



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***REALIZACIÓN DEL PROGRAMA PILOTO:
DANZA BUTOH, ENSAYO VISUAL SOBRE EL CUERPO EN MOVIMIENTO***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

LUCINA ITZEL PEDROZO LARA

ASESORA: LIC. LILIA RAMOS ORDÓÑEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA.

JUNIO DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Mi ojo es mi corazón”

Pola Weiss

Dedico este pedazo de mí con todo mi amor y admiración a mis padres
Eva Lara por ser extremadamente amorosa, consentidora y comprensiva,
Salvador Pedrozo por quererme tanto, por enseñarme que la libertad es un valor del corazón,
porque juntos han tenido más fe en mí, que yo misma.

A mis hermanos, Naty por ser mi confidente y alma gemela,

A Alvaro, porque me formó con su corazón,

A Carlos Ramírez, por su paciencia, inteligencia y amor indiscutibles.

A mi maravillosa familia, Pedrozo Acuña, Lara Ramírez, Pedrozo Ricca, Castañeda Escobedo, a
mis primos, los amo.

A las luces que han iluminado mis ojos y me han enseñado a creer en los cometas:

Argelia Camarillo, Alaciel Molas, Sofía Reyes, Angelica Carrillo, Aura Gómez, Alejandra Trejo,
Denyitzel Ramos, Silvestre, Arsenio Castillo, Raúl González, Hugo Feregrino, Netzaí Sandoval,
Julio Godoy, Malacopas Incendiaros, Taller Experimental de Danza Butoh.

A mis maestras por enseñarme a sobrevivir: Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Eugenia Vargas.

A mi asesora Lilia Ramos por creer en mi trabajo, a mis sinodales Jaime Tello, Miguel Mani,
Erika Arroyo y Angelica Carrillo, por su amistad.

A todos mis compañeros de TV UNAM,

A mis muertos,

A mis ojos,

Al amor,

Al arte,

A todos, gracias infinitas.

Índice

Introducción.....	1
-------------------	---

Capítulo1

La televisión como medio de expresión:

El nacimiento del videoarte.

<u>1. La televisión</u>	6
1.1 La Televisión como medio de expresión.....	8
<u>2. El videoarte y las vanguardias artísticas</u>	14
<u>3. El videoarte</u>	20
3.1 Géneros del videoarte.....	25
3.1.1 Videodanza.....	29
<u>4. El videoarte en México</u>	35
4.1 El videodanza en México.....	39
<u>5. Ankoku Butoh</u>	41

Capítulo 2
Análisis *Découpage* de:
A Study in Choreography for Camera
de Maya Deren

<u>1. Análisis de la danza como imagen audiovisual: <i>découpage</i></u>	44
<u>2. Maya Deren: <i>A Study in Choreography for Camera</i></u>	52
2.1 Introducción y parámetros del análisis <i>découpage</i> :	
<i>A Study in Choreography for Camera</i>	58
2.2 Análisis <i>découpage</i>	60
2.3 Figuras por plano.....	76
2.4 Conclusiones del análisis <i>découpage</i>	83

Capítulo 3
Planteamiento y Realización del programa piloto:
Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento.

<u>1. Justificación del proyecto:</u>	
<i>Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento</i>	92
1.1 Objetivos.....	96
1.2 Propuesta.....	97
1.3 Público meta.....	99

<u>2. Proyecto</u>	100
2.1 Coreografía.....	102
2.1.1 Estructura de la coreografía, cámara y planos.....	104
2.2 Escaleta.....	105
2.3 Guión <i>découpage</i>	108
2.4 Storyboard.....	118
2.5 Estilo Audiovisual.....	124
2.5.1 Estilo Visual.....	125
2.5.2 Estilo Sonoro.....	128
<u>3. Realización</u>	
3.1 Ruta crítica.....	130
3.2 Requerimientos de producción por secuencia.....	131
3.3 Grabación.....	132
3.4 Montaje y Edición.....	135
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	141

ntroducción

Este trabajo nace con la inquietud de aplicar los conocimientos que adquirí a través de la carrera y también de los que en la vida laboral y cotidiana he recolectado. Este trabajo es el fruto de un esfuerzo sincero y profundo, de un entrenamiento de 3 años en dos de mis pasiones: la danza butoh y la televisión cultural. Lenguajes que me han acogido y enseñado a darle voz a mi alma.

Fue así que decidí hacer de mi trabajo de titulación un conglomerado de disciplinas que al inspirarme me dieran herramientas para crear un producto audiovisual a partir del cual pudiera establecer un modelo de trabajo propio para producir y realizar, y al mismo tiempo, desde la teoría, poder indagar en los elementos formales específicos de manera que me proveyera de estímulos, ideas e imágenes para crear un producto realizable, que no requiriera de gran presupuesto, pero sí de un trabajo arduo de investigación que lo dote de una base teórica sólida que se proyecte en pantalla.

Al trabajar durante tres años en el canal cultural de los universitarios, TVUNAM, pude plantarme la importancia de la imagen audiovisual dentro de la televisión como medio y forma para la transmisión efectiva de mensajes y contenidos. A pesar de que la televisión es un medio audiovisual, en muchos casos la imagen a cuadro se limita a registrar de manera general el objeto, sin tener en cuenta las posibilidades que ofrece, en cuanto a planos, encuadres, iluminación, profundidad de campo, diseño sonoro, movimientos de cámara, colores, etcétera, el lenguaje audiovisual.

En general no se hace uso pleno, ni hay una preocupación seria por explorar el lenguaje de la televisión cultural, a fin de enriquecer la forma de tratar los contenidos. Es necesario hacer un esfuerzo por explorar todas las posibilidades de este medio¹. Me parece que la conceptualización y elaboración de la imagen audiovisual, la materia prima de la televisión, no esta en pugna con los contenidos.

Después de pensar durante algún tiempo en este descuido audiovisual, concluí que se necesita es una nueva forma de observar, una perspectiva interdisciplinaria para abordar y registrar el objeto, el contenido.² Finalmente la televisión hace un registro en cinta³ de un acontecimiento, de un objeto artístico o de una idea, por lo que la solución a este problema está en la forma en cómo se registra este objeto a partir de las cualidades del objeto mismo⁴.

¹ . “Sin embargo no es el aspecto técnico del aparato de televisión lo que causa por sí mismo estos cambios benéficos. Ofrece posibilidades que el público debe aprovechar. Si bien la nueva victoria sobre el tiempo y el espacio representa un enriquecimiento impresionante del mundo perceptual, también favorece el culto de la estimulación sensorial, que es característico de la actitud cultural de nuestro tiempo... La televisión constituye una nueva y dura prueba para nuestra sabiduría. Si logramos dominar el nuevo medio, servirá para enriquecernos... Así las personas capaces de observar y extraer conclusiones sacarán mucho partido de lo que vean.” Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Madrid, Paidós, 1986, 4ta reimpresión 1996, página 141.

