, etc) un universo simbólico que no es psicológico sino plástico y físico.

Podemos distinguir tres tipos de espacios en la puesta en escena audiovisual; arquitectónico, pictórico y filmico⁷. El espacio arquitectónico es aquello que existe previo a la filmación, sea natural o construido. El espacio pictórico considera la imagen audiovisual como una representación, más o menos fiel y más o menos bella, del mundo. Se analiza aquí la iluminación, el diseño y las formas. El espacio filmico

⁶ Artaud publica en 1932 el primer manifiesto del Teatro de la Crueldad, preconizando un espectáculo físico, no psicológico, donde la acción tenga un carácter objetivo y absoluto. *El teatro y su doble* es un libro que reúne diversos textos de Artaud donde desarrolla estas ideas sobre el teatro.

⁷ Eric Rohmer, en su tesis doctoral *La organización del espacio en Faust de Murnau (Faust, F.W. Murnau, 1926)* propone esta división del espacio cinematográfico.

es el espacio virtual, construido en la mente del espectador a partir de los elementos que la película proporciona. El desglose en secuencias y planos, junto con el montaje, organizan tanto la duración de la película como su espacio. El espacio fílmico, aunque no corresponda a ningún espacio objetivo real, es convertido en habitable por medio de la imaginación del espectador.

De acuerdo a estas categorías, en mi trabajo los espacios arquitectónico y pictórico se definen en el proceso de puesta en escena, mientras que el espacio fílmico se define en el montaje. Sin embargo, el espacio pictórico se completa en la etapa de montaje, como veremos en el capítulo dos.

El espacio arquitectónico en mi obra es un espacio real, no una construcción escenográfica. Salir del teatro me permite explorar diversas locaciones donde construir la puesta en escena y aprovechar sus cualidades físicas y arquitectónicas como una herramienta creativa para la elaboración de material visual y corporal. Las locaciones escogidas son principalmente interiores, ya que me interesa trabajar lo íntimo y privado. Los espacios interiores también me permiten tener mayor control sobre la iluminación, que dentro de mi puesta en escena tiene un valor fundamental.

En las obras *Rem* y *Des-borde* (Fig. 1 y 2) se utiliza el baño como espacio arquitectónico. Si esto ocurriera en la escena teatral veríamos todo el baño, con una visión totalizadora. La escena audiovisual permite que yo tome ciertos aspectos del baño que me interesan para desarrollar la acción, introduciendo la idea de detalle y fragmento mediante el encuadre. Entonces ya no es el baño, sino una parte de él, el lavamanos en *Rem* o la tina en *Des-borde*. Pero además ese espacio se descontextualiza, puesto que la relación que el cuerpo establece con él no es la de su uso cotidiano ni tampoco realista, sino que a través del lenguaje del movimiento lo transforma en otro espacio de carácter simbólico y poético.

Una vez definido el espacio arquitectónico viene la construcción del espacio pictórico, que es el espacio de la representación. Este proceso se inicia en el encuadre. Encuadrar es la operación de delimitar el campo visto a través del visor de la cámara, según el ángulo escogido y el objetivo utilizado. Es el rectángulo que marca los límites de la imagen recibida por la cámara y la forma en que el realizador determina

y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo. El encuadre forma el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica del campo, entendiendo éste como la porción de espacio imaginario contenido en su interior. La imagen contenida entre los límites del encuadre tiene el carácter de plano, que sería la unidad mínima, la célula del relato audiovisual. En un paralelo con la composición coreográfica escénica el plano vendría a sustituir la frase de danza, secuencia de movimiento que opera como unidad básica para la construcción coreográfica.



Fig. 1 “Rem”, Macarena Zamudio, video, 05:23 min, 2008.



Fig. 2 “Des-borde”, Macarena Zamudio, video, 4 min, 2005

En mi obra hay una construcción de cada plano de manera precisa y con una estricta composición. La operación de encuadre es siempre frontal, el ojo del espectador siempre está frente a lo que está sucediendo, ocupando el lugar de lo que teatralmente se conoce como la cuarta pared. El encuadre es fijo, no hay movimiento de cámara (salvo algunas excepciones), el movimiento surge al interior del plano ya sea con el cuerpo u otros elementos que intervengan en la imagen, y compositivamente es tratado como cuadro, es decir construido como una unidad en sí mismo, como una imagen delimitada por un marco. Hay un empleo plástico y expresivo de las horizontales y verticales, de la luz, el color, la simetría, lo que da como resultado un conjunto de planos, entendidos y elaborados como cuadros, donde

la composición adquiere niveles claramente simbólicos y cuyo sentido último está en el montaje.

Otro elemento que trabajo en mis obras es el reencuadre (Fig. 3 y 4). Mediante la utilización de ventanas y puertas al interior del cuadro genero nuevos espacios dentro del plano. Esta operación me permite tener situaciones simultáneas que se relacionan entre sí dada la composición del cuadro, lo que amplía mis posibilidades coreográficas. Esta composición obedece a leyes de la simetría y plantea un universo ordenado y armónico, donde todo parece suceder dentro del cuadro general. En este sentido la noción de fuera de campo se problematiza, ya que no hay alusión a un exterior, sino que al igual que en la pintura hay una imagen centrípeta, es decir que la representación se agota dentro del marco, dándole más valor a aquello que sucede en el cuadro que al fuera de campo, que en mi caso desaparece.

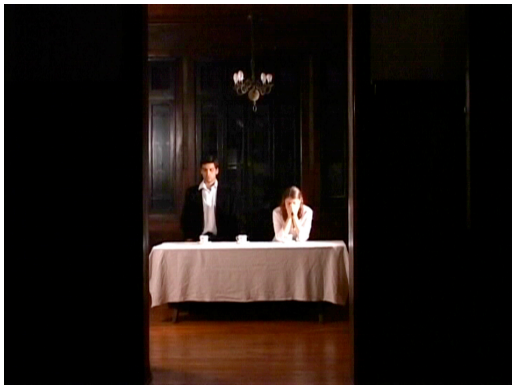


Fig. 3 “Esperando Té”, Macarena Zamudio, video, 6:35 min. 2006.

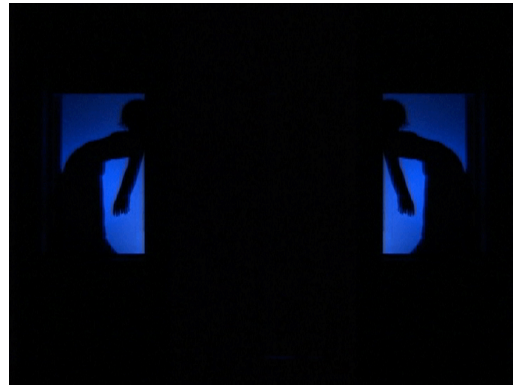


Fig. 4 “Sed”, Macarena Zamudio, video, 19 min. 2008.

Esperando Té y *Sed* fueron construidas a partir de la figura de reencuadre. La primera parte de *Esperando Té* nos presenta un espacio al interior de una casa que sólo tiene una mesa con tres tazas. Se utiliza un encuadre fijo y frontal que presenta por un lado un plano medio donde la mesa ocupa la totalidad del cuadro, y por otra parte un plano general donde la mesa está reencuadrada en el marco de una puerta al centro del cuadro. El único espacio iluminado es aquel donde está la mesa; por tanto, el plano general propone un cuadro dentro de un cuadro negro. En *Sed* se utiliza el

reencuadre como estrategia coreográfica. La obra parte en negro y se abre al centro una puerta que forma un recuadro con fondo azul donde aparece una mujer a contraluz, una silueta negra. Cuando se cierra la puerta se abren dos ventanas laterales, a cada lado de la puerta, formando dos recuadros con fondo azul donde aparece la misma mujer en cada ventana. Como si fuera un espejo realizan la misma secuencia de movimiento en la que aparece como atrapada en la ventana. En un tercer momento se abren sólo los postigos de la puerta y las ventanas, ahora aparece la misma mujer pero en cada uno de los recuadros simultáneamente. Se genera una secuencia coreográfica a partir de la acción de abrir y cerrar los postigos. De esta manera, a partir del reencuadre se generan relaciones coreográficas y por otra parte en términos de puesta en escena el espacio se devela lentamente, como si se tratara de una caja negra que se va abriendo por partes. Se enfatiza el carácter íntimo y privado del espacio haciendo que el espectador descubra de a poco qué oculta el negro. En la escena final, estas mismas ventanas y puerta se cierran, dejando todo nuevamente en negro.

