

Rito y Repetición

Exploraciones en torno a la repetición actoral

Tesis para optar al grado en realizador(a) en Cine y Televisión

Guillermo de la Jara H. e Ignacio Oliva M.

Profesora Guía: Catalina Donoso P.

Santiago, 2022

Nunca hay solo una imagen. Lo que cuenta es la relación entre imágenes.

Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*

Índice

Introducción	4
. antecedentes.....	5
Marco Teórico.....	6
. repetición.....	6
. violencia y crueldad.....	9
. rito.....	11
Metodología	13
. etapas previas	13
. rodaje.....	15
. montaje	16
Desarrollo	19
. etapas previas	19
. rodaje.....	23
. montaje	28
Conclusiones.....	35
Bibliografía.....	39
Anexo 1: Extracto de “Ashes to Ashes” de Harold Pinter	40
Anexo 2: Imágenes de etapas previas	41
Primera etapa.....	41
Segunda etapa	42

Introducción

Nuestro proyecto de investigación consiste en la puesta en escena de un método de rodaje que utiliza un texto teatral ("*Ashes to Ashes*" de Harold Pinter), interpretado por dos actrices que repetirán un fragmento de la pieza las veces que ellas estimen sean suficientes, sin direcciones externas durante la interpretación. El material obtenido de la grabación será la base de una pieza audiovisual que busque reflexionar sobre las imágenes que se obtuvieron. El proceso se centra en evitar la manera tradicional en que el cine trata a la repetición, es decir, la eliminación de las distintas versiones para elegir la "mejor", para en este caso, dar énfasis a las infinitas posibilidades del juego de repetir. Los conceptos que se creen transversales en la investigación son: repetición, rito, violencia y crueldad.

Para esquematizarlos y tener una visión de conjunto de los conceptos de esta investigación decimos que: repetir es poner en marcha el rito, empezar a hacer que los elementos que lo componen circulen y se comuniquen entre sí. El rito se compone de ciertos elementos interiores que lo hacen funcionar como un juego, las reglas. La función exterior del rito es la de hacer experimentar la crueldad en el espectador. Esta crueldad es la experiencia subjetiva de la violencia originaria, la unidad del caos original, la continuidad del ser, que nosotros solo podemos experimentar a través de los rituales. Volveremos a profundizar esto en el marco teórico.

Luego de la presentación y profundización de estos conceptos, explicaremos nuestra metodología para realizar la obra, en la cual también diferenciaremos lo que creemos son los dos ritos que conforman nuestra investigación, el registro y el montaje de lo registrado.

Lo que seguirá a esto es la descripción del desarrollo de la obra, desde las etapas previas hasta el rodaje final y todas las impresiones e ideas que surjan durante el proceso. Nos parece importante remarcar que el desarrollo de la obra afecta al marco teórico y a la metodología, pues el mismo proceso nos clarifica ciertos conceptos que previamente podían ser ambiguos, además de revelarnos nuevas direcciones en la investigación. Finalmente cerramos nuestro proyecto con conclusiones generales de la investigación.

. antecedentes

Como antecedente de nuestro proyecto podemos considerar a la investigación, realizada en el contexto del Seminario de Investigación, “Repetición y variación como ejercicio actoral” (2021), en la cual se trabajó con la repetición como procedimiento de interpretación actoral, frente a cámara, con la intención de identificar mediante el montaje las diferencias que se producían en el proceso y al mismo tiempo encontrar las funciones creativas de estas. Para eso se buscó un método que conectara la ejecución del ejercicio con el registro audiovisual, en este se utilizó un fragmento de “*Tito Andronico*” de Shakespeare, esto en relación con la búsqueda de un texto que encarnara un tópico con gran potencia simbólica. Una vez se contó con el texto, se llega de lleno al método del proyecto: crear un espacio de set controlado en donde las interrupciones lumínicas y sonoras carecieran, en lo posible, de importancia en el registro y así dar un espacio neutro a la actriz para repetir la cantidad de veces que creyera necesario. Luego del registro, se trabajó con el material en edición buscando la manera en que todas las tomas (repeticiones) pudieran ser utilizadas para crear el audiovisual, para esto se decidió superponer mediante transparencia las tomas y diferenciar su posición en el minutaje para permitir dar énfasis en las capas sonoras que se generaban al juntarlas.

En el proceso posterior al cierre del montaje de las imágenes y su visionado, se reflexionó sobre el proceso metodológico y su resultado. Las primeras impresiones hicieron destacar que al insistir en la operación de repetir en el montaje se permite presenciar la obra no solo desde lo racional, sino que se creaba una conexión entre razón y emoción. El ejercicio propuesto tenía mucha relación con experiencias que se podría decir escapan a las primeras lecturas que nuestra mente hace al presenciar una obra audiovisual, esta fuga ante el sentido nos hace cuestionar cuáles son las condiciones que operan y justifican esta experiencia, desde el proceso de rodaje y sus reglas hasta el montaje y la significación de las imágenes.

Creemos que el proyecto actual nace y se nutre de estos cuestionamientos. En el presente profundizamos la noción de repetición abarcando de mayor forma la obra de Deleuze, complejizamos la escena registrada y repetida aumentando a dos las actrices que participan en ella, el concepto de violencia aparece en el final de la anterior investigación y en esta se trata, finalmente se suman varias operaciones nuevas al montaje y se teoriza sobre el uso del programa de edición.

Marco Teórico

. repetición

La repetición es la operación principal de nuestro proyecto. Constituye la puesta en funcionamiento del primer rito, el rodaje de dos actrices que repiten un fragmento¹, por lo que queremos definirlo y explicar sus distintas formas.

El ejercicio de la repetición se vale de sentido en cuánto se conecta con una materialidad y sustancia que permite su ejecución física y espiritual, nos interesa en tanto sea visto no sólo como el acto físico y mecánico de realizar la misma acción más de una vez, nos aproximamos a la repetición al observarla como un fenómeno que necesita a un cuerpo y su voluntad para ser llevada a cabo. Esta concepción de la noción de repetición tiene como sustento a Gilles Deleuze: “(...) es preciso pensar la repetición en su forma pronominal, encontrar el Sí mismo de la repetición, la singularidad de lo que se repite. Pues no hay repetición sin repetidor, nada repetido sin alma repetidora” (2002: 53). Creemos que para nuestro ejercicio es necesario llevar el concepto de alma hacia la noción de espíritu y su conexión con lo material, con el cuerpo, alejándose en cierta medida de la concepción occidental de este, pues no vemos a estos conceptos cómo opuestos que se relacionan bajo una lógica binaria, sino cómo una interrelación que existe tanto material cómo metafísicamente, en esta conexión se conoce y vive al mundo que nos rodea. La repetición también aparece cómo un fenómeno conectado a la noción de lo único, esto en tanto se entienda cómo producto de las partes, que al estar conectadas en un todo generan el sentido de lo único, pues no puede concebirse a la unidad sin su pertenencia a un todo que las colecciona.

Luego, llevamos a la repetición hacia la representación, en específico la interpretación actoral frente a cámara. Esta translocación del fenómeno nos permite encontrar en el cuerpo actoral nuestra alma repetidora, es lx actorx quién lleva a cabo el ejercicio de repetir, una realidad que se observa permanentemente en el cine, a través de las distintas tomas que se graban, pero que quedan tradicionalmente supeditadas a un producto totalitario: la película. Una escena se repite varias veces al ser filmada, antes de cada nueva repetición se les da nuevas indicaciones a lxs actorxs, para que corrijan ciertos gestos, movimientos, entonaciones o velocidades, indicaciones que nacen desde quien dirige la película, finalmente solo una de las

¹ Sobre los dos ritos, que conforman nuestra investigación, profundizaremos en la metodología.

repeticiones quedará. En esta lógica de la repetición en pos de un fin último vemos una realidad que niega la posibilidad de observar y trabajar con la totalidad de las repeticiones y sus variaciones. En el teatro:

El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo, esto le está prohibido. Su desempeño no es de ninguna manera unitaria, sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares (Benjamin: 2003: 71).

No solo cada frase de un monólogo en una película puede ser seleccionada de desempeños distintos, sino que también de las múltiples variaciones de una misma escena se selecciona una. En el teatro la representación acontece de una cierta forma, pero esta siempre cambia con la repetición de la obra en una nueva función. “La poesía y la eficacia del teatro se agotan menos rápidamente, pues admiten la acción de que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente” (Artaud: 2021: 79). La diferencia entre las repeticiones es fundamental en nuestro proyecto.

Buscamos aprovechar esos desempeños singulares que indica Benjamin para conformar una unidad que sí permita la identificación con lo que se repite, alejar la repetición de la rigidez del proceso tradicional de creación cinematográfica y dar paso a la búsqueda de un método que permita resaltar el valor en sí misma de cada repetición y las relaciones que se generan entre ellas. Para esto creemos necesario desplazar el ejercicio actoral de repetir hacia el ritual del juego. En este la cámara opera como si fuese un espejo que rebota y subvierte el acto de repetir, lo desdobra sobre sí mismo, permitiendo teorizar sobre un ejercicio metafísico y material al mismo tiempo.