²En el caso del video, no estoy hablando de televisión en vivo ó a tres cámaras en un estudio, sino de programas pre producidos, producidos, y pos producidos (editados no linealmente) aprobados, que se transmiten y retransmiten, es decir de un proceso de creación.

³ “Al principio de la década de los sesenta, el video-tape, al permitir grabar previamente programas y acontecimientos importantes, dotó a la televisión de mayor eficacia y funcionalidad, ya que anteriormente solo se transmitían programas en vivo o películas.” Jorge González, *Televisión, teoría y práctica*, México, Alhambra mexicana, 1ra impresión 1983, página 18.

⁴ “...todo aquello que se tuviera que mostrar en la pantalla se filmaba desde el ángulo que presentara más claramente, tanto el objeto como sus movimientos. En realidad se consideraba que la tarea de la cámara consistía simplemente en captar y registrar la vida. No se había considerado aún la idea de que la forma en que se hiciera podía tener valor en sí misma o la de realizar la tarea de registrar la información con más eficacia todavía. Lo que antes se había

No se debería registrar de la misma forma una obra de teatro que un concierto de música; un programa de concurso, que una conferencia; una función de danza, que un noticiero. Se debe dar a la imagen su importancia justa, trabajar en su composición, en su conceptualización, en sus elementos formales, en su lenguaje.

En este sentido me parece fundamental buscar respuestas en la interdisciplinariedad de la que es parte la televisión por ser un medio masivo que abarca múltiples temas y que trabaja con imágenes audiovisuales creadas. Este medio tiene la posibilidad de nutrirse del cine, de la pintura, del teatro, de la danza, de la música, de múltiples disciplinas y técnicas que le servirían para explorar sus posibilidades audiovisuales. Es debido a este conflicto que decido realizar como trabajo de titulación un ensayo audiovisual que permita explorar el lenguaje de la televisión a partir de las cualidades estéticas de la danza Butoh.

Para hacerlo me pareció necesario seguir una metodología en la que se desarrollaran las ideas linealmente, que cada paso que se diera estuviera precedido por un sustento metodológico y que, por lo tanto, cada avance fuera consecuencia de la investigación que realizó en el capítulo anterior. La estructura del trabajo audiovisual se divide en preproducción, producción y postproducción, decidí hacer analogías y que mi primer capítulo fuese mi preproducción en el sentido de recabar información y documentarme al respecto.

Es por ello que en el primer capítulo establezco el marco teórico-histórico acerca de la televisión como medio de expresión artística, cómo la televisión ha tenido una historia que la hace parte de una tradición de arte contestatario que busca dotarla de un sentido creador, de emancipación de su propia naturaleza inmediata y ligera. De cómo el arte se ha apropiado de ella a través de múltiples maneras, desde objeto simbólico, hasta soporte artístico (la pantalla misma de la televisión)

ignorado o aceptado, sin más ni más, fue entonces desarrollado de forma inteligente, exhibido y convertido en instrumento para satisfacer el deseo de creación artística.” Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Madrid, Paidós, 1986, 4ta reimpresión 1996, página 40.

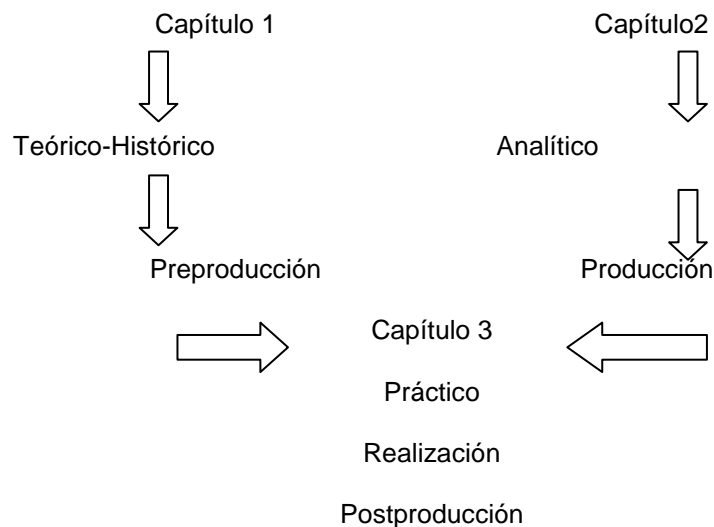
de un nuevo lenguaje visual propio: el videoarte. Artistas y vanguardias que han hecho de la televisión algo más que una caja emisora de modelos de vida.

El segundo capítulo, como la producción en el sentido práctico y analítico, necesitaba dotarme de posibilidades audiovisuales aplicadas al videodanza, decisiones respecto del contenido, a la forma de abordarlo, en ese momento surge la necesidad de hacer el análisis del primer film de danza dirigido por Maya Deren *A Study in Choreography for Camera*, como una primera aproximación al tema de la danza para la cámara de manera aplicada, para lograr entender las relaciones espacio-temporales y de movimiento, de ritmo de la cámara y de montaje, la relación entre montaje y escalas de planos; todos estos aspectos teóricos que están aplicados en ese film, que por primera vez en la historia se cuestiona la relación entre la danza y la cámara. De manera que apliqué los análisis *découpage* propuesto por Jacques Aumont en su libro *Análisis de el Film*, a fin de hacer evidentes las relaciones entre espacio, planos, ritmo, montaje, movimiento corporal y movimiento de cámara.

Este análisis *découpage* me ayudó a establecer en mi capítulo 3 los elementos audiovisuales cruciales en la realización del programa piloto: *Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento*. A fin de identificar las características de la danza Butoh como una disciplina artística contemporánea que involucra al cuerpo-mente-alma en movimiento. Encontrar la relación entre montaje y contenido de manera que el objeto artístico, la danza, se pueda traducir al lenguaje audiovisual⁵, y que en una lógica plástica intrínseca de la danza, establezca el discurso y determine la forma: el videodanza.

⁵ El espacio del vídeo como un espacio para la coreografía, es un espacio maleable para la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora, un lugar de encuentro para ideas sobre tiempo, espacio y movimiento. La práctica de articular este espacio en el cual, por la experimentación con ángulos de cámara, tiros, composición, posición y técnicas de post-producción, la naturaleza misma de la coreografía y la acción de la danza pueden ser cuestionadas, re-construidas y re-presentadas como un constructo completamente nuevo y viable.

Fue así como establecí una coreografía que hablara acerca del nacimiento del Ankoku Butoh, para poder escribir la escaleta, y de manera más precisa enfrentarme a decisiones sonoras, de ángulos, planos, movimientos de cámara, escenografía, para más tarde en un guión *découpage*, decidir la locación, el vestuario, la música, la iluminación, el estilo audiovisual, todo bajo una misma idea; el nacimiento del Ankoku Butoh, con el fin de ser lo más clara posible en el momento de la grabación y de la post producción.