El siguiente paso en la construcción del espacio pictórico de la puesta en escena es iluminar cada encuadre. La luz y el color tienen en mi obra un valor fundamental. El tratamiento que le doy a estos elementos es de carácter artificioso, no realista, al servicio del universo de la obra, con un valor dramático y simbólico para comunicar ideas y emociones. Mi manera de concebir el color y la luz corresponde a la idea de Eisenstein, que propone que todos los aspectos de la expresividad cinematográfica deben concurrir en la obra en tanto elementos dramáticos. De esta manera, la primera condición de una participación lógica de estos elementos en la obra consiste en que ese color y esa luz se integren en primer lugar como factor dramático y dramático. Eisenstein habla también de la idea de orquestación en el sentido de equilibrar todos los elementos expresivos de la película y orientarlos hacia una máxima expresividad de todos en conjunto: “La obra cinematográfica se funda no sobre una mutua limitación de ciertos medios expresivos, ni sobre la neutralización de unos en provecho de otros, sino en su ordenada combinación, de modo que en un momento dado puedan aparecer, en primer término, ciertos medios expresivos para

significar lo más plenamente posible el elemento que conduzca del modo más directo a expresar la materia tratada, el pensamiento, el tema, la idea de la obra”⁸.

Dado que no trabajo con un guión definido sino con un bosquejo narrativo y por tanto no hay un orden predeterminado para montar las imágenes, puesto que eso se define en el proceso de montaje, es fundamental que haya una coherencia y unidad visual entre todos los planos grabados, que posibilite el ordenamiento de estos mismos en un todo, independientemente del orden en que sean montados. Esta unidad se desprende del universo que propone la obra a partir de la idea temática. Cada encuadre de la puesta en escena traduce y reelabora el tema de la obra. De esta manera, la puesta en escena es un proceso de experimentación y búsqueda visual, plástica y corporal.

Sed se abordó desde la unidad cromática de todos los elementos que componen la puesta en escena: vestuario, utilería, iluminación. El espacio está pintado con luz azul en distintos tonos e intensidades. Se utilizó fuertes contrastes entre luces y sombras que desnaturalizan el espacio y crea un ambiente dramático y poético. La unidad cromática se interrumpe con una finalidad dramática en el momento en que la mujer, a punto de satisfacer su deseo de beber el agua, transita un espacio amarillo mientras camina hacia la copa que está en primer plano. Atraviesa el espacio de la tentación hacia el fruto prohibido. La calidez del color representa su fuego interno y contrasta con el azul del espacio que es su intimidad y sus profundidades. Ese momento da paso a un giro en la historia, por lo que el amarillo es también la transición a dos realidades paralelas que surgen en el momento que la mujer bebe el agua. La intervención del color en este caso crea un contraste y un cambio rítmico.

Blue blue (Fig. 5) se articula dramáticamente en torno al color. Como dirá Eisenstein: “cuando hablo de la función dramática del color lo hago en doble sentido, primero en el sentido de la subordinación del elemento a cierta ordenación dramática que el realizador materializa y dispone; segundo en el sentido (en una

⁸ Eisenstein, Sergei, *Del color en el cine* en Romaguera i Ramio, Joaquim, Alsina Thevenet Homero (eds), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989, 497p.

acepción más amplia de la concepción dramática del color) de elemento activo, intrínseco al color, que traduce la voluntad consciente de quien lo emplea, a diferencia del *statu quo* amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza.”⁹

En *Blue blue* la acción sucede bajo el agua; el cuerpo de una mujer, del que vemos principalmente el rostro y el pecho, se desplaza plácida y armónicamente por este medio acuático. El agua es cristalina, lo que nos permite ver con claridad el rostro y sus gestos. El color de fondo es de una tonalidad similar a la del cuerpo, lo que genera un ambiente homogéneo. La mujer viste un vestido verde agua y sus labios rojos sobresalen dentro del contexto, destacando la naturaleza femenina del cuerpo. Permanentemente hay un sonido de gorgoritos que emite su boca roja. Con los ojos cerrados se mueve dibujando manchas con su pelo, que bajo el agua pareciera deshacerse. En un momento se detienen los gorgoritos y aparece un sonido que remite al exterior, a un mundo ajeno a este medio. Sus ojos se abren y observa con detención a su alrededor sin comprender qué sucede. En un intento de comunicación fija su mirada frente a la cámara como si se dirigiera a alguien y emitiendo sonidos con su boca, nos habla con su rostro desfigurado por las ondas que produce su voz en el agua. No sabemos qué nos dice pero su voz se interrumpe por una mancha azul que irrumpe en el agua. Como un disparo la mancha penetra agresivamente en el agua y lentamente va tiñendo todo. La mancha se disuelve en un verde agua, que se confunde con su vestido, volviendo todo el cuadro de ese color, confundiendo su cuerpo con el agua, disolviéndola en esa mancha. Nuevamente el color azul irrumpe en el cuadro transformando el agua en un azul profundo que nos remite a las aguas oceánicas. El cuerpo se pierde en este mar como si fuera un retorno a las profundidades tras un fallido intento de comunicación con el exterior. El color está asociado a valores expresivos y emocionales y, como dice Eisenstein, no obedece a una ley que lo abarque todo en cuanto a significados y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a relaciones absolutas entre éstas y emociones específicas.

⁹ Eisenstein, Sergei, *Del color en el cine* en Romaguera i Ramio, Joaquim, Alsina Thevenet Homero (eds), *Textos y manifestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989, 501p.

Es el realizador quien decide qué colores y sonidos servirán más para la expresión o emoción que se necesita expresar.



Fig. 5 fotogramas de “Blue blue”, Macarena Zamudio, video, 4 min. 2006

Esperando Té (Fig. 6) sugiere dos dimensiones del espacio diferenciado por la luz y el color. En la primera parte de la obra la luz está trabajada como un claroscuro, con fuertes contrastes de luz y sombra, que tiene por referente algunos cuadros de Rembrandt. El vestuario refuerza la idea de contraste mediante la oposición de color entre el hombre, quien viste de negro y la mujer, quien viste de blanco. De un fondo oscuro resalta una mesa con mantel blanco que tiene tres tazas de té, las cuales proyectan una marcada sombra en la mesa y nos remite a una tercera persona que no está. La acción coreográfica se desarrolla en torno a la idea de espera, hasta que en determinado momento del relato se devela otro espacio dentro del encuadre, un espacio oculto por la figura de reencuadre, que se transforma de negro en rojo, generando dos dimensiones espaciales dentro del mismo plano. Este segundo espacio de color rojo es el espacio de la pareja, donde se producen encuentros y desencuentros. Se establece un diálogo paralelo entre los dos espacios que coexisten en el plano mediante la acción de los cuerpos, que se van intercambiando entre un espacio y otro. Finalmente el espacio blanco termina teñido de rojo, otorgándole al color una solución dramática.



Fig. 6 “Esperando Té”, Macarena Zamudio, video, 6:35 min. 2006.

1.3 El Cuerpo

El movimiento es la vida en el espacio. Desde esta premisa la puesta en escena cobra vida cuando el intérprete interviene dicho espacio. El movimiento humano con todas sus implicaciones físicas, emocionales y mentales, constituye el común denominador de las artes escénicas (danza y teatro). Las ideas y los sentimientos se expresan por medio del flujo de movimientos y pasan a ser visibles en gestos o audibles en música y palabras. En mi obra el cuerpo se propone como el protagonista de la narrativa audiovisual a través del lenguaje del movimiento y la expresión corporal. El movimiento ha sido utilizado desde siempre con dos objetivos distintos. Por una parte la obtención de valores tangibles en toda clase de cometidos y por otra parte el acercamiento a valores intangibles en las plegarias y el culto religioso. El mismo movimiento físico se realiza en el trabajo y en el culto religioso, pero lo que difiere es su significado. Del mismo modo el movimiento llevado al espacio de la representación adquiere nuevos significados al estar en relación con todos los elementos expresivos que conforman la puesta en escena.

En mis obras trabajo con actores y/o bailarines, puesto que son quienes dominan el lenguaje del movimiento y éste es el lenguaje que va a articular el

discurso de la representación. El punto de partida del trabajo de movimiento es el espacio arquitectónico de la obra, el lugar físico donde ocurre la acción. La elaboración del movimiento se realiza en relación a ese espacio específico, generando un diálogo físico y visual con el lugar. Para la creación de material corporal utilizo herramientas teatrales y de la danza, puesto que el movimiento es el común denominador de ambas disciplinas y cada una me entrega distintos elementos expresivos con los que construir el lenguaje particular de cada obra. En este sentido cualquier movimiento puede ser material para una danza y cualquier procedimiento es válido como método para componer. Desde esa libertad creativa es desde donde yo concibo el trabajo corporal. Sin embargo, si bien todo puede ser danza, el movimiento es cuidadosamente elaborado y se consigue por medio de la selección y formulación de los esfuerzos apropiados para lo que se quiera representar. Rudolf Laban, precursor de la danza moderna europea y creador de la notación Laban, desarrolla un estudio del movimiento estableciendo ciertas bases para su elaboración, a partir de las cuales yo trabajo la expresión corporal. Su análisis provee un vocabulario sistemático para describir el movimiento cualitativa y cuantitativamente. Él define el esfuerzo como la energía, el impulso interno que genera el movimiento. El esfuerzo está presente en todos los movimientos del cuerpo, sean voluntarios o involuntarios, y va a depender de qué lo motive, ya sea una sensación o un estímulo externo. Existen cuatro factores del movimiento, a través de los cuales se reflejan las distintas cualidades del esfuerzo (energía) que son el resultado de una actitud interna (consciente o inconsciente); peso, espacio, tiempo y flujo. Estos cuatro factores son trabajados desde el cuerpo, en esta primera etapa, a través de la elaboración de frases de movimiento que se desarrollan en los diferentes planos. Posteriormente en el proceso de montaje estos factores, particularmente el tiempo y el espacio, son trabajados desde la composición coreográfica y el movimiento se reelabora desde la imagen, puesto que el cuerpo deja de ser carne para convertirse en imagen y con esto se abren otras posibilidades expresivas.