El espíritu que contempla, el sujeto, extrae las diferencias de la repetición o él mismo cambia. Proponemos una analogía que nos sirve para tener un tipo de repetición no realizada por el ser humano, pero sí percibida por él: la neblina no altera en nada a los objetos que pueblan la ciudad, siguen estando en los mismos emplazamientos de siempre. Pero quien camina no puede verlos, los edificios, los árboles desaparecen, pues la neblina afecta su visibilidad. La repetición de distintas capas de neblina que se colocan unas delante de otras, otras detrás de otras, en el espacio entre un objeto y un observador, la superposición en la imaginación de este observador hace que los objetos desaparezcan, hace que no pueda verlos, aunque estén en su mismo lugar, y al acercarse a ellos vuelven a aparecer pues cada vez hay menos capas de neblina entre ambos. “Paradoja de la repetición. ¿no consiste en que no pueda hablarse de

repetición más que por la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla?” (Deleuze: 2002: 119). Repetición de capas de neblina, diferencia de visibilidad. Mientras mayor sean las capas de neblina que se repiten, menor va a ser la visibilidad, y viceversa. De las distintas repeticiones el observador extrae distintas diferencias, en este caso las diferencias son de visibilidad. Consideramos entonces el espíritu o alma como la imaginación que sintetiza las percepciones en un sujeto, las condensa en una sola imagen, o las ve en su multiplicidad, percibiendo las diferencias de cada repetición con la anterior y la siguiente.²

Para profundizar en el concepto de repetición explicaremos los dos tipos de repetición según Deleuze: repetición desnuda y repetición vestida. La primera es material, estática, mecánica. Una acción repetida y cotidiana. La repetición desnuda tiene la “forma de la inexactitud o imperfección” (Deleuze: 1983: 191). No por nada los grabados llevan su numeración al lado de la firma del artista. Su valor ya no está solo en el nombre del artista, sino que también en su posición dentro de la serie. En cada repetición de la reimpresión se pierden ciertos detalles, cierta nitidez. Cada fenómeno que ocurre en la naturaleza es particular, singular, “Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente” (Deleuze: 2002: 21). Los elementos que se repiten no son intercambiables entre sí. Cada día es distinto e inaudito, pero lo cotidiano nos atrapa en su ciclo infernal. La situación falla y no podemos extraer nada nuevo de ella. Este es el primer tipo de repetición o la primera cara de la repetición, pura materialidad todavía sin espíritu que observe y extraiga lo diferente.

Por otra parte, la repetición vestida es aquella que le extrae lo nuevo a la situación repetitiva, sin esto nuevo la repetición desnuda es solo ciclo que aprisiona. Para extraer esto nuevo se necesita de un espíritu que contemple. “Sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, tal el rol de la imaginación o del espíritu que contempla en sus estados múltiples y parcelados.” (Deleuze: 2002: 127). La repetición salvadora es la repetición vestida. Esta se genera, se produce dentro de la repetición desnuda. “Una repetición material y pura (...), no aparece más que en el sentido en que otra repetición se disfraza en ella, constituyéndola y constituyéndose ella misma mediante el disfraz” (Deleuze: 2002: 50) a esto Deleuze agrega: “En una palabra, la repetición es simbólica en su esencia, el símbolo, el simulacro es el

² Con esta analogía introducimos en parte nuestro segundo ritual, el montaje de las imágenes registradas en el primero, en el cual la superposición es la operación principal.

argumento de la repetición misma” (2002: 54). La repetición vestida está enmascarada, disfrazada por la imaginación de quien la observa y es el disfraz lo que le otorga un nuevo sentido: la posibilidad metafísica de la repetición. El grabado del artista, que a medida que se vuelve a imprimir sobre la tela pierde nitidez, también cambia de valor al ser esta diferencia extraída por el ojo que observa, mientras mayor sea el número de copias menor será el valor. En nuestro caso, la actorx que repite su texto una y otra vez cambia en cada ocasión su forma de hacerlo pues no solo es la fuente material de la repetición, sino que también es el espíritu que extrae la diferencia, la repetición vestida está dentro de la repetición desnuda.

. violencia y crueldad

Para poder hablar del ritual³ primero necesitamos explicar qué entendemos por violencia y crueldad. Lo violento está relacionado con el quiebre de la discontinuidad de los seres, esto entendido de la siguiente forma: cada ser tiene una cierta duración, mientras que el Ser, la substancia⁴, Dios, la Naturaleza es una gran continuidad, por lo tanto, cada ser porta consigo su propia discontinuidad que es su duración. “Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar al ser discontinuo que somos” (Bataille: 1997: 21). La violencia entonces está vinculada con una especie de abismo⁵ que nos enfrenta a la realidad discontinua de nuestras existencias, y cuando se vive el abismo hay repercusiones en el cuerpo y el espíritu. Cada vez que se siente peligrar nuestra duración particular como seres individuales podemos decir que se experimenta una violencia. Esta relación de la violencia con el abismo entre nuestro ser y la continuidad también es un indicio de algo propiamente violento en esta Naturaleza.

La violencia, que en sí misma no es cruel, es, en la transgresión, obra de un ser que la organiza (...) la crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido (Bataille: 1997: 84).

³ Como ya esquematizamos en la introducción, el rito se relaciona con la crueldad y con la violencia debido a que este provoca en quienes participan en la experiencia de la crueldad, que es la forma en que podemos percibir la violencia originaria.

⁴ cf. Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch*. Amorrortu. Esta substancia es la que busca el sádico “naturaleza primera portadora de la negación pura (...) sin fondo más allá de todo fondo, delirio original, caos primordial compuesto únicamente de moléculas furiosas y demoledoras (...) esta naturaleza original no puede ser dada; solo la naturaleza segunda forma el mundo de la experiencia”. La substancia es este caos violento que no tiene extensión.

⁵ Queremos destacar la palabra abismo, pues en el proceso de montaje se vuelve importante.

La violencia y la crueldad están relacionadas por el intermedio de un espíritu, esto debido a que la violencia es la base metafísica que constituye una espiritualidad inhumana (la substancia que ya mencionamos) y la crueldad que es la intención de quebrar las discontinuidades de los seres, nace desde la experiencia subjetiva personal, desde un espíritu particular, al igual que la diferencia de la repetición nace al ser observada. La repetición desnuda de la violencia, el constante aniquilamiento de seres discontinuos se experimenta a través de un cuerpo y espíritu particular que lo visten con crueldad. Violencia repetitiva, desnuda, experimentada a través de un espíritu, crueldad que extrae la diferencia de la repetición, y viste a la misma repetición.

. rito

El rito busca generar en quienes participan en él experiencias más allá de sus individualidades, busca quebrar la discontinuidad de cada ser particular que lo experimenta. Esa es la forma exterior del rito, o el efecto que genera al funcionar mediante la repetición. Su forma interior es la de un juego. Lo fundamental de un juego es que este se acopla a una regla convencional, no a una ley trascendente y moral del bien y el mal, sino que a una regla convencional inmanente al juego mismo. Esta regla se repite sin llegar a ninguna parte, sólo permite explorar las posibilidades de ella misma “todo juego funciona sobre una célula de base repetida (una estructura elemental), que se trata de afirmar o incluso de explorar haciéndola volver” (Zourabichvili: 2021: 105). Nosotros pensamos nuestra investigación como un rito/juego, en el que la estructura elemental (la escena), es repetida para poder explorar sus alcances, funcionamientos. En el primer rito las actrices repiten el monólogo y los movimientos, y cada vez que lo hacen se van revelando ellas mismas nuevas posibilidades de repetición, en el segundo se repite el procedimiento de superposición de imágenes constantemente produciendo múltiples efectos que alteran a la imagen por completo. Tal como dice Zourabichvili, la creación de una obra consiste en la creación de una regla que al ser repetida pueda ser explorada.

El rito, el ejercicio que conecta lo material y lo espiritual, tiene a la violencia como base de su operatividad, porque la obediencia a sus reglas depende directamente de la experiencia que la violencia causa en el cuerpo: la crueldad. El ritual debe su materialización en el encantamiento con que la crueldad atrapa al cuerpo, del horror que invade al espíritu y persiste sobre este. El rito despliega sus reglas en modo de encanto, hay cierto magnetismo hacia la experiencia de la crueldad, la búsqueda de esta se apoya en la repetición, la necesita para entrar al cuerpo y tocar el alma. Se repite el deseo de sentir la crueldad.

El cuerpo sufre por la crueldad impartida por la voluntad del sacrificador, quien mientras martiriza recita las palabras mágicas, y el ojo que mira siente placer. Deleuze explica el funcionamiento de los rituales de castigo que ocurren en las sociedades primitivas.

Voz que habla o salmodia, signo marcado en plena sangre, ojo que goza con el dolor - estos son los tres lados de un triángulo salvaje que forma un territorio de resonancia y de retención, teatro de la crueldad que implica la triple independencia de la voz articulada, de la mano gráfica y del ojo apreciado (Deleuze: 1985: 195).

Quienes no respetaban las leyes de la tribu reciben estos castigos, en los que la voz, la escritura realizada sobre el cuerpo del infractor (escritura en carne, marcas hechas con piedras cortantes) y los ojos de los espectadores entraban en un sistema cerrado en el que los tres elementos interactúan entre sí sin relaciones de subordinación⁶ Deleuze agrega a esto “La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrandolos.” (Deleuze: 1985: 151). El rito, con su crueldad, se da necesariamente en una sociedad constituida, o en un organismo constituido. Es necesario haber perdido la espiritualidad para buscar reencontrarla mediante el rito. La crueldad es el efecto propio del rito, es lo que pasa por el cuerpo que lo experimenta, y esta crueldad es una especie de representación de la violencia originaria sobre una consciencia.

El asesino en serie de la novela de Saer “La pesquisa” cometía sus crímenes realizando un rito:

De modo que el ritual privado que desplegaba estaba más allá del odio, en un mundo contiguo al de las apariencias en el que cada acto, cada objeto y cada detalle, ocupaba el lugar exacto que le acordaba en el conjunto de la lógica del delirio, únicamente válida para el que había elaborado el sistema, e intraducible a cualquier otro idioma conocido (2019: 42).

El rito se da en este mundo contiguo, donde las leyes dejan de tener importancia y todo se rige de acuerdo con reglas arbitrarias. Esta “lógica del delirio” es la que crea todo tipo de reglas, conexiones entre objetos, palabras, gestos, ruidos, olores, en las que “todo es activo, acciona o reacciona en ese sistema” (Deleuze: 1985: 195). Los elementos funcionan y generan efectos, los espectadores del ritual no son exteriores al ritual, forman parte de él como ojo que extrae placer/crueldad, ese es uno de los efectos de este sistema funcional. Todo está cerrado sobre sí mismo, pero al mismo tiempo está abierto a la violencia que se experimenta como crueldad, experiencia en la que los objetos cambian y no están más revestidos por utilidades.

⁶ Bataille dice sobre la subordinación: “Subordinar no es solo modificar el elemento subordinado, sino ser uno mismo modificado. La herramienta cambia justamente a la naturaleza y al hombre: somete la naturaleza al hombre que la fábrica y la utiliza, pero une al hombre a la naturaleza avasallada. La naturaleza se convierte en la propiedad del hombre, pero deja de serle inmanente” (Bataille: 2018: 44). El ritual es por excelencia un sistema cerrado en el que todos los elementos se relacionan en un campo de inmanencia, ninguno predomina sobre el otro, si es que esto ocurriera se generaría un elemento que sería soberano sobre los otros, trascendería el campo ritual volviendo lo imposible, inyectando una finalidad o un sentido, algo que no sería parte del ritual mismo, algo que le quitaría su autosuficiencia. Este elemento abriría el sistema cerrado desbaratándolo. Si por ejemplo las palabras del sacrificador se trataran de interpretar, buscándoles un significado que no sería parte del mismo ritual, el “qué quiere decir” no presente en la obra se volvería el déspota trascendente. Esto nos sirve para entender el arte como sistema cerrado inmanente, como juego, como ritual.