El resultado de esta actividad es lo que conocemos como videodanza, la habilidad de crear una coreografía para la cámara, registrada en el medio del vídeo”. “Video space as a site for choreography is a malleable space for the exploration of dance as subject, object and metaphor, a meeting place for ideas about time, space and movement. The practice of articulating this site is one in which, through experimentation with camera angles, shot composition, location and post-production techniques, the very nature of choreography and the action of dance may be questioned, deconstructed and re-presented as an entirely new and viable construct. The result of this activity is what has come to be known as video dance, the practice of creating choreography for the camera, recorded in the medium of videotape” Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>.

Capítulo 1

La televisión como medio de expresión: El nacimiento del videoarte.

1. La televisión

El concepto de televisión dentro de esta investigación se puede entender desde tres perspectivas: como aparato tecnológico, como medio masivo de comunicación y como medio de expresión. Estos tres sentidos se encuentran íntimamente ligados al nacimiento y desarrollo del fenómeno que me interesa abordar: el videoarte.

Desde el punto de vista tecnológico la televisión se entiende como: "...un sistema electrónico de grabación de imágenes y sonidos y reproducción de los mismos a distancia. La reproducción puede ser: instantánea, es decir al mismo tiempo en que se produce la grabación, o diferida, esto es, mediante un sistema de almacenamiento de imágenes y sonidos pregrabados".⁶

Así pues la televisión es un procedimiento electrónico (a diferencia del cine y la fotografía que se consideran medios mecánicos)⁷ que transmiten imágenes y sonidos por medio de ondas electromagnéticas al receptor de televisión, en directo o de manera transferida utilizando como soporte la cinta magnética (videotape)⁸ que permite registrar imágenes y sonidos.

⁶ Llorenç soler, *La televisión una metodología para su aprendizaje*, Ed. Gustavo Gilli, México, 2da edición, 1991, página 23.

⁷ "Las imágenes televisivas están captadas y registradas electrónicamente, mientras que las imágenes cinematográficas y fotográficas están generadas mecánicamente..." Alfonso Puyal, *Teoría de la comunicación audiovisual*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, página 197.

⁸ "Cinta de diversos formatos sobre la cual se registran magnéticamente los impulsos lumínicos de imagen y de forma simultánea y sincrónica las vibraciones sonoras." Edna Torres Ramos, *El*

Cuando la televisión establece sus cualidades técnicas “en la década de los treinta”⁹ comienza la evolución en los contenidos: de ser programas para el público general (los pocos que tienen la posibilidad de adquirir un aparato de televisión) en donde no existe mas consigna que la “de enviar mensajes estructurados para públicos heterogéneos”¹⁰ a la especialización y la masificación de los mensajes.

Como consecuencia de la reducción de los costos de los aparatos televisivos, la televisión se establece como un medio de comunicación masiva: “cualquier forma de comunicación que simultáneamente llega a un gran número de personas, incluye pero no limita a la radio, tv, periódicos, revistas, internet, carteleras, películas, grabaciones, y libros”¹¹.

Es en esta masificación en la que los mensajes se van a enfocar a públicos específicos pues “Lo que importa ahora es decirle ‘algo especial’ a ‘alguien especial’, ¿qué se va a decir a quién?, tomando en cuenta características como edad, sexo, educación, preferencias, etcétera”¹². El lenguaje televisivo comienza a

videoarte en México; el caso de Pola Weiss, (tesina para el grado de Licenciatura, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, Asesora Virginia Reyes Castro), 1997; página 21.

⁹ “El boom televisivo mundial surgió en 1935 en donde Estados Unidos aumentaba, normalizaba y unificaba la definición de la imagen, que de 343 líneas pasó a 431”, Jorge Enrique González Treviño, *Televisión y comunicación: un enfoque teórico-práctico*, México, Editorial Alhambra Mexicana, 1994, página 24.

¹⁰ Ídem, página 34.

¹¹ “(...)any form of communication that simultaneously reaches a large number of people, including but not limited to radio, TV, newspapers, magazines, the internet, billboards, films, recordings, and books.”¹¹ Roger D. Wimmer, Joseph R. Dominick, *Mass media research*, Estados Unidos, , Ed.Thomson Higher Education, 2006, página 2.

¹² Jorge Enrique González, op. cit., página 35.

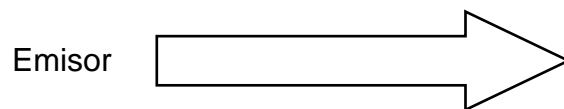
experimentar en la búsqueda por encontrar herramientas audiovisuales que le ayuden a ser más preciso, más ágil, más eficiente, más expresivo.

1.1 La televisión como medio de expresión.

Alfonso Puyal, en su libro *Teoría de la Comunicación Audiovisual*, establece una relación entre el modelo de comunicación propuesto por Roman Jakobson (para el lenguaje y la literatura) en su libro *Lingüística y poética*, y la aplicación de este modelo a la comunicación mediática¹³:

El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operativo, el mensaje requiere un contexto de referencia (...) que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización; un código del todo o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o en otras palabras, al codificador y descodificador del mensaje); y por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación¹⁴

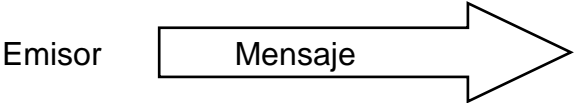
Roman Jakobson establece tres elementos indispensables en su modelo de comunicación: emisor, mensaje y receptor. El primero se refiere a aquel que crea (guionistas, productores, realizadores, quien determina qué se transmite) o envía el contenido de la comunicación (la televisora misma).



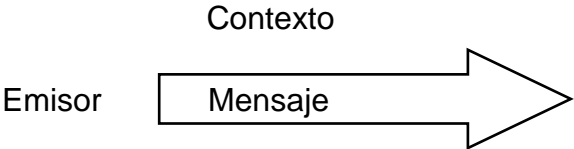
¹³ Ídem, página 33.

¹⁴ Jakobson Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix barral, 1975, página 352.

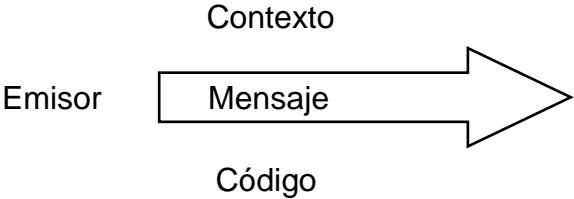
El mensaje es el objeto de la comunicación, es un contenido expresado de determinada forma, en lo audiovisual se refiere al programa, ya sea película, spot, noticiario, videoclip, etcétera.