El factor peso está determinado por la fuerza (energía muscular) y el acento. La energía muscular vence la fuerza de gravedad generando movimientos pesados o

livianos. El acento indica el grado de tensión (tenso – relajado). El factor espacio se refiere al lugar que ocupa un cuerpo al desplazarse de un punto a otro. Laban identifica dos espacios: personal y general. El personal se refiere a la esfera espacial imaginaria que rodea al cuerpo o kinesfera, y el general es el espacio que está fuera de esta kinesfera, donde el cuerpo ingresa cuando se desplaza. Los aspectos que determinan el espacio son: direcciones, extensiones, niveles y vía. Las direcciones son derecha-izquierda, alto-profundo, adelante-atrás. Los niveles son tres; alto, mediano y profundo, dependiendo del punto de referencia y están relacionados con la dirección alto-profundo. La extensión es la distancia que recorre el flujo de movimiento (cerca, normal, lejos) y la vía es la trayectoria por donde se desplaza. El factor tiempo está determinado por la velocidad y el tiempo-ritmo. La velocidad es el tiempo empleado en realizar un movimiento y el tiempo-ritmo tiene relación con las secuencias de movimiento, con la forma de combinar las duraciones iguales o diferentes de unidades de tiempo. El factor flujo está relacionado principalmente con el grado de liberación con que se produce el movimiento (fluido-restringido).

La creación de material corporal se basa en el estudio realizado por Laban aplicando los distintos factores anteriormente descritos a toda la producción de movimiento. La metodología de trabajo es la improvisación de acuerdo a premisas determinadas por la idea temática de la obra y por el espacio arquitectónico y pictórico. De esta manera, en cada obra se desarrolla un lenguaje corporal particular, que puede incluir desde el movimiento cotidiano a una elaboración más compleja en forma de frases de danza.

El trabajo corporal en *Des-borde* (Fig. 7) se realizó a partir del movimiento cotidiano, pero llevado a un estado más extremo mediante la oposición de diversos factores de movimiento activados desde un estado emocional. El cuerpo entabla una especie de lucha con el objeto tina que opera como una prisión simbólica. El movimiento es brusco, tosco, destemplado, provocador. Por otra parte, *Sed* se construye desde la danza en un sentido más estético y plástico. Para este trabajo se crearon frases de danza contemporánea a partir de los estados emocionales que surgieron de la idea temática. También se abordó el movimiento desde la relación y

acción con los objetos que intervienen en la puesta en escena, como los marcos de puertas y ventanas, las copas, la tina, el agua. El cuerpo en varias secuencias de la obra sigue direcciones definidas, las cuales trazan formas o patrones en el espacio. En este sentido, la danza puede ser considerada como la poesía de las acciones corporales en el espacio, de este modo completa y le da vida a la puesta en escena. No importa si el movimiento es más o menos estético, puesto que “cada fase del movimiento, cada pequeña transferencia de peso, cada solitario gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interior.”¹⁰ Eso es lo que me interesa, que el cuerpo transmita algo, que sugiera aquello que la palabra explicita y que en relación a los otros elementos que conforman la puesta en escena (espacio, luz, color, objetos, etc) se abran nuevos significados, creando una realidad simbólica de carácter plástico y poético.



Fig. 7 “Des·borde”, Macarena Zamudio, video, 3 min, 2005.

El primer acercamiento del cuerpo al espacio físico no está mediado por la cámara. Es una instancia similar al proceso de creación escénica donde hay un trabajo de experimentación e improvisación del cuerpo en relación al espacio arquitectónico, que busca un lenguaje corporal particular para la obra. Cuando hay una aproximación a ese lenguaje y se definen ciertos elementos corporales con los cuales trabajar, se traslada la improvisación al espacio del encuadre. Aparece entonces una nueva dimensión del movimiento a través de la cámara. Existen

¹⁰ Laban, Rudolf, *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987, 39p.

distintos tipos de encuadre según la clasificación cinematográfica, desde el gran plano general al primerísimo primer plano y la mirada sobre el movimiento es completamente distinta entre uno y otro. En un plano general el cuerpo hecho imagen aparece pequeño y distante, dibuja líneas y formas en el espacio bidimensional de la pantalla y es posible trazar un recorrido por dicho espacio. En *Sed* se utilizan varios planos generales que permiten dibujar formas con el movimiento corporal y desplazarlo dentro del espacio de la pantalla. Por otra parte, los primeros planos entregan una mirada fragmentaria del cuerpo; aparece lo invisible, aquello que a simple vista no percibimos y mucho menos en la distancia de un escenario. Los pequeños movimientos se vuelven enormes bajo el ojo de la cámara y levantar una pestaña o girar la cabeza adquiere la importancia de un *grand jeté* en escena. *Des·borde* trabaja en base a esta mirada fragmentaria del cuerpo, que lo va develando lentamente a través de la sucesión de planos. Las primeras secuencias solo muestran los pies y el movimiento que vemos es su desplazamiento por el espacio del encuadre (borde e interior de una tina). Ese desplazamiento en primer plano es una manera de abordar el movimiento en el otro extremo del caso anteriormente citado en *Sed*, donde el cuerpo pequeño dentro del encuadre dibuja formas en el espacio. En cada encuadre el movimiento es explorado de diversas maneras, desde la sutileza del gesto que en pantalla se ve grandioso a secuencias coreográficas más complejas que dibujan formas en la pantalla. Todo el material de improvisación de la primera etapa de experimentación se revisa desde la cámara. Se prepara cada encuadre para este proceso, lo que implica armar la puesta en escena para que el cuerpo pueda interactuar. Se define el espacio pictórico, entonces el cuerpo entra a la escena visual relacionándose a partir del movimiento con los elementos que lo conforman. Posteriormente se registra en video tanto el material de improvisación como aquel que fue específicamente elaborado para la cámara. Todo este material grabado conforma una base de datos audiovisual, una mediateca de clips, que luego serán reelaborados y modificados en el montaje para la construcción final de la obra.



Fig. 8 Fotogramas de “81/2 women”, Peter Greenaway, film, 1999.

1.4 Referente: Peter Greenaway

Peter Greenaway es un referente fundamental en mi obra por la manera en que trabaja la puesta en escena y los elementos que la componen, principalmente el encuadre, la iluminación y el uso del color. Este cineasta ha hecho de la identificación entre el plano y el cuadro el principal recurso estilístico de sus películas. Para él el movimiento filmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de collages. Para ello insiste en la composición de la imagen como si se tratara de un cuadro. Utiliza sistemáticamente parrillas, miras ópticas, ventanas, puertas, con el fin de reencuadrar y recomponer continuamente la imagen. Esta composición se cierra con el concepto de simetría, presentando un espacio cerrado y ordenado. De esta manera, en mi obra hay una identificación con estas operaciones que Greenaway realiza, pero desde un estilo más despojado, menos barroco que el que él emplea en sus películas. En la Fig. 8 se puede ver el concepto de reencuadre; en la primera presenta un cuadro viviente entre varios cuadros pintados, reunidos en un solo cuadro que sería la pantalla, y en la otra vemos una ventana abierta que opera como reencuadre dentro de la pantalla, dejando dos franjas negras en un primer plano y en segundo plano la profundidad de la ventana donde vemos la escena que de fondo tiene otras ventanas que sugieren posibles nuevos reencuadres. En materia de luz y color, Greenaway también utiliza estos elementos con fines simbólicos y expresivos. En la Fig. 9 vemos

cómo en la misma película utiliza distintos colores para cada escena de acuerdo a lo que en cada una se quiere representar. Este carácter no realista le otorga a la escena, a través de la luz y el color, una gran fuerza expresiva y simbólica que transmite ideas y emociones. Este tratamiento refuerza la idea del plano como desplazamiento pictórico, puesto que justamente lo que hace en sus películas es pintar con luz y color.



Fig. 9 “El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante”, Peter Greenaway, film, 1989.

CAPITULO 2

MONTAJE

2.1 El montaje como proceso y forma coreográfica

El montaje podría considerarse como la operación que organiza el conjunto de planos de una película en función de un orden prefijado. Es un principio organizativo que rige la estructura interna de los elementos visuales y sonoros. Es la habilidad de reunir distintos planos, en cierto orden y determinadas duraciones, aportando un sentido a la narración. Si hacemos la analogía que un plano puede ser entendido como una palabra o una frase, la unión de esas palabras será un párrafo y en última instancia una poesía, un cuento, una novela o un ensayo. Pudovkin, de la escuela soviética de montaje, decía que para el poeta y el escritor, las palabras individuales constituyen sólo la materia prima, ya que éstas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase, pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables hasta que ella no forme parte de la forma artística determinada. Asimismo ocurre con los planos cuando se componen en una estructura de montaje.