Metodología

. etapas previas

Para llegar a este momento de nuestra investigación con mayores claridades hemos decidido que existirán dos etapas previas de filmación antes de la definitiva, esto para favorecer lo siguiente 1) tener un método para tomar notas de campo probado y que este funcione correctamente, 2) poder ir resolviendo ciertas dudas de la investigación, como la función de la cámara (¿es parte del ritual? o ¿el ritual es registrado por ella?), 3) comenzar a pensar el montaje de las imágenes obtenidas y su relación con el juego/ritual. Estas etapas previas serán descritas en el desarrollo, pero debido a que los resultados de estas afectaron al marco teórico y a la metodología misma aquí las explicaremos en parte.

La primera etapa previa⁷ consiste en la grabación de acciones repetidas por separado (ambxs miembros de la investigación lo hicimos cada uno por su cuenta), para luego la selección de una de estas y finalmente su montaje. Con esto se busca comenzar a experimentar situaciones que se asemejan al proceso de rodaje final, y así poder ir entrelazando la teoría con la práctica. El montaje de esto también sirve para ir explorando las distintas posibilidades de interacción entre los planos de repeticiones.

La segunda etapa previa consiste en la preparación del set para el rodaje, además del registro de la repetición del texto final por una de las actrices. Esta etapa nos sirve para poder decidir la posición de las luces, para saber que tipos de equipos serán necesarios para el día del rodaje, para poder decidir los tipos de planos y la posición de las cámaras. Además, el registro y repetición de la actriz permite experimentar de forma similar lo que ocurrirá el día final de rodaje, teniendo sus impresiones como aporte, y permitiéndonos seguir explorando el montaje.

Es en esta segunda etapa previa en la que el concepto, de Deleuze y Guattari, de “Cuerpo sin Órganos” se nos apareció con fuerza. Este CsO que “es lo que queda cuando se ha suprimido todo” (2002: 157), se elimina todo para partir desde cero y constituir algo. Lo que nos interesa de este concepto al relacionarlo con esta segunda etapa en la que determinamos el espacio o set de trabajo es que el CsO consta de dos fases, en la primera se fabrica o constituye y en la segunda algo “pasa” sobre él.

⁷ En el anexo dos se encuentran las imágenes de las dos etapas previas.

Para cada tipo de CsO debemos preguntar: 1) ¿cuál es ese tipo, ¿cómo está fabricado, por qué procedimientos y medios que prejuzgan ya lo que va a pasar?; 2) ¿cuáles son sus modos, ¿qué pasa, con qué variantes, qué sorpresas, qué imprevistos con relación a lo esperado? En resumen, entre un CsO de tal o tal tipo y lo que pasa sobre él hay una relación muy particular de síntesis o de análisis: síntesis *a priori* en la que algo va a ser necesariamente producido bajo tal modo, pero sin que se sepa lo que va a ser producido; análisis infinito en el que lo que es producido sobre el CsO ya forma parte de la producción de ese cuerpo, ya está incluido en él, sobre él, pero al precio de una infinidad de pasos, de divisiones y de subproducciones (2002: 158).

Esta primera fase, la de la constitución del CsO, se corresponde justamente con nuestras etapas previas, en ellas determinamos las reglas que van a hacer funcionar el rito, elegimos los tipos de planos, las luces, los vestuarios y las posiciones, *seteamos*. Constituimos el set como CsO. “El cuerpo sin órganos puede ser cualquier cosa - un cuerpo viviente, un lugar, una tierra, lo que ustedes quieran-, designa un uso. Suponemos que un cuerpo sin órganos es siempre experimental, por eso nunca está dado” (Deleuze: 2017: 199) Se tiene que dejar desierto este lugar, eliminar todo lo que antes existía sobre él para empezar a constituirse. Cuando se dice que en esta fase se “prejuzga” lo que, a acontecer, entendemos que esto es así ya que se ponen las cámaras en ciertos lugares y no en otros, las luces dan en ciertas partes de los cuerpos de las actrices y no en otros, las mismas actrices se disponen en posiciones determinadas, hay un prejuicio sobre cómo se constituye el set para que permita hacer pasar las cosas de la forma en que presentimos será la más conveniente. Las reglas que nos damos de forma convencional son el prejuicio.

Con la aparición de este concepto podemos diferenciar también los dos rituales que conforman nuestra investigación. En primer lugar, el rodaje y en segundo lugar el montaje. Ambos tienen sus dos etapas, de constitución y de efectuación. La relación que existe entre ambos es el registro. El registro del primer ritual como función más del conjunto de elementos genera una materia que pasa a ser el conjunto de elementos o materiales propios del segundo ritual.

. rodaje

Estos procesos previos nos llevaron a tomar las siguientes decisiones para la realización del rodaje final, nuestro primer ritual: en el estudio de televisión de FCEI constituimos un set, en el que dos actrices ubicadas una en frente de la otra repetirá un extracto de “Ashes to Ashes” de Harold Pinter. Una de ellas repetirá el texto elegido, mientras que la otra utilizará sus manos para representar el extracto⁸. La única indicación que recibirán será repetir la escena la cantidad de veces que ellas estimen sea suficiente (con un límite máximo de tiempo de dos horas). Esta decisión nace desde la idea de alejarnos del ejercicio tradicional del cine: elegir la “mejor” interpretación, primero con las indicaciones de dirección y luego con la selección en el montaje, creemos que evitando esto se puede favorecer dentro de nuestro rito el tránsito o trance⁹ que las intérpretes siguen al llevar a cabo el ejercicio de repetir en base a su percepción de este.

La interpretación será registrada por tres cámaras, un plano de conjunto de ambas actrices y dos planos medios de cada una de ellas por separado. El sonido de la escena será grabado por tres micrófonos, dos direccionales y un lavalier, los tres orientados a la actriz que dice el texto.

Durante todo el proceso de interpretación de las actrices se estarán tomando notas de campo de cualquier elemento que pueda tener importancia en la investigación.

⁸ El extracto fue alterado eliminando las intervenciones de Devlin, como se puede ver en el anexo.

⁹ La realización del rodaje, pensamos, nos permitirá desarrollar esta noción de tránsito/trance. En primera instancia pensamos que este tránsito que se hace para pasar por el rito, o el trance que genera el rito y nos hace pasar por él, es lo que logra extraer el cambio, lo que provoca el cambio en el espíritu. En ambos ritos es el trance el que logra la repetición vestida. En el primero el trance de las actrices las hace pasar por el ritual extrayendo lo nuevo de la repetición del texto, repetición desnuda. En el segundo, quien pasa por la experiencia de ver el montaje (quien transita) extrae lo nuevo de la repetición desnuda de capas de imágenes.

. montaje

“Nada remite a sí mismo. Ni en el cine ni en la vida. Las cosas, los acontecimientos, las personas, todo produce sentido en el contacto, en la conexión que se hace a cada instante.”

Carlos Flores
prólogo del libro *El Otro Montaje* de Coti Donoso

En nuestro proyecto el montaje trabaja cómo la operación central del segundo rito que, según nuestra visión, conecta los conceptos de nuestro marco teórico, en tanto contiene la posibilidad del contacto entre las repeticiones. Cuando hablamos de contacto, hacemos referencia a la conexión que se genera en base al pasado que se transforma en movimiento y guía a la mirada en el presente. Pero el montaje no sólo es el marcapasos de lo visual, creemos también que las operaciones que se llevan a cabo están relacionadas a sensaciones y emociones, a la posibilidad de movilizar, que si bien nace desde lo visual (y sonoro), se conecta a un plano que no juega dentro de estructuras cinematográficas clásicas.

Lo que no juega dentro de lo cuantificable es aquello que sortea las primeras lecturas del intelecto, juega con la imaginación y nos supera, nos atraviesa. Lo que atraviesa es algo que no es capturado, pasa a través, dejando estragos por las zonas que cruzó. Pero este tránsito que sigue la imagen, la posibilidad de atravesar los sentidos no es una cualidad innata o un elemento que aparece sin previo aviso, esta potencialidad es parte de un trabajo de evocación, el cuál sigue una pauta, un cúmulo de reglas. Creemos que se genera utilizando la potencialidad metafísica del cine y en mayor importancia a las decisiones dentro del proceso de montaje. Deleuze comenta sobre esto en base al filme “Napoleón” de Abel Gance:

Cuando superpone una numerosísima cantidad de sobreimpresiones (algunas veces dieciseis), cuando introduce entre ellas pequeños desajustes temporales, cuando les añade algunas y les retira otras, Gance sabe perfectamente que el espectador no verá lo que está superpuesto: la imaginación queda como sobrepasada, desbordada, llega muy pronto a su límite. Pero Gance cuenta con un efecto de todas estas sobreimpresiones en el alma, con la constitución de un ritmo de valores añadidos y sustraídos que ofrecen al alma la idea de un todo y a la vez la sensación de una desmesura y de una inmensidad (1983: 75).

Con estos procedimientos de conexión, contacto y superposición se genera un acontecimiento que permite ir más allá de ideas discursivas, se da paso a la mezcla entre razón y sentimiento, a una potencialidad profundamente evocativa y que constantemente busca el

contacto. “De este montaje, de esta concepción del montaje, se dirá que es matemático-espiritual, extensivo-psíquica, cuantitativo-poética (Epstein habla de lirosografía)” (Deleuze: 1983: 77).

La masa de imágenes producida, verdadero palimpsesto¹⁰ del rodaje, no puede ser nunca capturada con un sentido único, es esencialmente polívoco, pues en cada ocasión nos supera. “Una buena imagen creo yo, una buena toma, es esa que multiplica su productividad de sentido, que no queda nunca fija, que se mueve después de que la viste, que insiste, que persiste.” (Flores, C: 2017: 103). No logramos estabilizar la imagen, persiste con su violencia, siempre haciéndonos volver a pensarla, y es en la persistencia dónde aparece la forma de provocar más efectos que los determinados por el intelecto, la imagen que sigue buscando, que genera nuevas imágenes, ya sea material o metafísicamente, permite observar y sentir. La construcción de imagen que estamos buscando depende en gran nivel de la forma en que generamos la conexión entre todas las tomas que obtendremos en el rodaje.