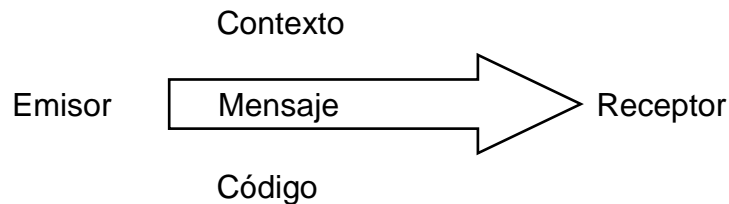
Para que el mensaje sea comprendido por el receptor es necesario que se cumplan dos condiciones: la primera, que el receptor conozca las circunstancias en las que se inscribe el mensaje, que posea los mismos referentes espacio-temporales, que este inmerso dentro del mismo contexto.



La segunda, que el mensaje esté articulado mediante un lenguaje, es decir, un código que el receptor reconozca, que maneje y que le permitan entender una temática concreta, en el caso de la televisión, el televidente puede reconocer si se trata de un noticiario, de una telenovela, de un documental o de publicidad, porque estos mensajes se construyen de acuerdo a los códigos que el emisor maneja y que el receptor reconoce.



El receptor es el último eslabón en el proceso de la comunicación mediática. En el caso de la televisión es el televidente: el receptor de mensajes (audiovisuales) emitidos mediante códigos (lenguaje audiovisual) en un contexto determinado (a través de la pantalla de televisión, en determinado espacio-tiempo).



A pesar de esto “el receptor no es un sujeto que capta pasivamente el mensaje, sino que lo hace suyo mediante la comprensión y la interpretación”¹⁵, a partir de su subjetividad que es el elemento que cuestiona Kerbat Orecchioni en el esquema de comunicación de Roman Jakobson quien indica que la subjetividad del individuo es un condicionante fundamental para que la comunicación se establezca óptimamente.

Según Roman Jakobson a cada uno de estos elementos (emisor, receptor, mensaje, contexto y código) le corresponde una función, existen en su esquema seis funciones del lenguaje:

Conativa: Cuando el emisor pretende provocar una reacción en el receptor, llamar su atención. La función conativa en la televisión la podríamos encontrar en la publicidad, en el anuncio publicitario que se refiere al espectador en segunda persona: ¿quieres bajar de peso rápido?. Utiliza colores estridentes, montaje dinámico y expresiones coloquiales e incluso onomatopeyas como: ¡wow!.

Referencial: Se ocupa de la información del mensaje de manera denotativa. Sin buscar valoraciones o reacciones de parte del receptor. También se refiere al contexto en donde se emite el mensaje, es decir los elementos que son parte de la realidad exterior y que comparten emisor y receptor. En el caso de la

¹⁵ Alfonso Puyal, *op. cit*, página 34.

programación televisiva la función referencial la podríamos encontrar en el avance de un programa¹⁶ o en un noticiario, cuando el emisor utiliza el lenguaje para transmitir una información al receptor, cómo el clima: Hoy lloverá toda la tarde.

Expresiva: Añade emotividad a la información, como ejemplo en la televisión Puyal menciona una serie de ficción.

Fática: Sirve para establecer y comprobar el buen funcionamiento del canal de comunicación. Como ejemplo Puyal menciona las cortinillas, que son los gráficos que se insertan entre los bloques del programa, que marcan la entrada o salida de comerciales: regresamos, continuamos. “Cortinilla: Efecto óptico en variedad de formas que sirve como transición entre dos tomas sucesivas, archivadas en televisión por medios electrónicos, y en cine con un proceso de laboratorio.”¹⁷

Metalingüística: Cuando se habla del lenguaje a partir del lenguaje mismo, esta función se centra en el código que se establece entre emisor y receptor. En la televisión se aplica cuando las cámaras salen a cuadro, o cuando el director o el floor manager son tomados por las cámaras.

Poética: El lenguaje se crea con una intención artística, una finalidad estética a partir de la forma, esta función al igual que la referencial recae en el mensaje, poética: forma; referencial: contenido. En la televisión podemos localizar esta función poética cuando la televisora encarga una pieza de creación a un artista.

Es así que la televisión es un medio de comunicación masiva, pero también es un medio de expresión, un emisor de contenidos (*referenciales:* cortinillas, el avance de un programa. *Poéticos:* documentales, ficción, videoarte) (mensajes) que a

¹⁶ Idem, página 35.

¹⁷ “Wipe: Optical effect in a variety of shapes that serves as transitions between two successive shots, achieved in television by electronic means, and in film with a laboratory process”. Desi Kégl Bognár, *International dictionary of broadcasting and film*, Woburn, Massachusetts, USA. Ed. Focal Press, segunda edición, 2000, página 283.

través del lenguaje audiovisual (código) y un entorno lingüístico, espacial o físico (contexto) que el emisor y espectador comparten, permite la transmisión por medio de la televisión (emisor) al televidente (receptor).

La televisión se encuentra entre los límites de ser medio masivo de comunicación y ser medio de expresión “en su dimensión estética la televisión es un lenguaje con unas enormes posibilidades expresivas, tanto en programas de ficción como informativos; así hasta llegar a la excepción cultural de la llamada televisión de autor.”¹⁸ En la propuesta de Puyal, es en la función poética del lenguaje audiovisual donde se localiza a la televisión como medio de expresión, como un medio que tiene un lenguaje (televisivo y audiovisual) que permite la exploración del mismo, teniendo como soporte la pantalla televisiva. Y por lo tanto dicha exploración puede ser aplicada a todos los géneros que ella emite, desde la publicidad hasta las teleseries.

Es en este sentido que a través de la historia de la televisión han existido

(...) propuestas televisivas alternativas (...) a nivel de contenidos y (...) formalmente. Intentos de emitir televisiones paralelas, que permitieran mostrar desde otras perspectivas los contenidos que los medios oficiales dictan (dictaban). Fue el caso de la *Guerrilla TV* nacida en 1971, de colectivos como *Ant Farm* en los 60, o de *Paper Tiger TV* y *Deep Dish* en las décadas siguientes. Pero a parte de estos intentos por hacer una televisión combativa y artística que ofreciera ángulos distintos de la realidad, la televisión oficial en líneas generales, no hace sino repetir fórmulas que justifican y asientan un sistema social conservador e inmovilista. (...) a lo largo de medio siglo de televisión se han producido algunas grietas, algunos pliegues producciones televisivas que han representado otras maneras de hacer tanto en sus contenidos como en su realización: documentales, programas de arte, ensayos visuales o piezas singulares de todo tipo. (...) encontraremos a grandes directores como Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Lars von Trier, Pawel Pawlikowski, Peter Watkins y Frederick Wiseman.¹⁹

¹⁸ Ídem, página 196.

¹⁹ Susana Blas Brunel, *Continúa el ciclo... televisión de autor. Otra tv es posible*, [en línea] , 3 de diciembre 2010, Dirección URL:

http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=160&id=5245&option=com_content&Itemid=5

Que tienen la intención de llevar a la televisión más allá de los parámetros comerciales y de publicidad, como forma de protesta en contra de los contenidos que emite, de la influencia que tiene sobre las masas, de encontrar cualidades estéticas que le son propias, de encontrar un camino paralelo de su forma masiva a su forma estética.