En mi obra el montaje es la operación que organiza el todo y le da sentido. Siguiendo la idea de Pudovkin, la creación de material visual en la etapa de puesta en escena es la materia prima base para la construcción de la obra mediante el montaje, el cual es concebido como proceso y forma coreográfica. El primer desplazamiento que realizo en el cruce entre artes escénicas y medios y tecnologías de la imagen, como vimos en el primer capítulo, es trasladar la puesta en escena del teatro a la pantalla, donde el lenguaje corporal está mediado por la cámara y en relación con todos los elementos plásticos que conforman cada plano. El cuerpo y su movimiento se trasladan de la escena en vivo a la pantalla donde se transforma en imagen. El segundo desplazamiento es construir una coreografía a través del montaje, utilizando los recursos audiovisuales para la creación de una danza que sólo es posible en la pantalla. La coreografía se refiere al arte de crear danza, que es la expresión del

cuerpo a través del movimiento en un espacio y tiempo determinados. Este concepto es desplazado a la visualidad y se articula en base a la relación entre los dos aspectos del montaje; interior y exterior. El montaje interior se refiere a la composición de elementos en la unidad básica del relato que es el plano. En la primera parte de mi proceso creativo, en la construcción de la puesta en escena, se lleva a cabo la primera parte del montaje interior, a través de la relación de los distintos elementos que conforman cada cuadro (cuerpo, espacio, iluminación, objetos, etc). Este proceso se completa en la fase de montaje, en el que mediante el proceso de postproducción se concluye el montaje interior de cada plano. Por otra parte, el montaje exterior se refiere a la articulación temporal de todos los planos, es decir la construcción de una línea de tiempo donde se organizan los determinados planos definiendo un orden y duración. La danza entonces se desplaza del cuerpo a la imagen y el proceso de montaje se transforma en un proceso de construcción coreográfica.

Podemos hacer un paralelo entre el proceso de creación coreográfica escénica con el montaje coreográfico audiovisual si pensamos en el montaje como Pudovkin lo hizo en relación a las palabras que utiliza un escritor. Desde mi experiencia escénica, una coreografía se construye a partir de estructuras de movimiento llamadas “frases de danza”. Una frase de danza es una secuencia de movimientos, elaborada a partir de una premisa determinada, que conforma una unidad. Al desplazar este lenguaje a la visualidad, en mi proceso la frase de danza correspondería a un plano, por ser éste la unidad básica del relato audiovisual. Cada plano se compone de una secuencia de movimiento donde interactúan los distintos elementos que conforman el cuadro (utilería, decorado, iluminación, cuerpo). De esta manera, en la etapa de puesta en escena, se crean frases de movimiento visuales para posteriormente coreografiarlas y darles una estructura de sentido. Como vimos en el capítulo anterior, el material corporal se elabora a partir de la exploración de lo que Rudolf Laban definió como factores del movimiento; peso, flujo, espacio y tiempo. En el proceso de montaje vuelvo a trabajar estos factores, pero focalizados en dos que constituyen la esencia de la imagen audiovisual; el tiempo y el espacio. Estos dos conceptos son el punto de intersección entre la danza y la imagen audiovisual, puesto que ambos solo existen en

el tiempo y el espacio. De esta manera, al trasladar la composición coreográfica en danza al lenguaje audiovisual se expanden las fronteras de lo posible en relación a dichos factores y se multiplican las posibilidades coreográficas. Más adelante veremos cómo trabajo estos factores con un énfasis coreográfico en el montaje.

La danza está estrechamente vinculada a la música. Podríamos decir que el cuerpo es un instrumento con el cual podemos hacer música. En este sentido la danza sería una traducción o interpretación corporal del lenguaje musical. La música, o más ampliamente el sonido, que es esencialmente tiempo, le otorga a la danza una estructura por donde transitar. Los conceptos musicales como ritmo, pulso, tempo, acento, compás, entre otros, son desplazados y utilizados para la creación en danza aplicándolos al trabajo del movimiento. De esta misma forma, la construcción coreográfica puede basarse en una estructura musical o sonora. Si cada cuerpo es un instrumento, entonces la suma de cuerpos en movimiento es una orquestación. Eisenstein se refería justamente a la idea de orquestación como modelo de lo que debe hacerse en el montaje. Este modelo implica: “poder lograr las más sutiles combinaciones y sucesiones deliberadas de los medios de expresión musical, gracias a las partes de los diversos instrumentos, sin que esto impida la existencia de un timbre dominante, ni que cada componente pueda aparecer en un momento dado como protagonista del conjunto, según las reglas internas del pasaje musical”¹¹. De la misma manera en que la danza está totalmente vinculada a la música, mi proceso de montaje se funda en conceptos musicales, siendo el ritmo el elemento clave sobre el cual desarrollo mi idea de montaje coreográfico. El ritmo es una característica intrínseca de la música que está presente en todos los ámbitos de la existencia. El ritmo surge cuando los sonidos no se suceden en intervalos iguales de tiempo. Su opuesto es el pulso, éste es la ausencia de ritmo. El ritmo se define por la duración ya sea de los sonidos en música, de los movimientos en danza o del plano en el audiovisual. De esta manera el montaje es para mí un diálogo rítmico entre el movimiento interior del plano, y todos los elementos que lo constituyen, con la

¹¹ Eisenstein, Sergei, *Del color en el cine* en Romaguera i Ramio, Joaquim, Alsina Thevenet Homero (eds), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989, 497p.

duración de estos en el tiempo. La danza se construye a través del montaje, siendo éste un proceso y una forma coreográfica.

Mi manera de construir el montaje coreográficamente se basa en el trabajo sobre el ritmo. El montaje rítmico considera el contenido interior del plano al determinar la longitud de los mismos. El movimiento interno dentro del cuadro impulsa el movimiento del montaje de un cuadro a otro. La longitud verdadera del plano no coincide necesariamente con la longitud determinada matemáticamente de acuerdo a una fórmula métrica. Su longitud real deriva de lo específico del plano y de su longitud planeada de acuerdo a la estructura de la secuencia. De esta manera la coreografía se da en la relación entre el movimiento interior, en su dimensión espacial, emocional y plástica, y el movimiento exterior, en su dimensión temporal, generando una danza que sólo es posible en la pantalla. Sin embargo, si bien el montaje rítmico predomina en mi construcción coreográfica, se establecen relaciones con otras categorías de montaje como el métrico, tonal y armónico¹². En ciertas secuencias trabajo el montaje métrico, que tiene como criterio fundamental para su construcción la absoluta longitud de los fragmentos¹³. Estos se empalman de acuerdo a sus longitudes en una fórmula-esquema que corresponde a un compás de música y cuya realización consiste en la repetición de estos compases. En este contexto la métrica musical es más importante que el contenido. Por otra parte trabajo el aspecto tonal donde el concepto de movimiento abarca todas las influencias afectivas del plano y está relacionado con el sonido emocional del fragmento, de su dominante, del tono general del plano. En este sentido el movimiento se convierte en vibración emotiva de un orden más alto. Para la construcción dramática de la narrativa coreográfico-visual, el tono emocional de lo que se está construyendo se sublima, hace catarsis y la emoción es llevada al máximo, lo que correspondería al aspecto armónico del montaje. El ritmo dramático del contenido se transforma en un ritmo

¹² Sergei Eisenstein propone en su teoría de montaje una división de cinco categorías de montaje; montaje métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje armónico y montaje intelectual.

¹³ Sergei Eisenstein sustituye la noción de plano por la de fragmento, entendiéndolo como lugar de residencia de elementos (luz, volumen, movimiento, contraste, duración, etc.) combinables según principios formales.

visual de las imágenes y el ritmo exterior, formal, acrecienta el ritmo del drama interior.

2.2 Montaje interior

El montaje interior se refiere a la composición interna del plano, es decir a la dimensión espacial de la imagen audiovisual. Este proceso comienza cuando se prepara la puesta en escena para cada plano, de acuerdo a lo que revisamos en el primer capítulo. La elección del espacio arquitectónico, la construcción del espacio pictórico, el trabajo corporal en relación a los elementos que componen el plano y la posterior grabación de éstos conforma la primera parte del proceso de montaje interior que comienza con la puesta en escena pero se completa en la fase de montaje, donde el material se digitaliza y se trabaja en postproducción.