En pintura, Van Gogh, se plantea la cuestión de las masas o conglomerados de figuras: “Este es el gran problema: aborregar; grupos de figuras que, aunque forman un todo, asoman la cabeza o los hombros para mirar los unos por arriba de los otros, mientras que en el primer plano las piernas de los primeros se destacan enérgicamente, y que más lejos, las piernas y los pantalones forman una especie de mezcla donde todavía falta dibujar detalles” (2005: 77). En un rebaño cada oveja se repite para formar el grupo, en un grupo de personas es igual. Forman un conjunto sin unificar, asoman la cabeza, un brazo, una pierna, los ojos de uno, la boca de otro, de cada elemento repetido se destaca una particularidad. Es de esta forma que pensamos el montaje de la obra: *aborregando* las repeticiones en un conjunto no unificado, permitiendo que cada una se “asome”.

Utilizar todas las repeticiones obtenidas por el ejercicio presupone una diferenciación de la ruta tradicional que toma el cine, evitar la selección de una toma bajo la premisa de lo mejor o mayormente logrado permite y obliga a buscar operaciones que se adapten a un método de registro que existe privilegiando una tarea en específico: repetir. Esta prioridad o

¹⁰ “Nuestra acción reflexiva a través de la mirada trabaja sobre el palimpsesto del presente, sobre las múltiples e irresueltas capas de pasado no digerido, que surgen como "furia acumulada" (Bloch) pero también como bricolaje barroco y subversivo.” (Rivera: 2015: 295). En los conceptos de palimpsesto y bricolaje encontramos cercanía a nuestra concepción del montaje, las conexiones que se generan con sus operaciones tienen un profundo impacto en cómo nuestra “mirada” guía al proceso racional y emotivo al audio-visionar una obra.

importancia de la repetición nos lleva a pensar también cómo se construiría entonces el tiempo y espacio fílmico, pues al tener como material de montaje muchas repeticiones del mismo texto nos evita en primer lugar la necesidad de “contar” una historia, o sea, seguir una estructura narrativa clásica, esto da paso a una relativa libertad en cuanto a la manera y la función que tendría el *contacto* de las imágenes, pero al ser el montaje un trabajo de selección y distribución también debemos pensar en la manera en que las operaciones aplicadas en este proceso construyen la experiencia fílmica a la cuál hacemos referencia, estaremos constantemente edificando una pieza espacio-temporal que por su énfasis en acumular, *aborregar*, generará diversas preguntas en torno a las partes que se esconden, las que aparecen y a las que se entremezclan. Toma gran importancia la potencialidad que tiene la obra final de poder ser leída como un *palimpsesto*, en tanto se arma a través de la acumulación y conexión de diversas capas de, aparentemente, lo mismo.

En este segundo rito el CsO se constituye mediante la acumulación de material audiovisual en el primer rito de nuestra investigación, registro, el prejuicio con el que se entra¹¹ además es el que hemos descrito de diversas formas en este apartado: palimpsesto, aborregamiento, operación de superposición.

¹¹ Recalamos que este prejuicio no es algo negativo, sino que es la primera fase del CsO, es la constitución de las reglas del rito.

Desarrollo

En esta sección del texto realizaremos una descripción de todas las etapas de nuestra investigación, desde las etapas previas al rodaje, pasando por el rodaje final y el montaje de las imágenes registradas. Cada momento de la investigación aporta con distintas formas de pensar la misma, ideas y conceptos van apareciendo, sumado a que la misma obra genera o no sus efectos, por lo que todo esto compone este apartado.

. etapas previas

En la primera etapa previa, registramos cuatro escenas distintas, siendo dos de estas montadas. Escenas simples, sin diálogo, sólo cierta acción repetida por unx actorx. De estas cuatro escogimos dos escenas para montar las repeticiones. Como primer acercamiento se hizo una superposición de cada repetición, método también utilizado en el proyecto antecesor.

Las primeras sensaciones experimentadas mientras se registraban las escenas están relacionadas con un sentimiento de impotencia, impotencia ante la imposibilidad de captar todo lo que acontece frente a los ojos. Los giros, los movimientos y los gestos de cada una de las repeticiones no puede ser aprehendido por completo, apenas se pueden recordar algunos de los movimientos para compararlos con los de la siguiente repetición, y luego de un rato todo se empieza a entremezclar y volverse confuso. Ya no se recuerda si tal movimiento se hizo así en la repetición cinco o en la dos, en la repetición seis uno se fija por primera vez en un gesto y se pregunta si es la primera vez que se hace.

Otro efecto que se genera luego de algunas repeticiones es una sensación de abstracción, luego de un punto en que ya se tiene clara la unidad repetitiva, de alguna forma se siente ya no estar viendo la situación particular específica, sino que se experimenta algo que parece estar en el fondo de lo repetido, se pierde lo explícito de la acción y se pasa a sentir la violencia. Y aun así hay ciertos momentos en que se vuelve a percibir claramente la repetición actual, quizás por un cambio en la forma de realizarla por parte de lx actorx. Con relación a esto último también se pudo ver cómo lx actorx extraía las diferencias entre cada repetición, moviéndose y gesticulando de formas distintas, tanteando de cual forma podría ser mejor.

Con respecto al montaje de las escenas seleccionadas de esta etapa podemos decir que en los dos casos los resultados tienen una cierta espectralidad, propia de la superposición de un mismo plano. En particular la acción repetida del saludo a cámara superpuesto nos trae devuelta nuestro ejemplo de las capas de neblina, en el que cada capa afecta de mayor forma la visibilidad de quien intenta percibir un objeto, en este caso debido a la operación de superposición es la misma acción la que se vuelve neblinosa, y esta neblina será más densa y menos figurativa entre mayor cantidad de capas de repeticiones se superpongan, y aumentará su claridad, volviendo la figura humana más discernible, cuando menos capas de repeticiones existan. Nuevamente el espíritu extrae la diferencia de espectralidad o densidad de neblina. En la escena de las dos sillas nos parece interesante que la superposición permite destacar por completo la diferencia que se dio en una de las repeticiones en la que el actor dio una vuelta extra. Se siente al observar las escenas montadas como algo nos supera al momento de percibir, sabemos que cosas componen la imagen (cierta cantidad de repeticiones), pero cuesta poder diferenciarlas.

En la segunda etapa previa hicimos un acercamiento al rodaje final, comenzamos a setear el estudio de televisión, determinando la posición de las luces, los ángulos, tipos de encuadre y ubicaciones de las cámaras. Además, hicimos un ensayo con una de las actrices, durante cuarenta minutos ella repitió el texto establecido, mientras era grabada por dos cámaras, una en su posición definitiva y la otra en una posición provisoria. Las repeticiones se realizaron de forma continua salvo por un momento en que la cámara de la segunda posición se quedó sin batería, la actriz se percató de esto y sin decir nada se detuvo por un par de minutos mientras reemplazamos la cámara.

Si bien antes de comenzar se le dio a la actriz la indicación de evitar los movimientos de manos y corporales lo más posible, a medida que avanzaban las repeticiones la actriz fue intensificando su representación aumentando a cada momento la cantidad de movimientos, llegando incluso a salirse del plano de una de las cámaras. Debido a esto surgió la pregunta de si en el rodaje final el plano debe o no ser alterado en caso de que alguna de las actrices se salga del encuadre, ya que al ser una de nuestras reglas la no intervención para dar indicaciones durante la representación de la escena, no podremos corregir la posición. Se decidió entonces que al momento de las indicaciones previas se debe recalcar lo más posible la importancia mantener la ubicación durante toda la grabación, pues no se moverá el encuadre para corregir.

Fue durante esta etapa que incorporamos el concepto de Cuerpo sin Órganos, se apareció durante las repeticiones por la conjunción de dos ideas, en primer lugar, nuevamente se experimentó la impotencia de la etapa anterior ante la cantidad de cosas que pasaban durante la representación. Fueron más de treinta repeticiones, interpretadas de formas muy distintas, por lo que se hacía imposible diferenciarlas entre ellas de forma rigurosa, más bien quedaban ciertas impresiones un gesto de una, un movimiento de otra, una entonación de aquella, una pausa de esa, y así. El CsO consta de dos fases, es en la segunda en la que comienza a funcionar (se inicia la repetición del rito), se producen numerosos efectos, incontables pequeñas producciones, y subproducciones de estas, de las cuales se puede hacer un “análisis infinito”. Esta producción infinita de relaciones entre repeticiones coincide con la segunda fase del CsO, al darnos cuenta de esto notamos también como lo que se había estado realizando antes, el seteo de luces y cámaras, coincidía con la primera fase del CsO, aquella en que se establecen las reglas de lo que va a pasar, donde se prejuzga. En esta etapa entonces establecimos el ritual como un cuerpo sin órganos.

Antes de comenzar, la actriz nos dijo “recién a los veinte minutos tengo el cuerpo caliente”, la entrada en el trance de la repetición tiene una cierta duración, no solamente por partir ya se está dentro. Al igual que para la escritura de este texto, para entrar en el flujo de actuación se requiere de un calentamiento, dejar el motor en marcha para que se caliente antes de partir. En un inicio el texto todavía no está internalizado, la actriz comete ciertos errores y no puede expresarlo de la forma que prefiere pues se esfuerza mucho en recordarlo. Al entrar en el trance se superan estos impedimentos, es el trance lo que permite que el flujo de repeticiones pase, lo que permite transitar de una repetición a otra es el trance, lo transversal.

Otra interrogante para el rodaje final es la de si la búsqueda que realiza la actriz, el tanteo que hace al interpretar de distintas formas el texto se resuelve en algún momento. No pensamos que haya repeticiones que estén mal y otras que estén bien, pero ciertamente hay algunas que funcionan o no, la actriz explora la regla que le hemos dado en busca de algo, algo que no está preestablecido, tiene que ser encontrado, tanto como puede no serlo. El problema es entonces, ¿llega el punto en el que, conforme con lo realizado, la actriz repite la misma interpretación del fragmento? o ¿nunca se llega a lo definitivo y siempre puede haber nuevas correcciones o cambios?