René Berger diferencia la televisión como medio de comunicación masiva en tres categorías fundamentales: La macro-televisión, que se refiere a “la televisión oficial de cada nación, por la TV del estado o comercial y monopolista”²⁰; la meso-televisión, es decir las televisoras locales, regionales, comunitarias; y la micro-televisión que

Está constituida (...) en la televisión individual, o de grupo, que utiliza como instrumento característico al video (video registrador) portátil y que permite, por lo tanto, la realización de video-cintas (de videocasetes), de video-tape, producidas por el mismo operador-autor, sin necesidad de otras ayudas o instrumentos. (...) su interés principal es, por lo tanto, ofrecer no sólo un contenido nuevo a las nociones de educación, democratización, formación e información, sino también poner a trabajar a la creatividad misma...²¹

En este sentido, la televisión en su función poética, dentro del lenguaje audiovisual como medio de expresión, como forma de protesta social, como televisión de autor, como micro-televisión, como arte: aparece históricamente con el surgimiento del video-tape, como soporte técnico. Gillo Dorfles menciona “que la televisión constituye un medio expresivo por sí misma y no una replica o una modificación del cine o del teatro”²² y que como “*canal de una nueva expresividad visual*” sólo debería considerar las realizaciones que:

²⁰ René Berger citado en el artículo de Gillo Dorfles, *Televisión y video-arte*, publicado en la revista Cuadernos de Comunicación, México, diciembre, 1979, N° 54, año 5, página 8.

²¹ Gillo Dorfles, *Televisión y video-arte*, publicado en la revista Cuadernos de Comunicación, México, diciembre, 1979, N° 54, año 5, página 8.

²² Ídem, página 9.

- 1) Se registren en video-tape
- 2) Que persigan un fin estético
- 3) Que a la larga puedan ser utilizadas en la Macro-televisión, o en el cine sin que sus cualidades sean alteradas.

Roman Gubern menciona que “Los usos más extendidos del video son, hoy en día, la información y el entretenimiento, producidos y difundidos especialmente a través de la televisión. Al margen y en la periferia de estas dos provincias más importantes, aparece el videoarte, que nace como una exploración de la naturaleza del vídeo, como forma de creación estética, autónoma, específica.”²³ Como lo veremos en el siguiente apartado.

2. El videoarte y las vanguardias artísticas

Los artistas que comienzan a adoptar al video como soporte de su obra provienen de diversas disciplinas artísticas, desde la fotografía, la pintura, el performance, el happening, el teatro o la música; y en su búsqueda por explorar todas las posibilidades audiovisuales que esta nueva tecnología puede ofrecer se apropian de este medio desde la postura crítica de una sociedad de posguerra, de grandes cambios sociales y políticos.

Marita Sturken habla de las relaciones entre el vídeo y el arte: “El vídeo es heredero de la ideología generada por la escultura cinética y el movimiento artístico y tecnológico de los años sesenta (con raíces en el cubismo, el futurismo

²³ Roman Gubern citado en el libro de José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona, RTVE Ediciones del serbal, 1991, página 13.

y la Bauhaus) en el que la combinación de arte y maquina se considera suprema”²⁴.

En ese momento histórico, a mediados de la década de los sesenta, existió la necesidad de hacer una reestructuración social, a fin de

Transformar la sociedad, el orden heredado de la guerra, se hizo sentir por todo el mundo. Tres líderes empezaron a mover algunas de las maquinarias más conservadoras: Kennedy sucedía a un viejo soldado (...) Kruschov se proponía acabar con la concepción y métodos estalinistas (...) Juan XXIII emprendió la renovación de la Iglesia. Los dogmas del viejo orden comenzaban a caer, pero los tres líderes murieron o desaparecieron (...) entre 1963 y 1964. (...) cuando mas fuertes eran los deseos de cambiar el viejo mundo, en aquel tiempo de esperanzas y utopías. Nuevos líderes se convierten en dirigentes y símbolos (...) (del) cambio social y político: Lumumba (...), Mao (...), Fidel Castro (...), Ho Chi Min (...) y el Che (...).²⁵

Es a través de diversos fenómenos que acontecen en este periodo, como el pop art, con íconos de la cultura de consumo como Marilyn Monroe, o la cultura hippie que se manifestaba en contra la de la guerra de Vietnam, misma que fue televisada a color por primera vez; con el asesinato del “Che” Guevara y de Martin Luther King, que los jóvenes se cuestionan el orden construido, el sueño americano que se desvanece en un mundo injusto, estallando en 1968 con las revueltas estudiantiles en todo el mundo.

En este ambiente de revuelta y pugna en que los artistas dotan de nuevos significados al televisor “como un acto de rebelión y provocación contra la sociedad mass mediática de la época. El televisor se incorporó al arte como un elemento cotidiano más, pero muchas veces para ser burlado o maltratado

²⁴ Marita Sturke, *La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del video*, Madrid, El paseante 12, Ediciones Siruela, 1989, página 73.

²⁵ Ídem, páginas 18, 19.

(distorsiones en la imagen), destrozado (disparos, hachazos) y en ocasiones, incluso, enterrado “vivo” –Entierro del televisor (1963) Vostell.”²⁶

Wolf Vostell,
«TV Burying», 1963

Fuente: <http://www.artperformance.org/article-26615899.html>



Es así que el videoarte surge en las vanguardias artísticas a partir de tres factores: el interés por explorar las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios, la predisposición a la interdisciplinariedad y el compromiso con la situación social y política del momento²⁷. Es el videoarte un síntoma de la efervescencia social y artística de los años sesentas que aglutina las pugnas de las vanguardias de principios de siglo:

²⁶ Laura Baigorri Ballarín, *El video y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1era edición, 1997, página 3.

²⁷ José Ramón Pérez Ornia, *op.cit.* página 22.

- El nuevo soporte atrae a autores que proceden de las artes plásticas, por lo tanto muchas de las aportaciones que hicieron estos son la aplicación, la extensión, y la prolongación de las artes plásticas en él.
- Estas vanguardias defienden la experimentación, la innovación, la ruptura con los sistemas dominantes en el arte, la impugnación y subversión de esos códigos, la libertad de creación.

La transgresión más evidente del video se centra en la ruptura con la concepción banal y trivial de la televisión y en el no acatamiento de los principios del realismo y de la narración que informan todos los géneros televisuales del momento. Se violan en uno y otro caso los planteamientos que sostienen una concepción meramente comercial de los medios y se reivindica también su sentido y utilización artística.²⁸

Por lo que el video de creación artística o videoarte, al ser ajeno a las formas tradicionales de la televisión y alejarse de los formatos y la industria, sin ser un objeto que se pueda etiquetar o serializar, queda fuera de la programación y su difusión se restringe a galerías de arte, museos, festivales o algunas televisoras públicas.