Mi manera de abordar el montaje tiene su origen en la práctica cinematográfica, pero el medio que utilizo para realizar la obra es el video. En mi trabajo esta elección tiene que ver con la accesibilidad y la disposición de medios más económicos y autónomos que el cine para construir un relato audiovisual; sin embargo, el cine, en su vertiente más experimental, ha sido un referente fundamental en mi trabajo. El escenario actual de los medios y tecnologías de la imagen han expandido completamente las fronteras de lo posible en materia audiovisual. Estos medios, como el video y la computación, son las herramientas básicas para mi operación de montaje. Todo el material creado en la puesta en escena se graba en video, posteriormente se digitaliza y se traspasa a un computador, donde se realiza todo el proceso de montaje, a través de diversos programas (software) de edición. La utilización de nuevos medios me permite incorporar elementos al discurso audiovisual que enriquecen y expanden la construcción coreográfica. Esto tiene que ver con la dimensión espacial y temporal del montaje, que se hace al interior del plano, impulsado por las nuevas tecnologías de la imagen.

Resulta fundamental hacer ciertas distinciones entre el lenguaje del cine y el video para comprender el aporte que hace el video en materia de discurso audiovisual

y ver así cuales son los elementos particulares de este medio que incorporo a mi obra. Hay dos elementos esenciales del lenguaje cinematográfico que entran en conflicto con el video; la noción de plano y la de montaje. El plano se entiende como ese corte móvil, un bloque de espacio y tiempo necesariamente unitario, homogéneo, indivisible, que sirve de núcleo de toda película. El montaje, por su parte, se define como la operación de disponer y encadenar los planos con los cuales la película toma cuerpo como totalidad, respondiendo a ciertas lógicas y principios. La construcción se hace con un plano a la vez, un plano después de otro, elaborando la película “ladrillo a ladrillo”, tal como planteaba Pudovkin. Esta forma tiene que ver con la dimensión temporal del montaje y desde el comienzo del cine ésta ha sido la forma predominante para construir el relato audiovisual. Evidentemente uno puede utilizar este lenguaje para trabajar en video, pero este medio introduce una estética particular, que no es exclusiva, que procede de lógicas diferentes y revela propuestas de un orden distinto a las del cine. La idea principal que surge del video es lo que Dubois llama mezcla de imágenes o *mixage* y hay tres figuras fundamentales; sobreimpresión, recorte e incrustación. La sobreimpresión se trata de poner dos o más imágenes una sobre otra de manera que produzcan por una parte un efecto de transparencia relativa (cada imagen superpuesta aparece como una superficie traslúcida a través de la cual se percibe la otra imagen) y por otra parte un efecto de espesor estratificado (como el hojalde pero en imágenes). Recubrir y ver a través, multiplicar la visión. Los recortes, también conocidos como cortinas electrónicas, permiten una división de la imagen y yuxtaposición de fragmentos de planos distintos dentro del mismo cuadro. No uno sobre otro sino uno al lado del otro, algo así como el collage. Es una figura de multiplicidad, como la sobreimpresión, pero por yuxtaposición y no por superposición. La incrustación consiste en combinar dos fragmentos de imagen de origen distinto mediante un mecanismo que reconoce como línea de corte las variaciones de luminosidad o color, aislando por ejemplo todo lo que sea azul, también conocido como *chromakey*. Desde el momento en que una imagen está constituida por elementos provenientes de diferentes fuentes, no puede haber contigüidad espacial (que provenga de lo real) entre los datos representados y

no puede haber un concepto global que permita caracterizar el tipo de espacio al cual nos enfrentamos (escala de planos en cine). Al realismo perceptivo de la escala de planos en el cine, el video opone un irrealismo de la descomposición / recomposición de la imagen. A la noción de plano, el video prefiere la de imagen, como espacio multiplicable y heterogéneo. El video propone un principio de composición plástica, donde las imágenes interactúan dentro del cuadro de modo más discursivo que perceptivo. No existe la imagen única, sino varias imágenes que conforman el cuadro. De la misma manera, la noción de montaje se modifica, puesto que ya no es sólo un proceso horizontal (“fila de ladrillos”) sino también vertical (“pared de ladrillos”). Se monta una imagen sobre otra (sobreimpresión), una junto a otra (recorte), una en la otra (incrustación), pero siempre al interior del cuadro. Esto pone en conflicto la noción de fuera de campo, puesto que según esta lógica todo pareciera estar en la imagen y no fuera de ella. La imagen surge desde sí misma y un personaje ya no tiene necesariamente que entrar desde el fuera de campo, sino que puede aparecer desde algún punto del cuadro. En *Esperando Té* podemos ver esto en una secuencia donde los dos personajes corren en distintas direcciones dentro del plano pero nunca salen de él, sino que aparecen y desaparecen justo antes de llegar al límite del encuadre como si no existiera un afuera.

Lev Manovich, en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, ofrece una teoría rigurosa y sistemática de los nuevos medios y emplea conceptos ya existentes de la teoría del cine, la historia literaria y la informática para desarrollar nuevos conceptos que se adapten a las prácticas contemporáneas. En este contexto desarrolla el concepto de composición digital, el cual se define como el proceso de combinar un cierto número de secuencias de imágenes en movimiento, y tal vez de imágenes fijas, en una única escena, con la ayuda de programas especiales de composición. De esta manera, la imagen se separa en elementos que pueden renderizarse de manera independiente, lo cual permite generar diversas escenas o secuencias ahorrando una gran cantidad de tiempo. Cada elemento tiene una máscara asociada y la composición de esos elementos utiliza las máscaras para reunir la imagen final. El espacio se compone de una serie de capas de imagen en movimiento

que pueden reubicarse unas delante de otras y ajustarse por separado. Esto se utiliza permanentemente para montar spots publicitarios, videoclips, secuencias de videojuegos, planos de largometrajes y la mayoría del resto de las imágenes de la cultura del computador. Lo que antes era una operación bastante especial ahora se ha vuelto la norma. Según Manovich: “en la cultura del computador, el montaje deja de ser la estética dominante, como lo fue a lo largo del siglo XX, desde la vanguardia de los años veinte a la posmodernidad de los ochenta. La composición digital, en la que se combinan diferentes espacios en un único espacio virtual totalmente integrado es un buen ejemplo de la estética alternativa de la continuidad.”¹⁴ El concepto de composición digital equipara la importancia del montaje tanto temporal como espacial, borra la estricta separación técnica entre ambos. Los programas de edición tienen una línea horizontal (tiempo) y una línea vertical (espacio) que da cuenta de esta visión integrada.

En mi trabajo el montaje es abordado desde una mirada cinematográfica más que videográfica. Si bien el video, como vimos, tensiona las nociones de plano y montaje, en mi obra siguen siendo esas nociones las que prevalecen por sobre los conceptos videográficos, que son incorporados como estrategias compositivas para la construcción coreográfica. Yo trabajo el plano como desplazamiento escénico y su construcción, que comienza con la puesta en escena, se completa en el montaje. En el montaje interior utilizo estrategias de composición digital y las figuras de sobreimpresión, recorte o incrustación para crear una realidad inexistente pero que responde a una lógica perceptiva propia del relato cinematográfico. La secuencia compuesta simula un plano tradicional de cine, es decir se asemeja a algo que tiene lugar en un espacio físico real y que ha sido grabada con una cámara de verdad. En efecto, las imágenes que mezclo han sido grabadas en un espacio físico real, pero mediante la composición digital creo una realidad inexistente pero perceptivamente posible. Para eso la operación que utilizo es mezclar imágenes grabadas en el mismo

¹⁴ Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios*. Buenos Aires: Paidós, 2006, 200p.

plano. De esta manera se respeta la unidad perceptiva del plano pero lo que sucede en su interior sólo es posible por efectos de composición digital. Esta es una estrategia esencial para mi construcción coreográfica, puesto que me permite componer distintas secuencias de movimiento en un espacio único (plano) y trabajarlas independientemente por el sistema de capas. Esto me permite a partir de un solo intérprete crear todo un elenco, multiplicando al mismo intérprete. Los clips grabados, que son secuencias de movimiento, entran en un diálogo coreográfico y hay todo un proceso de experimentación previo al montaje definitivo, donde exploro las posibilidades estéticas y discursivas de las diferentes composiciones. De esta manera se crean solos, dúos, tríos y coreografías grupales que sólo son posibles en la pantalla. En este sentido, como dirá Manovich: “lo que representa la composición digital es una nueva etapa en la historia de la simulación visual, porque permite la creación de imágenes en movimiento de mundos inexistentes”¹⁵.

En *Sed* se trabajó la coreografía en base al montaje interior. El único personaje, una mujer, se multiplica en la escena para generar secuencias coreográficas. El motivo de la multiplicación obedece a la idea temática de que esta mujer está en conflicto consigo misma y se enfrenta a su espejo y su sombra. En *Sed* se utiliza mucho la técnica de sobreimpresión y recorte para generar dúos y tríos dentro de un mismo cuadro. La sobreimpresión permite que dos cuerpos se entremezclen mientras que el recorte mantiene la solidez de cada cuerpo. En ambos casos cada cuerpo se trabaja como una capa independiente, de manera de poder manipular los factores temporales en favor de la composición coreográfica. Las primeras escenas son cuadros coreográficos donde la mujer danza en las distintas ventanas. Estas escenas fueron construidas mediante composición digital de manera de poder articular una coreografía con la misma mujer repetida en el mismo cuadro. Uno de los cuadros coreográficos fue creado a partir de una secuencia de movimiento que se repite idénticamente en dos ventanas. Un dúo generado en base a una misma

¹⁵ Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios*. Buenos Aires: Paidós, 2006, 210p.

secuencia donde la frase de danza es repetida, duplicada, en la ventana opuesta como un espejo. Otra secuencia es una que se compone desde la acción de abrir y cerrar la puerta y las ventanas. El cuadro muestra dos ventanas y una puerta que se abren y cierran indistintamente por la misma persona generando un diálogo coreográfico en base a esta acción. Esta escena se construyó específicamente para la pantalla grabando por separado cada una de las frases de movimiento. Luego estas secuencias se montan por composición digital y a través de la operación de recorte se pueden poner las tres secuencias al mismo tiempo. En el proceso de montaje interior esta coreografía se ajusta, manipulando los tiempos de cada secuencia indistintamente para generar el movimiento preciso entre las tres.