Con respecto al texto ocurren ciertas cosas extrañas, el fragmento mismo es misterioso, no nos queda muy claro cuál es la posición del personaje al relatar su experiencia, no tiene un sentido unívoco. Sumado a esto la interpretación oscilante de la actriz, cambiando de tono y de gestos constantemente, hace que el sentido del texto se mueva de un lugar a otro sin poder ser capturado. Se siente una cierta violencia por el contenido textual pero también por este movimiento errante.

. rodaje

El día del rodaje final el set se constituyó en cuatro horas, lo que nos permitió realizar la grabación por, aproximadamente, una hora con cuarenta minutos de repetición ininterrumpida.

Durante el rodaje se realizaron notas de campo¹² para registrar las impresiones e ideas que surgían mientras se realizaba el ejercicio de repetir, el mecanismo utilizado para las anotaciones fue: en base a un cronómetro se indicaba el minutaje en que se tomó la nota y se escribieron frases cortas y sintéticas que permitieran generar conexiones con el marco teórico del proyecto. Dentro de estas notas se mencionan a las actrices de la siguiente manera: Coni (Constanza Esbir) y Wabi (Javiera Aguirre).

Para esta sección decidimos utilizar las notas de campo para poner en contacto los conceptos previamente expuestos en el marco teórico con el rodaje y dar cuenta del proceso llevado a cabo. Las notas se agruparán en base a su contenido y temporalidad.

00:02:30

“La actriz que mueve sus manos (Wabi) se ve más concentrada que la actriz que habla (Coni). Quizás depende solo del texto el movimiento y no al revés. Coni parece más relajada. ¿Relación unilateral?”.

00:09:18

“Las miradas no están conectadas, ¿se desconcentra (Coni) si mira los movimientos?”.

00:29:40

“Los movimientos de Wabi continúan hasta que empieza una nueva repetición, ahí se detiene y espera un poco hasta agarrar el nuevo tono”.

Una de las primeras situaciones que nos llamó la atención fue la falta de entendimiento entre las actrices durante el rodaje, si bien nos parecía normal que al inicio del rodaje iban a

¹² Durante la segunda etapa previa la idea de Cuerpo sin Órganos apareció y un elemento de este concepto afectó la concepción de las notas de campo. El segundo momento del CsO es el de su efectuación, cuando se hace funcionar el rito, el comienzo de las repeticiones, en esta fase se producen infinitos efectos y subproducciones lo que conduce a un análisis potencialmente infinito. Cuando el rito comienza están pasando miles de cosas, la mayoría se nos escapan, no podemos captarlas, las relaciones entre los elementos y efectos que se empiezan a producir son demasiadas.

tener que ir acomodando sus desempeños para lograr un tono igualitario entre ambas, y que esto iba a ser empujado de manera natural por las reglas del rito. Pero la interacción entre ellas pareció más un choque de interpretaciones que la idea de trance que propusimos. En varias ocasiones las acciones de Wabi competían con la intensidad del texto articulado, se notó sorpresa y desconcentración por parte de Coni: los movimientos y los sonidos producidos por la otra actriz se intentaban bloquear para retomar una cierta dicción y ritmo del texto.

00:07:40

“Sorpresa de Coni ante el movimiento sonoro de las manos”.

00:08:15

“Cierra los ojos y vuelve a comenzar el texto, no termina el anterior”.

00:35:40

“Coni cierra los ojos”.

00:44:00

“Vuelve a cerrar los ojos”.

01:04:20

“Cierra los ojos”.

La situación que más se repetía al inicio era que ante las interrupciones generadas Coni cerrabas los ojos para concentrarse y retomar el texto, incluso volviendo al inicio de este para recuperar el tono que estaba buscando. Ese momento en específico nos hizo pensar en el fallo del rito propuesto, pero al mismo tiempo refuerza la idea del CsO y las infinitas posibilidades que entrega la efectuación de sus reglas, incluso la no conformación del rito (de la manera que esperábamos) está dentro de estas opciones. Este camino distinto que el rito tomó permitió observar otros fenómenos que se producían, y cómo estos se relacionaban e influían unos en otros. Se llevó gran parte de nuestra atención la forma en que ambas actrices en su competencia por la jerarquía dentro de la puesta en escena fueron armando una pauta o base performativa: el volumen del texto, las inflexiones, y la emotividad compiten a la intensidad con que las acciones intentan marcar el ritmo. Se produjo una lucha entre la palabra articulada y la acción.

00:33:00

“Privilegio de la voz”

00:34:06

“De repente se escapan los movimientos y toman carácter propio, pero la voz vuelve a capturar”

00:38:00

“Cierta influencia recíproca, pero al comenzar otra repetición se espera el nuevo tono”

00:41:35

“Se espera el tono. Jerarquía”

00:47:13

“Se vuelve a esperar el tono”

01:25:50

“No se desarrolla un método para comenzar al mismo tiempo, la voz marca el inicio”.

Wabi espera el *tono* que Coni va a instalar en la nueva repetición, y solo después de que el tono ya se clarifica ella vuelve a empezar a mover su cuerpo. Esta espera que se da creemos que jerarquiza los elementos volviendo a la voz el elemento dominante.

Luego de cuarenta minutos de repeticiones hubo momentos, partes de cada repetición, principalmente desde la mitad hasta el final de la misma, en las que los movimientos de Wabi influyeron en la forma en que Coni interpretaba la escena, y sus reacciones o cambios se devolvieron a Wabi quien variaba y se acomodaba.

El resultado de la pugna entre voz y movimiento termina por posicionar a la palabra articulada por sobre las acciones para marcar el ritmo de la repetición, pero esto no se da como resultado de la anulación de los movimientos de Wabi, sino por la simbiosis que poco a poco se fue creando entre las interrupciones y los cambios de tono, en el juego que las actrices fueron construyendo, siendo el caos la base del juego. El caos comienza a imponer cierto tipo de orden a las repeticiones, pues comienza a observarse un hilo conductor entre cada una al avanzar los minutos. Con el paso de las repeticiones se va homogeneizando la interpretación de ambas, este es quizás un efecto del rito, llegar a un cierto estilo que varía poco.

01:11:00

“El inicio, el cerrar el puño, queda un poco congelado, no hay muchas formas de interpretarlo”.

01:33:43

“Se inclinaba para atrás” también se congela un movimiento hacia atrás de la actriz”

Dos momentos del texto fueron *congelados* en el movimiento de Wabi (con congelados nos referimos a que un cierto texto se interpretó con los mismos movimientos la mayoría de las veces, y además estos movimientos fueron figurativos de lo que decía el texto). En primer lugar, el texto “cerraba el puño”, Wabi lo actuó generalmente cerrando su puño de la misma forma. En segundo lugar el texto “se me inclinaba hacia atrás” también se interpreta con un movimiento hacia atrás de Wabi. Sobre este congelamiento no estamos seguros si es problemático o no, como dijimos antes, la interpretación se va homogeneizando. En el inicio de las repeticiones las posibilidades de interpretación de ambas actrices son muchísimas, pero a medida que exploran formas opuestas o muy distintas entre sí se van agotando sus recursos y su capacidad de innovar en la escena, por lo que comienza a establecerse una forma determinada de repetición.

01:18:50

“Flujo de repetición, sin cortes. El cambio de tono no hace que se pierda la continuidad”.

01:29:54

“De las exploraciones iniciales de ambas, el tanteo, en este punto de las repeticiones ya no se diferencian todas las repeticiones, se llegó a una especie de interpretación definitiva con pequeñas variaciones, en especial de los movimientos de manos. Cansancio o encuentro”.

01:35:13

“Se alcanza una repetición estándar o ya cuesta distinguir entre todas las repeticiones. Al inicio es muy fácil distinguirlas entre ellas, son completamente diferentes en tono, tiempo e intensidad, pero al final cuesta hacer las diferencias. ¿Se llega al trance al no poder distinguirlas?”

Pudimos ver entonces ciertos momentos de acción y reacción entre elementos no jerárquicos, comunicación recurrente entre partes. Una de las últimas notas de campo habla sobre el flujo de repetición, en cierto momento se dio la sensación de que las repeticiones no estaban separadas entre sí, sino que la detención luego de terminar una, era parte del mismo flujo de interpretación, flujo de cosas distintas pero que se percibe que sin estar unificadas forman un conjunto. Creemos que este tipo de sensaciones están vinculadas a la idea de trance o transversalidad. La transversalidad como aquello que permite formar un conjunto de objetos o imágenes distintas sin homogeneizarlas ni volverlas una unidad. El trance como el aborregamiento de repeticiones.

Por momentos nos pareció que el ritual que constituimos no había funcionado. Pero el proceso de montaje nos permitió comprender que las expectativas que teníamos del rodaje no

se relacionaban con un éxito o un fracaso de este, puesto que como el ritual es un CsO, y el CsO “es siempre experimental” (Deleuze: 2017: 199) no se puede evaluar en cuánto éxito o fracaso, el artista John Cage explica: “La palabra experimental puede convenir, con tal que no sea comprendida como designante de un acto destinado a ser juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como designante de un acto cuya salida es desconocida”¹³. Los efectos de las reglas del juego, del rito, son desconocidos, justamente la repetición de estas permite explorar los distintos efectos, en toda exploración se pueden tener expectativas de a dónde se quiere llegar, pero llegar a nuevos lugares no constituye un fracaso.

¹³ Citado en “El Anti-Edipo”, p. 381.

. montaje

Iniciamos el montaje con el material registrado, tres planos y tres pistas sonoras. Al igual que con el primer CsO, el rodaje, con este segundo CsO, segundo rito, también es necesario prejuzgar lo que va a acontecer sobre él, hay que constituirlo¹⁴. Tenemos entonces el material descrito como base, las operaciones por las que se va a hacer pasar este material son las siguientes: superposición, velocidad, tamaño y color. Debido al fondo negro que se usó en el rodaje creemos que la superposición de los planos es una operación que nos conviene. Además, superponiendo, creemos que se expresan de buena forma ciertos conceptos que hemos trabajado, palimpsesto, aborregar y contacto. Alterar la velocidad y tamaño creemos que puede servir para destacar ciertos detalles, tanto ciertas partes de los cuerpos como ciertos movimientos. La alteración del color es la cuarta operación que hemos elegido, pensamos que puede servir para contrastar las repeticiones entre sí y hacer resaltar su diferencia.