El videoarte comparte con los “ismos” de principio del siglo XX, características teóricas como: “el uso de la perspectiva múltiple y los punto de vista simultáneos explorados por los cubistas; la noción de aleatoriedad, la incorporación de la experiencia cotidiana y las nuevas relaciones con la audiencia investigadas por los surrealistas; o la provocación, el azar y la destrucción de las formas que interesó a los dadaístas”.²⁹

Pero también comparten elementos de radicalismo: el rechazo total a la tradición artística: a la exaltación del autor de la obra artística como *dueño absoluto del porvenir del arte*, la pedantería y el formalismo académico. Compartían con los

²⁸ Ídem.

²⁹ Laura Baigorri, Op. cit., página 7.

futuristas la idea de “la experimentación como único método válido para la creación artística, negando cualquier valor previo”.³⁰

Es a partir de estas características que el videoarte se integra a las vanguardias artísticas de mediados de la década de los sesentas, con miembros del grupo Fluxus: Nam June Paik y Wolf Vostell³¹, quienes en 1963 realizan diversas acciones en las que manipulaban la televisión técnica y objetualmente. Menciona Nam June Paik: “conocí el futurismo en el 58, no antes; resultó interesante porque fue el primer movimiento artístico que expresaba el componente “tiempo” y el video es imagen mas tiempo.”³²

El dadaísmo fue redescubierto en la década de los cincuentas. Entre los neodadaístas se encontraban, John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg, quienes en 1952 realizan un acto en el que:

La superposición de las formas artísticas diferentes, sentará las bases de lo que después se conocerá como *happening*. Cage subido a una escalera, ofrecerá una conferencia sobre el budismo zen y una lectura de Meister Eckhart. Desde otra escalera, M.C. Richardas y Charles Olsen recitaban poemas siguiendo intervalos de tiempo distintos. David Tudor tocaba el piano; Merce Cunningham bailaba y Robert Rauschenberg activaba un fonógrafo mientras sus cuadros colgaban del techo.³³

Los happenings, la danza moderna y la música experimental son los antecesores del videoarte, que nace bajo la corriente del grupo Fluxus, en la que sus principales obras son las acciones improvisadas, obras de corta duración,

³⁰ Ídem, página 2.

³¹ “No obstante, ya desde 1958, Vostell utilizaba el televisor como objeto de sus “*TV de-coll-ages*” Josu Rekalde, op cit, página 43.

³² Nam June Paik en el libro de Laura Baigorri, *El video y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1era edición, 1997, página 2.

³³ Carmen Pardo Salgado, *En el mar de John Cage*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2009, página 14.

efímeras, que se destruían después de la exposición. El grupo se aglutina en torno a Maciunas en 1961, con una actitud anti-arte, anarquista, politizada, en contra del sistema de producción de arte (museos, galerías) que intenta llevar el arte a la vida cotidiana.

Como exponentes principales se encuentran Marcel Duchamp en la plástica y John Cage en la música. Las experimentaciones que hizo Cage en sus composiciones estaban relacionadas directamente con el trabajo de Duchamp, y a su vez Cage influyó en el trabajo de Nam June Paik, quien fue el primero en no ver al televisor como un objeto, sino como la posibilidad de la experimentación de la estética de la imagen que este aparato producía, y que él distorsionaba directamente del monitor con imanes, generando imágenes propias de la televisión, imágenes que no pertenecían a la realidad, sino a la televisión misma, imágenes electrónicas abstractas, una referencia al ruido musical, “el ruido como principio de la belleza”³⁴

Es Nam June Paik el primero en adquirir el *portapak* comercializado en 1965 y “realizó su primera grabación el 4 de octubre de ese mismo año, día de la visita del Papa a Nueva York, durante un trayecto en taxi. La cinta fue presentada en el café Au Go Go, un evento que anunció Paik (...) auguraba al medio un gran futuro artístico.”³⁵

³⁴ Josu Rekalde, op cit, página 27.

³⁵ Christiane Fricke, *Nuevos Medios*, en el libro, *Arte del siglo XX*, 2 volumen, Publicación internacional, Ed. Taschen, 2005, página 592.

3. El videoarte

Del griego “tele” que quiere decir distancia, y el latín “visio” que indica visión, la palabra televisión quiere decir “ver a distancia”. En sus inicios la televisión emitía programas en vivo que se sintonizaban a través de la pantalla en directo, desde un estudio de televisión. Programas que se transmitían en vivo pero que no contaban con un soporte técnico, que permitiera al espectador volver a verlos ó programarlos³⁶. La televisión para el espectador existía únicamente como medio inmediato. Cabe decir que los programas ó transmisiones en vivo se filmaban en cine para su registro y archivo, sin embargo los espectadores no tenían esa posibilidad.

Fue en 1956 que “Alexander M. Poniatoff (cuyas iniciales sirvieron para formar el nombre AMPEX) presentó el sistema de funcionamiento de la cinta magnética, acústica y visual... el magnetoscopio de Ampex fue inventado por un equipo de ingenieros...quienes lograron grabar información electromagnéticamente”³⁷

Fue así como después de aproximadamente veinte años de televisión en vivo, que surge el video como soporte físico que permite el almacenamiento, la reproducción, al edición y la producción de los programas que se televisaban. Del latín *video*, que significa “yo veo”:

El *video* es un sistema de almacenamiento de imágenes en movimiento y sonidos sincronizados, que utiliza, por lo general, procedimientos magnéticos. El video posibilita la reproducción de las imágenes grabadas tantas veces como se quiera y se distingue del cine en que no utiliza un soporte químico-fotográfico sino un soporte

³⁶ “Al principio de la década de los sesenta, el video-tape, al permitir grabar previamente programas y acontecimientos importantes, dotó a la televisión de mayor eficacia y funcionalidad, ya que anteriormente solo se transmitían programas en vivo o películas.” Jorge González, *Televisión, teoría y práctica*, México, Alhambra mexicana, 1983, página 18.

³⁷ Edna Torres Ramos, *op. cit.*, páginas 20, 21.

magnético (...). El video revolucionó el mundo de la imagen al facilitar la grabación e intercambio de programas. La técnica videográfica permite un mayor control en la postproducción de programas, favorece la incorporación de efectos especiales y acentúa la rapidez de trabajo frente al soporte cinematográfico.³⁸

Se entiende entonces al video como un soporte electromagnético: en cinta magnética, en la que se graba y se reproduce, para proyectarse en una pantalla eléctrica, que “revolucionó el mundo de las imágenes al facilitar la grabación e intercambio de programas”³⁹ y que sirve a la televisión para producir y difundir, información y entretenimiento. La cinta magnética permitió que los costos de grabación se redujeran, se produjeran programas para su reproducción y se estableciera una diversidad de temas en los mensajes y por lo tanto fuera posible una programación enfocada a teleaudiencias específicas.