Podemos entender entonces el montaje interior como un montaje espacial y en este sentido hay un replanteamiento coreográfico del espacio. En la primera parte del proceso creativo (puesta en escena) el movimiento se elabora para el espacio determinado por el encuadre. Se trabaja el factor espacio en relación al plano. Posteriormente, cuando en un mismo plano se suman distintas capas de imágenes en movimiento, aparece una nueva materia para la coreografía. En términos de composición coreográfica, esto tiene que ver con establecer un diálogo entre la diferentes imágenes en relación a los desplazamientos, las direcciones (derecha-izquierda, arriba-abajo, adelante-atrás), extensión (distancia), la vía (trayectoria) y los niveles (alto, medio, bajo) en el espacio de la pantalla. Es la posibilidad de componer un dibujo en el espacio más complejo que el elaborado en primera instancia y de articular nuevas relaciones y lecturas. A través del uso de capas de secuencias de movimiento, éstas se combinan entre sí creando una coreografía en el espacio de la pantalla, una suma de movimientos que se relacionan entre sí articulando una nueva dramaturgia del espacio. Con esta operación lo que hago es trazar el recorrido del ojo por el cuadro que podría entenderse como articular la danza de la mirada.

En mi obra he trabajado el montaje interior (espacial) para construir determinados planos y/o para armar secuencias o escenas más complejas, las que posteriormente se articulan en el tiempo en la segunda etapa del montaje que corresponde al montaje exterior (temporal). Sin embargo, hay dos operaciones

fundamentales que se realizan en la etapa de montaje interior, que tienen que ver con la construcción coreográfica y con el espacio pictórico de la puesta en escena. Me refiero a las operaciones temporales y pictóricas dentro del cuadro. El tiempo no sólo se articula en la sucesión (yuxtaposición) de planos, como veremos en el montaje exterior, sino que en cuanto factor de movimiento en materia coreográfica resulta fundamental su reelaboración desde el montaje interior con las posibilidades que da la composición digital.

El tiempo, que es la materia misma de la imagen audiovisual, es un factor de movimiento que en la composición digital se puede desarticular y manipular de diversas maneras para la construcción coreográfica. La velocidad empleada en las distintas secuencias se puede manejar de diversas maneras; acelerar, desacelerar (ralenti), pausa, velocidad irregular y velocidad constante. Como en la composición digital se trabaja en capas de imagen, cada una de éstas puede tener su propia velocidad y de esta manera generar diversas relaciones temporales entre los distintos cuerpos en movimiento enriqueciendo la coreografía con elementos que en la realidad son imposibles. Dentro de todas las posibilidades de manejar la velocidad el ralenti constituye la operación que más utilizo en mi composición coreográfica. Por una parte, me permite descubrir movimientos totalmente desconocidos, que como dirá Arnheim: “en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterráneos”¹⁶ y por otra parte sobredramatizar la representación en el orden de lo simbólico. El ralenti permite una nueva percepción del mundo donde: “los caballos planean por encima de los obstáculos, donde el hombre adquiere la densidad de una nube... constituye la instauración de una nueva dramaturgia del cuerpo humano”¹⁷.

Además del trabajo con la velocidad, hay otra operación que realizo, que es invertir el movimiento, ponerlo en reversa, generando un movimiento completamente

¹⁶ Arnheim, Rudolf en Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, 18p.

¹⁷ Epstein, Jean en Dubois, Philippe, *Video, Cine, Godard*. B. Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001, 81p.

nuevo. Esto me permite ampliar las posibilidades coreográficas creando una danza a partir de un nuevo abanico de movimientos que solo pueden ser generados en postproducción y que son imposibles de ejecutar en la realidad. Por último, otra operación temporal que realizo es la reiteración, repetir un determinado movimiento como estrategia coreográfica. El ralenti, la inversión y la repetición se pueden aplicar a una misma secuencia de movimiento o por separado y cada capa de imagen se trabaja independientemente de las otras, de manera de conjugar en cada una las distintas operaciones, enriqueciendo el discurso coreográfico en lo rítmico, estético, conceptual y dramático. Se trata de experimentar, desde una perspectiva coreográfica, con la materia misma del tiempo. Investigar, explorar e interrogar a la imagen, los gestos y los cuerpos en representación y también elaborar una operación de pensamiento en relación al movimiento, es decir ver cómo vemos.



Fig. 10 “A Mar”, Macarena Zamudio, video, 04:45 min. 2011.

A mar (fig. 10) es un diálogo coreográfico entre un hombre y el mar. La danza es el lenguaje con que este hombre se relaciona con el mar y la coreografía visual se articula principalmente a través de la manipulación del tiempo. La estructura de montaje es lineal, plano a plano, salvo una escena donde el hombre se multiplica en el mar para dar un énfasis dramático, donde se trabajó con técnicas de composición digital. Tanto el movimiento del mar como el corporal fueron trabajados con ralenti e

inversión para generar movimientos que son posibles exclusivamente en la pantalla. El ritmo está dado por el movimiento interior del cuadro pero el clímax de la obra se produce por una aceleración del ritmo a través de múltiples cortes que acentúan el enfrentamiento del hombre con el mar.

La última instancia en mi proceso de montaje interior, de acuerdo a las estrategias de composición digital, corresponde al trabajo pictórico de la imagen. En el capítulo anterior vimos cómo se construye el espacio pictórico de la puesta en escena audiovisual. En esta etapa del montaje, ese proceso pictórico se completa, puesto que la imagen es sometida a una revisión de valores plásticos como luminosidad, color, contraste, saturación, etc, que son tratados en la imagen manualmente, tal como el pintor trabaja una pintura. En la composición digital el material grabado funciona como materia prima para una posterior composición, animación y mutación. Por esto la obra, si bien conserva el realismo visual que sólo se da en un proceso de grabación, obtiene una plasticidad que antes era solamente posible en la pintura. “La característica esencial de la información digital es que se puede manipular de manera fácil y muy rápida por ordenador. Es cuestión de sustituir números antiguos por nuevos (...) Las herramientas informáticas para transformar, combinar, alterar y analizar las imágenes le resultan tan esenciales al artista digital como los pinceles y los pigmentos al pintor”¹⁸. La composición digital y el trabajo en capas permite alterar los valores pictóricos de cada secuencia trabajándolos independientemente, tal como con las operaciones temporales. En este sentido, en mi obra esta operación me permite potenciar la propuesta dramática de los elementos plásticos y todo el trabajo de postproducción en esta línea está dirigido a completar la propuesta estética, simbólica y dramática de la obra. El cuadro se construye primero en la puesta en escena, pero se completa a través de estrategias digitales, mediante un trabajo manual sobre la imagen. Cada obra tiene su proceso y no hay un método que las defina a todas, pero siempre se trata de una mezcla entre la puesta en escena y la postproducción. Hay obras como *Sed, Esperando Té* y *Blue Blue* en las que la luz y el

¹⁸ Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios*. Buenos Aires: Paidós, 2006, 378p.

color se definen desde la puesta en escena y el trabajo en postproducción es mínimo, pero hay otras como *Rem* y *Pasarela* donde los valores pictóricos de la imagen son completamente trabajados en postproducción. Este proceso, al igual que el de puesta en escena, responde a un criterio donde los valores pictóricos (luz, color, saturación, contraste, etc) se utilizan como elementos dramáticos y dramatúrgicos, construyendo un universo simbólico y poético que responde a la idea temática de la obra. Las obras son pintadas en el computador mediante programas destinados a ese fin y en este sentido el cine podría convertirse en una rama de la pintura, la pintura en el tiempo, que deja de ser ojo para convertirse en pincel.



Fig. 11 “Pasarela”, Macarena Zamudio, video, 3 min. 2011.