Luego de audio-visionar el material, se contaron treinta y siete repeticiones en total, que acumularon una hora con cuarenta minutos de duración de los planos de cada cámara. Al revisar los tres planos decidimos reencuadrar las imágenes, pensando en darle gran importancia a los cuerpos dentro del cuadro, quitando toda referencia del espacio adyacente y así llenar la imagen con las emociones y los movimientos de la repetición. Para insistir en la creación de un espacio fílmico ambiguo y no concreto, modificamos los grises de la imagen transformándolos en negro (ver imagen 1). Estas fueron las primeras decisiones que se tomaron en el proceso de montaje. Durante este proceso se conversó sobre la incomodidad que los planos originales generaban al ser vistos, le atribuimos esta sensación a la diferencia entre las imágenes obtenidas y las expectativas que teníamos sobre ellas, pero al reencuadrar volvió la sensación sobre todo con los primeros planos del rostro de Coni, su mirada, expresiones y dicción no sólo afectan a lo racional, algo más está ocurriendo paralelamente cuando intentamos entender que nos provocan esas imágenes. Creemos que muchas de las operaciones posteriores estuvieron fuertemente influenciadas por la búsqueda de esa incomodidad, y para lograrla trabajamos desde el contacto entre las imágenes, pensado que al generar una conexión aparecería nuevamente esa sensación y con ella la posibilidad de encontrar nuevas imágenes.

¹⁴ Retomando un concepto que utilizamos más arriba, las dos fases del CsO son la "lógica del delirio", la fase de constitución es la lógica que, arbitraria, va a regir el delirio que se produce, infinito en subproducciones, en la segunda fase. El CsO es el delirio que contiene su propia lógica.



imagen 1

El proceso posterior al reencuadre y al cambio de color consistió en experimentar con la superposición de los planos, se refuerza la decisión de reencuadrar pues estableció una jerarquía del cuerpo que permitió trabajar el concepto de contacto: en los momentos en que el cuerpo de un plano se sobrepone a otro, hay cambios en la tonalidad, se enmascaran ciertas secciones, otras se destacan por el contraste y se generan nuevas composiciones (ver imagen 2). A nivel sonoro la acumulación de capas permite reforzar la confusión visual que se genera al dejar claros los múltiples desempeños en las repeticiones. Hasta esta etapa se trabajó mayormente con planos del rostro de Coni, se podría decir que tanto en el rodaje como en el montaje hay cierta predilección por la palabra articulada.



imagen 2

Cuando se comenzó a trabajar con los reencuadres de Wabi (nos enfocamos en sus manos y los movimientos que generaba durante las repeticiones) se utilizó también la sobreposición como base, pero al explorar las opciones dentro de la operación de opacidad, llegamos a la opción “dividir”¹⁵, si se aplicaba a una sola capa sin superponer no se podían apreciar más cambios que una pequeña baja en la definición de la imagen, al superponer varias

¹⁵ En la página de ayuda de Adobe (<https://helpx.adobe.com/cl/premiere-pro/using/blending-modes.html>) encontramos la explicación de esta opción de la función de opacidad: “Divide el color subyacente por el color de origen. Si el color de origen es blanco, el color resultante es el color subyacente. Los valores de color de resultado pueden ser superiores a 1,0 en proyectos de 32 bpc.”

repeticiones sumado al efecto de *dividir* la situación cambió, la imagen comenzó a saturar los colores rojo, azul y verde (RGB), esto sumado al movimiento dispar de las manos creó nuevas imágenes en base al contacto de estas: el tono original de la imagen, sectores con pérdida de información, nuevas texturas, líneas y figuras construidas por la relación entre planos, todas estas cosas aparecen gracias a las conexiones que se probaron. Decidimos llevar esta nueva operación a los reencuadres de Coni, el resultado reafirmó los descubrimientos anteriores (ver imagen 3), así mismo complejizaba el proceso debido a las condiciones técnicas con las que trabajamos, versiones distintas del programa que llevan a distintas lecturas de las operaciones trabajadas y la falta de un conocimiento profundo sobre las posibilidades que entrega el programa. Una vez decidimos seguir adelante con estas pruebas aceptamos un proceso de trabajo marcado por la experimentación: entregamos órdenes al programa y este responde con distintas imágenes que le son difíciles de procesar, las imágenes obtenidas están sujetas al azar formado por este método. En esta parte comenzamos a ver al montaje (o al programa) como si fuese un abismo al que alimentamos con las imágenes y siguiendo un mapa de conexiones entrega una mezcla, un palimpsesto que queda a la espera de las nuevas imágenes que completarán el bricolaje que se arma en la línea de tiempo.

“¿Somos el público del arte por computadora? No debemos responder “no”, sino “sí”. Lo que necesitamos es una computadora que, en vez de ahorrarnos esfuerzo, nos dé más trabajo” (Cage: 2005: 69). Esto es justamente lo que buscamos con la utilización del programa de edición (Adobe Premiere), no una herramienta que facilite la creación de obras audiovisuales, sino algo que nos complejiza la vida, que abra nuevas posibilidades. Pensamos el montaje como un ritual, el programa de edición como un CsO, todas sus diversas funciones son distintas reglas que hay que ir repitiendo para explorar los efectos y las infinitas subproducciones de estos. Al superponer distintos planos y aplicar la función de *dividir* en la sección de opacidad hay que apretar el botón *Enter* para que el programa renderice lo que se acaba de hacer, el programa tiene que efectuarse sobre lo que le entregamos¹⁶, le entregamos la imagen, la arrojamos al abismo y este nos devuelve una imagen distinta: “Aceptar la muerte es la fuente de toda vida (...) el primer algo que nos catapulta a la nada y de esa nada emerge el siguiente algo” (Cage: 2005: 108). Aceptamos la muerte de la imagen que entregamos para

¹⁶ El programa pensado como CsO tiene también sus dos fases, todas las funciones que posee son la primera, ya que todas estas son formas de prejuizar lo que va a pasar (las imágenes que se van a importar), son las potencialidades virtuales de las imágenes. En la segunda fase se efectúa la función sobre la imagen, el programa devuelve la imagen a la que se le hizo pasar por variaciones.

recibir la vida de una nueva imagen, y así vamos entregando y recibiendo, repitiendo el proceso para explorar los distintos resultados. Si bien elegimos como una de nuestras principales operaciones la superposición con la función *dividir*, cualquier otra que se eligiera funcionará igual, se arroja una imagen al abismo del programa y esta entrega una nueva (desde cambiar el tamaño del plano, hasta corregir la temperatura o las sombras, siempre hay una entrega y una devolución, una imagen muere y otra vive¹⁷). Esta entrega de imagen no siempre se percibe como tal, muchas veces debido a que esta no cambia mucho de su forma original o porque no cuesta tanto imaginar cómo resultará la imagen luego de pasar por la operación del programa.

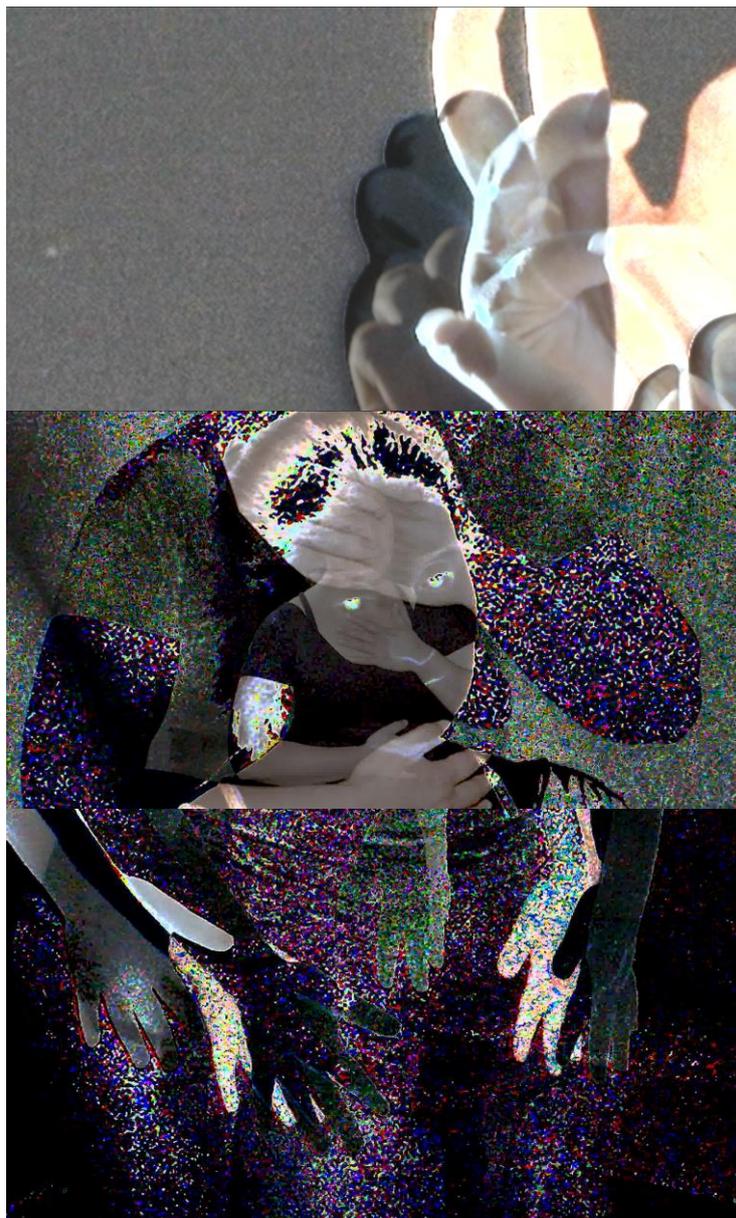


imagen 3

¹⁷ Vuelve a aparecer la violencia, seres discontinuos que vienen y van, la muerte que nos revela el abismo de nuestra discontinuidad, abismo al que se le entrega una vida para recibir otra.