Estas cualidades de registro, producción y reproducción de imágenes en movimiento “permitió a grupos e individuos pensar en la producción de imágenes no sólo para la televisión sino para otros fines”⁴⁰ fue así que el video a partir de sus características técnicas (edición, reproducción, montaje) llevó a un grupo de artistas plásticos vinculados a las vanguardias de los años sesentas a la exploración del lenguaje audiovisual a través de la pantalla de televisión con fines artísticos.

En este sentido el concepto de video se construye desde dos perspectivas: como un soporte técnico de la televisión y como medio de expresión artístico, al respecto menciona Philippe Dubois “el vídeo, juega así, entre el orden del arte y el orden de la comunicación, entre esfera artística y esfera mediática -dos universos a priori antagónicos. En términos semiológicos, el primero necesita un

³⁸ José Martínez Abadía, *Introducción a la tecnología audiovisual: televisión, video, radio*; Barcelona, Paidós Comunicación, 2003, página 54.

³⁹ *Ídem*, página 54.

⁴⁰ Edna Torres Ramos, *op. cit.*, página 22.

objeto (la imagen) y un lenguaje (morfológico, sintáctico y semántico); el segundo es un puro proceso (sin objeto) y una simple acción (una pragmática). El primero es, el segundo *hace*.”⁴¹

Es en esta bifurcación antagónica del concepto video, donde se sitúa esta investigación; por un lado la exploración del lenguaje audiovisual a partir de la libertad creativa que otorga el videoarte, por el otro la pertinencia de este programa piloto (un ensayo audiovisual de la danza Butoh a través del video, es decir medio [video] y mensaje [arte] al mismo tiempo)⁴² en la televisión universitaria.

Y para ello me parece fundamental entender el fenómeno del videoarte, como herramienta de exploración del lenguaje audiovisual en la televisión, como referente teórico del lenguaje audiovisual para este programa piloto. Josu Rekalde, define “el videoarte como una disciplina artística que utiliza un soporte nuevo: la pantalla televisiva, y un objeto nuevo: el televisor, pero que participa de toda la tradición artística anterior”.⁴³

⁴¹ “...vidéo, qui joue ainsi entre l'ordre de l'art et l'ordre de la communication, entre sphère artistique et sphère médiatique –deux univers a priori antagoniques. En termes sémiologiques, le premier a besoin d'un objet (l'image) et d'un langage (morphologique, syntaxique et sémantique); le second est un pur procès (sans objet) et une simple action (une pragmatique). Le premier est, le second fait.” Philippe Dubois, Gérard Leblanc, Frank Beau, *Cinéma et dernières technologies*, Philippe Dubois en su artículo: *La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques*, París/Bruselas, INA De Boeck université, 1998, página 193.

⁴² Como lo menciona Marshall McLuhan “<<el medio es el mensaje>> porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos. Los contenidos o usos de estos medios son tan variados como incapaces de modelar las formas de asociación humana” esta frase cobra sentido en la medida en que el video como un soporte técnico fue en su evolución, definiendo sus contenidos diversos. Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, página 30.

⁴³ Josu Rekalde, *op.cit.*, página 40.

La pantalla de televisión como un lienzo en el que se intenta plasmar “un proceso por el cual el individuo y las sociedades tienden a crear una imagen del mundo, ya sea reflejando ese mundo o construyéndolo”.⁴⁴ De manera que esta investigación teórica-audiovisual través de las diferentes disciplinas artísticas, me ayude a establecer herramientas que me sirvan para poder mostrar en la pantalla de la televisión universitaria una imagen audiovisual que enriquezca la mirada del espectador hacia la danza. Al respecto Santos Zunzunegui menciona que “el campo del video-arte ha servido para el descubrimiento, ensayo y puesta en escena de técnicas, procedimientos y sistemas que, más tarde, han podido ser recuperados en las más banales programaciones de televisión”⁴⁵

El videoarte nace a partir de la aparición de la cámara portátil en los años sesentas “no fue sino hasta 1960, con la invención de equipos de cámara más ligeros y pequeños (portapaks), y la sofisticación electrónica del equipo de edición, que aquella tecnología de vídeo se extendió a través de la industria de la televisión.”⁴⁶

Y la posibilidad de algunos artistas provenientes de otras disciplinas artísticas (como la fotografía, el performance, el happening, la pintura) de registrar las imágenes en movimiento en cintas magnéticas regrabables, que permitían su edición y reproducción. Esta tecnología de cinta magnética generó por un lado que los costos de grabación disminuyeran y por lo tanto se popularizara su uso; y por

⁴⁴ Alfonso Puyal, op.cit., página 29.

⁴⁵ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, página 220.

⁴⁶ “It was not until the 1960s, with the invention of lightweight and smaller camera kits (portapaks), and more sophisticated electronic editing equipment, that video technology became more widespread throughout the television industry” Bernadette Casey, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French, Justin Lewis, *Television studies, the key concepts*, 2da edición, publicado simultáneamente en Canada y Estados Unidos, Ed. Routledge, 2008, página 293.

otro que la ligereza de los magnetoscopios portátiles, permitiera a los realizadores salir a las calles y registrar la vida cotidiana⁴⁷.

En la mitad de la década de los años 60as:

(...) cuando perdió su hegemonía el expresionismo abstracto de Pollock y de Kooning, por citar algunos nombres, y se sucedieron a un ritmo enloquecedor, superponiéndose e influyéndose formas como el arte pop, los happenings, Fluxus, el Nuevo Realismo, el Land art, al Arte Minimal y al Arte Conceptual, precisamente apareció el llamado videoarte. Estos enormes fenómenos...dentro de las artes plásticas... dieron lugar a que diversos artistas se interesaran definitivamente por experimentar las cualidades plásticas del nuevo medio de expresión electrónico que era el video.⁴⁸

Durante esta década los artistas plásticos que realizaron videoarte además de ocuparse del estudio de la expresión a través del lenguaje visual, estaban interesados en hacer del video un medio de oposición a la televisión, de contracultura: producto de las nuevas vanguardias artísticas que se gestaban y del momento político, social y cultural que vivían. “El videoarte nace en una década de grandes transformaciones sociales y políticas. La necesidad de

⁴⁷ Como sucediera con los pintores impresionistas con la invención del óleo en tubo en 1844, que les permitió salir de su estudio y explorar la luz de los paisajes. “Tan importante fue la invención del óleo en tubo, que es reconocido con el surgimiento del Impresionismo. De hecho, Renoir dijo una vez `Sin los óleos en tubo, no habría existido ningún Impresionismo'. Gracias al óleo en tubo y a la movilidad que eso proporcionó, los artistas como Monet y Renoir pudieron capturar la luz del momento y crear una impresión instantánea de la realidad”. “So important was the invention of the paint tube, that it is credited with the rise of the Impressionists. In fact, Renoir once said `Without tubes of paint, there would have been no Impressionism´. Thanks to the paint tube and the mobility it provided, artists such as Monet and Renoir could try to capture the light of the moment and create a fleeting impression of reality”. Gregg Simpson, *Impressionism*, [en línea] , 30 de noviembre 2010, Dirección URL: <http://www.suite101.com/lesson.cfm/16928/336>