La obra *Pasarela*, a diferencia de todos mis trabajos anteriores, se desarrolla en el espacio público, en una pasarela de autopista. Esta obra es una investigación coreográfica que busca articular en un solo plano fijo y sin cortes distintas temporalidades. El cuadro presenta una pasarela que se despliega en la profundidad del cuadro (Fig. 11). Esta pasarela forma una cruz con la autopista que pasa por debajo perpendicularmente. El diálogo coreográfico se genera a partir de lo que sucede en la autopista con lo que sucede en la pasarela. La autopista presenta un flujo constante de autos que circulan a una gran velocidad. En oposición a esta rapidez, por la pasarela aparecen y desaparecen transeúntes que cruzan esta pasarela a una

velocidad extremadamente lenta, utilizando el ralenti como estrategia. Esta oposición temporal genera una tensión dramática que habla del conflicto del hombre con la ciudad. El cuadro general fue trabajado pictóricamente en postproducción, donde se aplicó una tonalidad monocroma y se acentuó el contraste y la luminosidad enfatizando la dureza de la estructura metálica de la pasarela y el concreto de la autopista. En este panorama gris y frío, las personas que circulan por esta pasarela aparecen como el único elemento de color, pero son figuras que se desvanecen en su caminar, como recuerdos de una humanidad perdida en el flujo incesante de la ciudad.

Desde el momento en que el movimiento es registrado a través de la cámara, digitalizado y procesado mediante las distintas operaciones temporales y pictóricas en la etapa de montaje, el cuerpo y la danza se redefinen en este contexto. La danza viva deja de existir en pos de una danza que se articula por estrategias de montaje, cuyo protagonista sigue siendo el cuerpo, pero no un cuerpo carne sino un cuerpo imagen. Nada más le sucede a los humanos, todo lo que pasa le pasa a la imagen: “Nos encontramos frente a un cuerpo que es imagen y sólo eso, sólo imagen: se la puede destrozarse, agujerar, quemar, en tanto que imagen y no sangra jamás, es un cuerpo-superficie, sin órgano; pero al mismo tiempo es la imagen misma que de golpe denota ser plena, orgánicamente un cuerpo”¹⁹. El cuerpo es un sistema complejo de signos, símbolos y códigos. Con una mirada el espectador recibe una gran cantidad de información a través de la comunicación corporal. Cuando el cuerpo danzante se sitúa en un entorno como el video, el cine o las nuevas tecnologías, es decir contextualizado por el medio de representación, aparecen otras capas de significado y aparece una narrativa suplementaria. El cuerpo representado en la pantalla es un cuerpo construido, que puede o no existir y que puede desafiar las leyes de la gravedad, la naturaleza y el tiempo. En este sentido podemos hablar de

¹⁹ Dubois, Philippe, *Video, Cine, Godard*. B. Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001, 44p.

recorporalización²⁰ para referirnos a la re-construcción del cuerpo danzante a través de técnicas digitales. Es la construcción de un cuerpo imposible, que no se afecta por leyes físicas, gravedad, tiempo o muerte. Sólo vive en el espacio de la pantalla. El ojo de la cámara tiene un potencial infinito para presentar, magnificar e intensificar tanto la simplicidad como la complejidad del movimiento humano y su contexto y como tal expande las posibilidades coreográficas ampliando la paleta expresiva. La danza registrada en video es sólo el punto de partida de una coreografía que se articula en el montaje, donde interfieren nuevos componentes para su construcción a través de la composición digital tales como una reelaboración del espacio bidimensional, superponiendo capas de secuencias de movimiento independientes que se coreografían en la estación de edición, como también las operaciones temporales que crean un nuevo cuerpo, ya no humano sino netamente imagen, pero que mantiene una doble identidad; por un lado satisface las demandas de la comunicación humana por su similitud con lo real, lo que permite provocar emociones en los espectadores, pero por otra parte la representación informática convierte esas imágenes en datos codificados en forma de números discretos (píxeles) y modulares (capas) con lo cual es una identidad que la vuelve adecuada para las prácticas de producción y distribución basadas en el computador. Podríamos decir que hay una apariencia cinematográfica, pero es digital en el plano material e informática en su lógica.

2.3 Montaje exterior

El montaje exterior se refiere a la construcción temporal del relato por el que realidades distintas forman momentos consecutivos en el tiempo. A través de él se crea un sentido de presencia en un espacio virtual, que se utiliza para cambiar el significado de los planos individuales (efecto Kuleshov) o para construir un

²⁰ Douglas Rosenberg, artista visual y teórico contemporáneo, trabaja con el lenguaje audiovisual y desde esa plataforma ha realizado una serie de trabajos teóricos y prácticos, donde explora el problema de la danza en relación al cine, el video y los nuevos medios. En uno de sus ensayos llamado *The work of dance in the age of corporeal reproduction* (El trabajo de la danza en la era de la reproducción corporal, 2001) desarrolla el concepto de reincorporalización.

significado a partir de fragmentos independientes de la realidad. En esta instancia se construye el espacio filmico de la obra, aquel que aunque no corresponde a un espacio físico real es convertido en habitable por medio de la imaginación del espectador.

Para construir el montaje exterior es muy importante un proceso de experimentación con todo el material visual, tanto el grabado en la etapa de puesta en escena como el elaborado por composición digital, que se asemeja al proceso de creación escénica. La idea temática vuelve a revisarse desde este prisma para poder traducirla en el montaje total. Es un proceso orgánico donde editar es una operación coreográfica. En este proceso prima un pensamiento físico, intuitivo, propio de la danza y la creación coreográfica, donde se produce una empatía cinética con aquello que estoy viendo en la pantalla y se activan ciertas funciones cerebrales, neuronales, donde se produce una identificación con el movimiento que orienta la creación coreográfica desde un pensamiento físico e intuitivo. En este sentido, como editor-coreógrafo, mi cuerpo se tensa y relaja como respuesta a lo que ve, reacciona frente a los estímulos por la empatía cinética y de esta manera la construcción del movimiento en la pantalla se vuelve un proceso orgánico.

Este es el momento donde se articula el ritmo total de la obra y tiene que ver con las relaciones entre el movimiento interior (espacial) y exterior (temporal), una relación entre las diversas duraciones. Para esto trabajo en base a un pulso como guía en torno al cual se van organizando las duraciones de los planos de acuerdo al movimiento (corporal, emocional, plástico, narrativo) generando un ritmo visual. De esta manera, se crea una especie de partitura rítmica de estructura regular donde se conjugan los movimientos y duraciones de todos los elementos que conforman el cuadro. El movimiento corporal es el instrumento protagónico de esta orquestación visual, es el que conduce el relato, y a él se suman todos los elementos plásticos, formales, que componen el cuadro (luz, color, volúmenes, líneas, etc.).

Si bien hay un primer momento en el montaje donde se explora el montaje interior y se elabora nuevo material a través de la composición digital en operaciones temporales y pictóricas, el proceso de montaje exterior incluye también al montaje

interior pero desde otra perspectiva, orientado a la construcción de la obra en su totalidad y no a la creación de secuencias o escenas particulares. Los programas de edición presentan una interfase donde el tiempo está representado en una línea horizontal y el espacio en una línea vertical, donde se superponen las diversas capas de imagen. De esta manera se pueden manejar todas las variables para la construcción coreográfica y rítmica total. Esta interfase (línea de tiempo-espacio) en mi obra opera como un pentagrama musical donde se organizan los planos de acuerdo a determinadas duraciones, pero esa duración contempla el movimiento interior del plano, es decir los cambios rítmicos pueden darse por choque interno o externo, y es en esa relación de movimientos internos y externos donde se articula mi propuesta coreográfica.

El montaje coreográfico en *Esperando Té* se articula principalmente por una construcción métrica-rítmica de los planos. El ritmo está dado por los cortes entre los distintos planos considerando el movimiento interior del cuadro. El trabajo rítmico en esta obra tiene que ver con una percusión visual que se acelera o desacelera (variando la duración de los planos, es decir su métrica) de acuerdo a la línea dramática. La segunda parte de la obra incorpora un nuevo espacio. El negro que enmarcaba el reencuadre de la puerta en el plano general inicial es ahora rojo. En un mismo plano aparecen dos espacios con color e iluminación distintos, donde se relacionan dos realidades en el plano de lo simbólico. Si bien el espacio de la mesa alude a un tercero, el espacio rojo del primer plano corresponde al espacio de la pareja. Aquí se dan relaciones corporales que buscan un encuentro que no se concreta. El hombre expresa con el movimiento corporal lo que la mujer retiene desde un estado emocional. Estos dos espacios entran en relación mediante una estrategia de montaje donde se alternan las situaciones y acciones que ocurren en ambos espacios. Nuevamente la métrica es la clave para la articulación coreográfica. Distintas duraciones de cada plano van generando una dramaticidad potenciada por el uso de estrategias temporales como el ralenti, que suspende el movimiento generando un momentum dramático pero este a la vez tiene una pulsión rítmica dada por los múltiples cortes. Finalmente ambos espacios se contaminan y es el color el que da

una resolución dramática. Todo el espacio se vuelve rojo cuando el hombre le arroja a la mujer el contenido de la taza vacía y la espera concluye con el hombre cerrando la puerta definitivamente.