En la tercera sección de nuestro cortometraje trabajamos en bloque. Diez planos de distintas tomas y distintas repeticiones superpuestas, especie de ladrillo líquido de imágenes en el que todos los elementos interactúan y se afectan entre sí. El movimiento de un brazo de Wabi muestra el rostro de Coni que desaparece cuando el cuerpo de ella misma se antepone. El plano de la capa tres afecta al plano de la capa siete, cualquier pequeño ajuste de una imagen mueve a todas las demás. Aborregamiento de imágenes, por un lado, se destacan los dedos de una repetición, por el otro los gestos violentos de una de las interpretaciones de Coni, por allí se ve un torso, por allá dos caras contrastan sus diferencias.

A medida que avanza el bloque ciertos planos comienzan a distorsionarse con la misma función de *dividir* que usamos anteriormente, hasta llegar a un punto en que toda la imagen se distorsiona. El bloque de diez capas adquiere cientos de efectos de colores y de movimientos, a cada momento la imagen se distorsiona más llegando a un punto en el que se constituye un espacio de dos dimensiones¹⁸, donde solo hay líneas y cuadrados (puesto que los puntos en este caso son píxeles) perdiendo casi por completo las figuras humanas (ver imagen 4).

Con respecto al sonido esta sección de bloque se divide en dos coincidiendo con el quiebre de color de la imagen. Ambas partes buscan desjerarquizar la palabra hablada. Ya mencionamos previamente como las palabras y el tono de Coni jerarquizaron en gran parte los movimientos y la interpretación de Wabi, además de como en la primera sección de montaje también hubo predilección por la palabra hablada. En la primera parte queda un último trozo del texto, el resto de los sonidos son fragmentos invertidos, los que mantienen un tono, pero han perdido por completo el significado. En la segunda parte se usan solamente los sonidos paraverbales, a significantes o simples ruidos del rodaje (aplausos, risas, suspiros, respiraciones, chasquidos, roces, etc.) dejando por completo de lado el uso de palabras articuladas. Tuvimos que buscar formas de generar ritmo y banda sonora solo con los sonidos incidentales no verbales, sin música ni sonidos exteriores al rodaje. No hay desperdicio en nuestro montaje, todos los elementos pueden servir y son usados.

Cumplimos con la condición de Cage para determinar si una obra es contemporánea¹⁹, no solo al no realizar indicaciones a las actrices durante la interpretación del texto permitiendo que ellas tomaran las decisiones rítmicas y de tono, sino que también durante el proceso de

¹⁸ En la introducción de "Mil mesetas" Deleuze y Guattari explican que para hacer una multiplicidad (creemos que el montaje de las repeticiones es una multiplicidad que estamos fabricando) hay que sustraer una dimensión. "Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1" (2002: 12). Restamos una dimensión para formar un espacio múltiple de líneas y píxeles.

¹⁹ "Para determinar si una obra artística es contemporánea vemos si puede incluir acciones ajenas a su creador." (2005: 77)

montaje dejamos espacio a lo incontrolable, la imagen que devolvía el abismo. Tal como lo que Deleuze dice sobre la escritura, nosotros podemos decir del montaje que solo se monta aquello que no se sabe cómo se va a ver y oír. El montaje es un proceso cuyo fin se desconoce de antemano, hay que pasar por él, efectuar el ritual, pasar por el trance de imágenes que no nos llevan a ninguna parte, no nos lleva al éxito o al fracaso, solo nos permite disfrutar el paisaje.

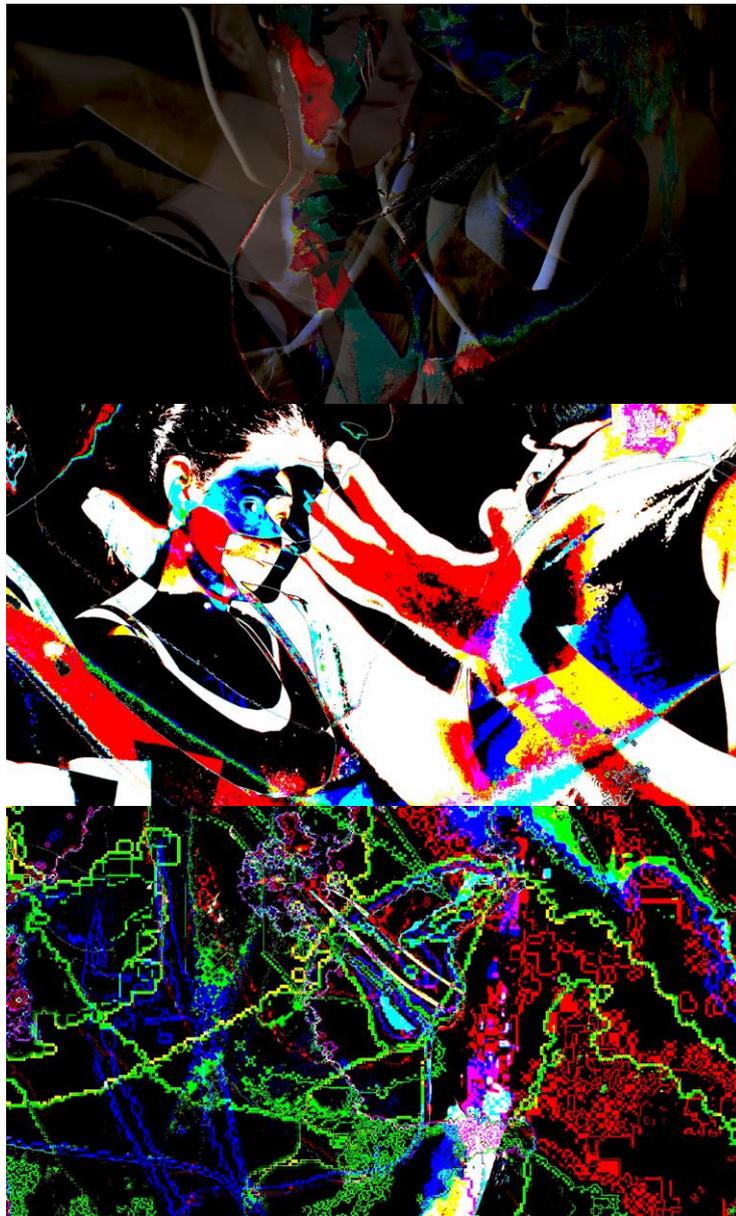


imagen 4

Conclusiones

En este último apartado desarrollaremos las conclusiones de nuestra investigación, las cuales dividimos en dos. Las primeras son las conclusiones que surgen luego de analizar nuestro marco teórico y el desarrollo de la investigación, los elementos conceptuales que destacaron, aquellos que no se presentaron de forma tan clara, además de clarificaciones finales a la luz del proceso. Las segundas son las conclusiones generales de la investigación, más allá de lo propuesto previamente.

En primer lugar, los conceptos de repetición desnuda y repetición vestida, que son la base de la investigación, nunca perdieron su fuerza e importancia durante el proceso. Durante el rodaje la repetición desnuda de la escena se vestía de diferencia por las mismas actrices que la repetían, quienes actualizaban sus interpretaciones. Vemos aquí una relación con el proceso de montaje en el que hablamos sobre la entrega de la imagen al abismo para luego recibir la nueva. Creemos que en la repetición de la escena hay también cierto arrojito a un abismo por parte de las actrices, un arrojito que les permite encontrar una nueva forma de interpretar la escena. Las sorpresas y disputas que ocurren cuando ambas interactúan son ese elemento externo, ese otro o afuera, que al entregarle algo te devuelve lo nuevo. Cada vez hay una interpretación que muere y otra que nace²⁰. Con respecto al montaje del cortometraje, la principal repetición fue la de la operación de superposición, un procedimiento desnudo que si no tuviera un ojo que la viste no generaría ningún efecto, es necesario que el espectador de los planos superpuestos extraiga las diferencias que se producen en cada capa, distintas texturas, contrastes, nuevas composiciones y relaciones entre imágenes. En ambos ritos, en los dos CsO, la repetición desnuda es vestida dentro de sí por el espíritu que observa.

Sobre el ritual queremos hacer un esquema final. El ritual es la obra. El ritual es un Cuerpo sin Órganos. Un CsO tiene dos fases, en la primera fase se constituye, se crean las reglas que van a regir lo que pasará en la segunda fase, en la cual el rito comienza a funcionar, se comienzan a repetir las reglas explorando las infinitas producciones del CsO, lo que lleva a un análisis infinito de sus resultados. Nuestra investigación consistió en la creación de dos rituales o CsO, el primero de ellos fue *seteado*, constituido en un estudio de televisión, esto

²⁰ La profundización de la relación entre violencia e interpretación teatral queda como algo a seguir investigando en el futuro.

corresponde a la primera fase de constitución mediante reglas, la repetición de la escena y el registro de esto es parte de la segunda fase de efectuación. En el segundo ritual nos servimos de un programa de edición que funciona como CsO, las distintas funciones son las reglas que en la segunda fase se pueden explorar repitiendo las operaciones con distintas imágenes (nosotrxs limitamos las posibilidades del programa poniendo como regla el uso de ciertas funciones y no otras, esto también forma parte de la primera fase del CsO).

Sobre el trance, tránsito o transversalidad²¹, concepto que apareció en los últimos meses de la investigación, queremos también definirlo de forma final para retomar las distintas menciones durante el texto. El trance es aquello que permite pasar por las repeticiones del ritual, permite que exista contacto entre ellas, pero que no se unifiquen, es decir, que mantengan sus diferencias y singularidades (esto es el aborregamiento), conexión de distintos. La transversalidad es “(...) la que permite, en el tren, no unificar los puntos de vista de un paisaje, sino hacer que se comuniquen siguiendo su dimensión propia” (Deleuze: 2021: 195). En un momento del rodaje comenzamos a notar que la interpretación de las actrices se volvía cada vez más similar, no había grandes cambios de tono ni de movimientos, se llegó a un punto en el que se encontró por parte de las actrices una forma de actuación más o menos definida. En este momento en el que las repeticiones son muy similares entre sí, la transversalidad permite no unificar las repeticiones, se siguen destacando las pequeñas actualizaciones o variaciones de la escena. Es en este mismo proceso de trance dónde observamos la influencia de la crueldad, pues si bien el texto original puede relacionarse fácilmente con la violencia y sus consecuencias, la mayoría de las repeticiones no cuentan con una evidencia clara de esto, pero en cuánto se interrumpe el tránsito, la crueldad se cuele y afecta el tono, los movimientos y las emociones que expresan las actrices, para ilustrar esto mientras se discutía si estaban presentes o no estos conceptos en el rodaje, pensamos a la violencia como si fuese un ente que respira acechante y aguarda para colarse en la interpretación para dejar la marca de crueldad en el cuerpo y en la imagen. Esta inmiscusión no se genera por sí sola, creemos que hay cierto arrojo de las actrices hacia la crueldad, cuándo se pierde la concentración o el ritmo que se lleva trabajando, aparecen interpretaciones en las cuales se puede sentir la presencia de la violencia. Podríamos atribuirlo al cansancio, a las interrupciones que se generaron entre ambas, la disputa entre la voz y los movimientos o el lenguaje utilizado por la pieza teatral, pero conversando

²¹ Estas tres palabras con mayor profundidad podrían diferenciarse en varios conceptos, pero nosotrxs las hemos usado como sinónimo.

con las actrices surgió que, si bien la intención de ambas era alejarse del sufrimiento y el dolor, en muchas ocasiones estas emociones entintaban a la interpretación. Creemos que en lo que respecta a nuestra investigación la violencia y la crueldad no están solamente ligadas a una voluntad, sino que existe un nivel de significación y efectos potentes que logra plasmarse tanto en la representación cómo en la imagen más allá de la intencionalidad nuestra o de las actrices.

Con respecto a las reglas nos parece importante explicar la diferencia que Zourabichvili hace entre el *play* y el *game*. *Play* es lo que hacen los niños con sus juguetes, entre ellos, solos con la tierra del parque, inventan ciertas reglas para jugar, pero están siempre dispuestos a adaptarlas, a cambiarlas mientras juegan si así les parece, no se encierran en lo que ya no funciona en su juego, experimentan formas de divertirse. El *game* es la caja de monopoly con que los adultos juegan, reglas preestablecidas que no varían, que no se adaptan. Creemos que la investigación se acerca al concepto *play*, y así procedimos cuando alguna regla no tenía los efectos que esperábamos. En un primer momento los aplausos y los ruidos que Wabi hizo durante la grabación no iban a ser utilizados, se iba a seleccionar las repeticiones en las que no existieran estos sonidos, pero luego al pasar las jornadas de montaje se decidieron incorporar. Otro ejemplo de esta adaptación de reglas se dio en los diversos cambios de la escena a registrar, pasamos de una sola actriz, a dos que dialogaban, para luego pasar a que una de ellas hablaba y la otra se movía con relación al monólogo, la iluminación y los tipos de planos también experimentaron reajustes. Montando la tercera parte del cortometraje, el bloque de diez capas superpuestas, también se cambió una regla, el sonido iba a ser un paralelo de la imagen, superposición de diez pistas sonoras. Pero esto no nos funcionaba, por lo que pasamos a un tipo de banda sonora en el que la palabra articulada se fuese desvaneciendo para abrir paso a los sonidos paraverbales y asignificantes. Estas exploraciones, tanteos, en la forma de producir la obra son un *play* en el que se exploran las reglas repitiéndolas, tanteando un camino marcado por la lógica de la experimentación y el delirio.

El cortometraje montado en esta investigación está formado por distintas secciones, estas, al igual que las repeticiones de la escena, están una al lado de la otra formando un conjunto múltiple, aborregados, palimpsesto de montaje. Con esto podemos reforzar lo que hablábamos en el marco teórico, la repetición actúa en manera conjunta, en base a las otras repeticiones, si bien cuenta con una noción única, esta se construye en tanto se conecte con otras unidades, tiene sentido cuando es parte de un grupo de repeticiones. Editar mediante

secciones también permitió ahondar en las distintas formas y efectos que se logran al trabajar con la repetición, tanto la imagen cómo el sonido se enriquece cuando se conectan los distintos desempeños. Trabajar sólo con la voz y los sonidos incidentales para la banda sonora empujó el proceso para crear ritmo y atmósfera desde la palabra articulada y su lucha con las interrupciones, en este proceso fuimos testigo del rico caos que se genera al superponer las capas sonoras, aquí podemos hablar nuevamente de cómo la repetición tiene consecuencias más allá de lo racional, dentro de la intensidad que se genera con el sonido hay una dificultad de entender o extraer información pero si ocurren cosas desde lo sensorial. Aquí toma nuevamente importancia el concepto de aborregar, creemos que tanto en la imagen cómo el sonido se siente la totalidad, una masa de repeticiones, pero que gracias a ese agrupamiento es que se distinguen también sus células, su valor único, y somos capaces de evidenciar las diferencias entre cada desempeño, creando finalmente el bricolaje que nos propusimos durante el proyecto.

Por último, pensamos que nuestra investigación es la búsqueda de un método de producción de obras, constituir un conjunto de reglas para efectuarlas y alejarnos de la manera tradicional de hacer películas, creemos que en gran medida logramos articular estas reglas para crear desde condiciones materiales específicas (un texto teatral, dos actrices y un fondo negro) pero que permiten infinitas posibilidades de trabajo y análisis. La repetición actuó como la célula del proyecto, y abrió el camino para teorizar sobre cuáles son los conceptos que la rodean y conectan con el cine, gracias a esto pudimos incluir al rito (pensado como juego y Cuerpo sin Órganos) y la crueldad como base de la experimentación audiovisual.

Bibliografía

- ARTAUD, A. (2021) *El teatro y su doble*. El cuenco de plata.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- (2018). *Teoría de la religión y El culpable*. Taurus.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Itaca.
- CAGE, J. (2016). *Ritmo etc.* Interzona.
- DELEUZE, G. (1983). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- (2001). *Presentación de Sacher-Masoch*. Amorrortu.
- (2002). *Diferencia y Repetición*. Amorrortu.
- (2017). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus.
- (2021). *Proust y los signos*. Anagrama.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. PRE-TEXTOS.
- DONOSO, C. (2017). *El Otro Montaje*. La Pollera.
- GANCE, A. (dir.) (1927). *Napoleón*. Francia. 330 min.
- PINTER, H. (1996). *Ashes to Ashes*. (Pausa.) TEXTOS.
- RIVERA, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Tinta Limón.
- SAER, J. (2019). *La pesquisa*. Seix Barral.
- VAN GOGH, V. (2005). *Cartas a Théo*. Agebe.
- ZOURABICHVILI, F. (2021). *El arte como juego*. Cactus.

Anexo 1: Extracto de “Ashes to Ashes” de Harold Pinter²²

Bueno... por ejemplo... se ponía de pie ante mí y cerraba el puño. Y entonces me ponía su otra mano en la nuca y la aprisionaba acercándome la cabeza hacia él. Su puño... me rozaba la boca. Y decía: "Bésame el puño". Le besaba el puño. Los nudillos. Y entonces abría la mano, me ofrecía la palma... para que se la besara... y se la besaba.

Pausa.

Y luego yo hablaba.

Pausa.

Decía: “Ponme la mano alrededor de la garganta”. Se lo murmuraba a través de la mano, mientras se la besaba, pero él oía mi voz, la oía a través de la mano, sentía mi voz en su mano, la oía allí.

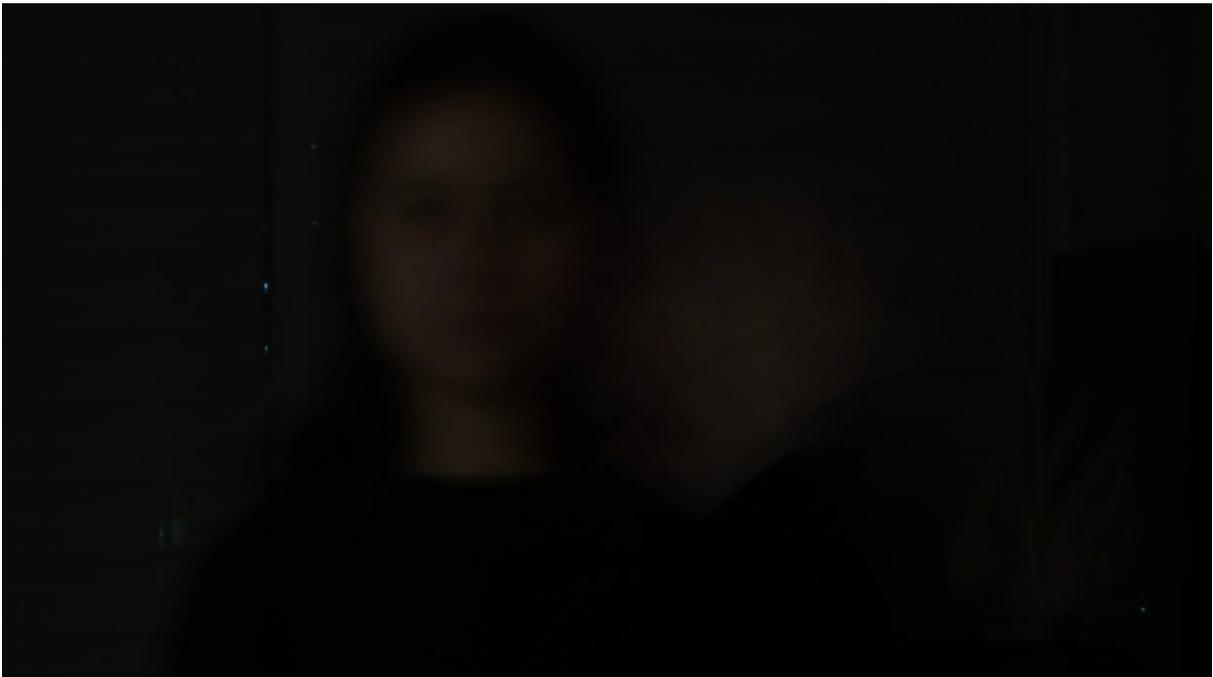
Silencio.

Lo hacía. Lo hacía. Y la mantenía allí, muy suavemente, muy suavemente, tan suavemente. Me adoraba, ¿sabes? Me apretaba... un poco... la garganta, sí. Y por eso la cabeza se me inclinaba hacia atrás, suavemente, pero de manera cierta. El cuerpo se me iba hacia atrás, lentamente, pero de manera cierta.

²² Este fragmento fue alterado.

Anexo 2: Imágenes de etapas previas

Primera etapa



Segunda etapa