La ritmo coreográfico en *Rem* se articula en base a la métrica de los planos, la cual es dinámica y de múltiples cortes. Estos cortes entre un plano y otro consideran el movimiento interior del cuadro y éste se aborda desde la idea de continuidad y choque. Por una parte la propuesta coreográfica es que si bien el ritmo es dinámico por los diversos cortes, el movimiento interior sigue un flujo determinado por la continuidad del movimiento entre un cuadro y otro. Esto no significa que el movimiento es necesariamente la continuación del anterior, sino que hay una continuidad en los diversos elementos plásticos que constituyen el cuadro, como color, líneas, volúmenes y movimiento. Esta continuidad se interrumpe cuando en momentos se quiere acentuar el cambio de plano por motivos rítmicos o dramáticos y el plano que prosigue choca visualmente con el anterior. De esta manera la coreografía se compone a través de un diálogo de continuidad y choque de los elementos plásticos del cuadro en una estructura rítmica marcada por la métrica de los planos.

Hay una relación entre mi obra y el videoclip en el sentido de una rítmica visual propia de este género; en efecto, en varias obras he utilizado una música referencial para el proceso de montaje, que sugiere el clima emocional del relato y que proporciona un pulso sobre el cual construir, pero ésta no determina la construcción coreográfica, sino que aporta un clima para su creación y un pulso para la composición rítmica. En ocasiones utilizo diversos fragmentos musicales para la creación coreográfica, pero éstos son sólo una inspiración puesto que la música de la obra se compone una vez que he concluido el montaje, a diferencia del videoclip donde la imagen está al servicio de la música. El ritmo está dado por la imagen y a través de la música busco potenciar esa rítmica y traducir el tono emocional del relato, de manera que la música cumple también una función dramática dentro la obra.

2.4 Referente: Norman McLaren

Desde mi punto de vista, Norman McLaren desarrolla una obra con enfoque coreográfico, ya sea con figuras abstractas como puntos o líneas, con objetos y con seres humanos. Para McLaren el movimiento se refiere a un cambio de posición en el espacio, un viaje, un recorrido, pero también se puede generar movimiento, es decir animar, a través del cambio de valores lumínicos, de tono, textura, forma o color. El cambio y el movimiento están modulados por un tempo, el cual se puede expresar como constante, acelerado, desacelerado, cero, irregular. En la articulación de todas estas variantes, McLaren desarrolla una obra donde los elementos parecieran danzar en el espacio y esto se debe a su construcción rítmica. La coreografía se articula por la relación de movimiento y cambio en la imagen modulada por un tiempo. Los cambios y movimientos tienen una determinada duración que va construyendo el ritmo total. Para McLaren la música era el amor central en su vida, y si no hubiera sido cineasta le habría gustado ser bailarín, lo que se refleja en sus obras puesto que hace a sus objetos bailar. El visualiza el equivalente al tempo de la música en imágenes, hace el sonido visible, puesto que su afán era darle al ojo los miles de placeres que el sonido le da al oído. Le interesaba darle temporalidad al arte y expresar a través de él el espíritu de la música. Música y danza están estrechamente relacionados y al hacer visible la música está creando una partitura visual, una coreografía en el espacio de la pantalla. En obras como *Scherzo* (1939), *A Phantasy* (1952), *Boogie-Doodle* (1940), *Dots* (1940) y *Mosaics* (1965), todas de carácter no figurativo, podemos ver una composición rítmica musical que se construye a partir de las duraciones de los distintos desplazamientos y cambios en el espacio de los diversos elementos que utiliza. Un dibujo en el espacio bidimensional que articula una coreografía de elemento abstractos. McLaren no sólo investigó en el terreno de la animación, sino que también utilizó bailarines en algunas de sus obras. *Pas de deux* (1968) y *Narciso* (1983) son obras donde la danza articula el relato audiovisual, pero la lleva más allá puesto que potencia sus posibilidades expresivas mediante estrategias de montaje. Desarrolla coreografías en la pantalla, dibuja con el cuerpo en

el espacio y a través del montaje le da otra calidad al movimiento humano, lo multiplica y lo deshace como una mancha en movimiento (Fig. 12). McLaren es una fuente de permanente inspiración en mi obra, porque supo traducir la idea de montaje rítmico desde lo abstracto hasta la danza, creando una música visual que para mí es la danza de la mirada.



Fig. 10 Fotogramas de “Pas de deux”, Norman McLaren, film, 1968.

CONCLUSIÓN

El cruce entre las artes escénicas y los medios y tecnologías de la imagen responde a una necesidad de generar formas expresivas que permitan la convergencia de distintos lenguajes, creando nuevos códigos interdisciplinarios, cuyas lecturas corresponden a una problemática actual. El espacio audiovisual expande las posibilidades de la puesta en escena y la representación. Desde la visualidad se conforma una poética del espacio donde todos los elementos expresivos dialogan en un lenguaje simbólico dramático. La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de exploración del cuerpo como sujeto, objeto y metáfora. Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento. La experimentación coreográfica desde la visualidad es una manera de construir una nueva percepción del movimiento y una nueva dramaturgia del cuerpo humano. El cuerpo de la representación ya no es más un cuerpo carne sino un cuerpo imagen, un cuerpo inexistente, un cuerpo imposible. Sin embargo desde ahí podemos redescubrir y pensar el cuerpo, ver aquello que no vemos. El desplazamiento de la puesta en escena a la pantalla, la mediación del cuerpo a través de la cámara, la construcción coreográfica mediante el montaje, son instancias de investigación e interrogación sobre la imagen y los cuerpos en representación, sobre las posibilidades de la mirada. Una mirada que danza al ritmo de las imágenes, una coreografía de la visualidad. La danza de la mirada.

Bibliografía.

- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Cerda, Carlos, “Situación y suceso”, en *Revista Teatrae* n°2, Santiago, 2000.
- Dodds, Sherril, *Dance on screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Dubois, Philippe, *Video, Cine, Godard*. B. Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Eisenstein, Serguei, *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.
- Guarner, José Luis, Otero, José María, *La nueva frontera del color*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962.
- Katz, Steven, *Film directing cinematic motion*. Studio city, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2004.
- Laban, Rudolf, *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- Liñero, Germán, *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2010
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- McPherson, Katrina, *Making videodance*. New York: Routledge, 2006
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) volumen 2*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Mitoma, Judy (ed), *Envisioning dance on film and video*. New York: Routledge, 2002.
- Olender, Adrián, “Merce Cunningham”, en *Revista Luciernaga Clap* n°2, Buenos Aires, 2000.
- Rohmer, Eric, *L'organisation de l'espace Dans le Faust de Murnau*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1997.

Romaguera i Ramio, Joaquim, Alsina Thevenet Homero (eds), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989.

Ortiz, Aurea, Piqueras, María Jesús, *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

Rosemberg, Douglas, *Screendance: th state of the art*. Durham, 2006.
<http://www.dvpg.net/essays.html>

Rosemberg, Douglas, *Videospace: a site for choreography*.
<http://www.dvpg.net/essays.html>

Santovenia, Rodolfo, *Diccionario de cine*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1999.

Warr, Tracey, Jones, Amelia, *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.

ANEXO

Obras

A MAR

Realización: Macarena Zamudio
Coreografía e intérprete: Felipe Contreras
Música: Guillermo Eisner
Duración: 04:45 min.
Chile
2011
<http://www.youtube.com/watch?v=12SukLTm0uE>

PASARELA

Realización: Macarena Zamudio
Duración: 3 min.
Santiago de Chile
2011
<http://www.youtube.com/watch?v=uYA9c-misN8>

SED

Dirección: Macarena Zamudio
Asistente de dirección: Felipe Contreras
Dirección coreográfica: Felipe Contreras
Guión, Cámara, Edición: Macarena Zamudio
Intérprete: Carla Romero
Música original: Guillermo Eisner S
Dirección de fotografía: Macarena Zamudio · Felipe Contreras
Asistente de grabación: Rodrigo Vergara
Making off: Rodrigo Vergara
Producción: Macarena Zamudio
Duración 19 min
Santiago de Chile
2008
<http://vimeo.com/10145765>

REM

Realización: Macarena Zamudio
Música original: Iván Aedo
Intérpretes y coreografía: Betania Gonzalez, Felipe Contreras.
Duración 05:23 min
Santiago de Chile
2008
<http://www.youtube.com/user/mzvd#p/u/0/QKfAse9XHg8>

ESPERANDO TE

Dirección: Macarena Zamudio

Dirección coreográfica: Felipe Contreras

Cámara y edición: Macarena Zamudio

Música original: Guillermo Eisner S

Intérpretes: Felipe Contreras, Carla Romero

Duración 00:06:31

Santiago de Chile

2006

http://www.youtube.com/user/mzvd#p/u/7/wyJ_Kxf4BPc

BLUE BLUE

Realización: Macarena Zamudio

Intérprete: Carla Romero

Duración 4 min

Santiago de Chile

2006

<http://www.youtube.com/user/mzvd#p/u/6/84BHugywsFM>

DES-BORDE

Realización: Macarena Zamudio

Intérprete: Carla Romero

Duración 3 min

Santiago de Chile

2005

<http://www.youtube.com/user/mzvd#p/u/8/Msg3iHsFFhc>