⁴⁸ José Ramón Pérez Ornia, *op.cit.* página 50.

transformar la sociedad, el orden heredado de la guerra, se hizo sentir en todo el mundo.”⁴⁹

“La creación de nuevas formas estéticas vinculadas a los medios de comunicación masivos fue un aspecto claramente focalizado en las practicas culturales de las vanguardias de principio del siglo XX. Este aspecto se rescató en la escena de la posvanguardia americana de los años setenta a través de las diversas manifestaciones de las poéticas experimentales y tecnológicas de la contemporaneidad⁵⁰

3.1 Géneros del videoarte

Una de las características del videoarte es la interdisciplina, los elementos que lo componen: el aparato de televisión, la imagen electrónica-audiovisual, el aura que tiene al encontrarse entre medio masivo y medio artístico, que lo hacen un elemento factible de aplicarse o mejor dicho de adaptarse a cualquier disciplina artística, en este sentido y a manera de establecer programaciones en festivales y encuentros de videoarte es que se establecen “géneros”, es decir ciertos parámetros de forma o de contenido que permiten agrupar y diferenciar este tipo de obras.

⁴⁹ *Ídem*, página 18.

⁵⁰ “La creació de noves formes estètiques vinculades als mitjans de comunicació massius fou un aspecte clarament focalitzat en les practiques culturals de les avantguardes de principi del segle XX. Aquest aspecte es va rescatar en l’escena de la post avantguarda americana dels anys setanta a través de les diverses manifestacions de les poètiques experimentals i tecnològiques de la contemporaneïtat.” Javier Marroquí, David Arlandis Ivars, Lluch Hervás, Joan Antoni, *Divers: art actual i diversitat cultural*, Valencia, Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones, 2003, página 73.

“Prácticas del vídeo: arte-creación-documental, las cuales se sitúan, a partir de su nacimiento, en contacto con la performance y la instalación y, simultáneamente, en los márgenes de la representación de las imágenes, en la experimentación y la ruptura de narrativas “normativas”, como también en fricción y alerta con el medio televisivo⁵¹

La videoinstalación parte de la imagen audiovisual que es transmitida a través de la pantalla, pero también utiliza el espacio más allá que la simple tridimensionalidad del televisor, le exige al espectador que recorra un espacio. Es una relación en la que conviven imagen como mensaje y monitor como objeto, como forma. En 1971 Nam June Paik presentó su *Concierto para chelo, tv y cinta de video*, que consistía en tres monitores apilados simulando un violonchelo, interpretado por Charlotte Moorman, en las pantallas aparecían performances de Moorman grabados en video e imágenes en vivo.

Charlotte
Moorman,

Concierto para chelo, tv y cinta de video

Fuente: <http://theaegon.wordpress.com/>



⁵¹ Pràctiques del vídeo: art-creació-documental, les quals se situen, a partir del seu naixement, en contacte amb la *performance* i la instal·lació i, simultàniament, en els marges de la representació de les imatges, en l'experimentació i la ruptura de narratives "normatives", com també en fricció i alerta amb el mitjà televisiu. Javier Marroquí, David Arlandis Ivars, Lluch Hervás, Joan Antoni, *Divers: art actual i diversitat cultural*, Valencia, Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones, 2003, página 73.

El performance y el video aparecen casi al mismo tiempo a mediados de la década de los sesentas bajo la etiqueta de arte conceptual, “la idea prevalece sobre el producto, al crear, además obras no comercializables. Performance y video abren un nuevo espacio para el encuentro y la confluencia de artistas procedentes de los más variados medios y tendencias, desde la pintura hasta la música, desde el teatro a la danza, desde el Body Art al arte minimal, desde el arte pop al conceptual y procesual.”⁵²

Como performance se entiende a la acción o representación, siendo un tipo de expresión vanguardista, que combina diversas disciplinas artísticas en un sólo evento, en el cual el cuerpo del artista se vuelve el objeto de la producción misma⁵³.

La acción que marca el nacimiento de esta disciplina es el acto que realiza John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg entre otros, en el Black Mountain College, cuando combinan diferentes artes y soportes: pintura, danza, películas de cine, poesía, radio. Este acto denominado happening, es el parteaguas para el desarrollo de este tipo de manifestaciones artísticas.

La convivencia entre video y performance existe de diversas formas: como practica artística, el vídeo como arte audiovisual que tiene su soporte en la cinta de vídeo, incorporada a este conglomerado de manifestaciones artísticas en la escena, cuando convive al lado de otras disciplinas en actos efímeros, ya sea a través de un monitor o cuando se proyecta en una superficie externa, ya sea un circuito cerrado donde se muestre lo que esta sucediendo en el momento, ya sea que se proyecte un video creado ex profeso, que se manipule la imagen en ese momento a través de estímulos físicos externos ó a través de un software, como

⁵² José Ramón Pérez Ornia, *Op.cit.* página 76.

⁵³ Pérez Ornia citado en Edna Torres, *Op. cit.*, página 43.

en los casos de Nam June Paik y Wolf Vostell que experimentaron con el televisor como objeto, ejemplos que mencionaré más adelante.

Otra relación entre video y performance es cuando se utiliza como mero registro de la acción, como documento de lo acontecido, sin que se utilice de manera plástica, se utiliza sólo como soporte. En algunas ocasiones el performance se produce como una obra de video, de manera que se realiza para la cámara, sin que haya público presente y donde se tiene conciencia de la edición, del montaje y de la manipulación que permite el video y actualmente la edición no lineal, sin embargo son pocos los casos, pues es cuestionada su calidad de performance si no existe un espacio-tiempo escénico, sino un espacio-tiempo diegético⁵⁴ supeditado a las convenciones de la videograbación, ni una interacción con la gente, no hay reacción inmediata.

Se habla también de la videopoesía, que se refiere a “la manifestación artística en la cual se entrelazan imágenes y un texto poético. De hecho algunos videoartistas, como Alberto Roblest, creen que no hay diferencia entre el lenguaje hablado y el audiovisual, pues al leer siempre se tiene como referencia una imagen; por tal razón el video también permite hacer poesía”⁵⁵.

⁵⁴ “El tiempo diegético es 'el tiempo en el que todos los acontecimientos presentados ocurren. (...) [el tiempo diegético] es en realidad' el tiempo de la historia”; “Diegetic time is 'the time wich all the events presented take place. (...) [diegetic time] is indeed the 'time of the story'”, Gérard Genette citado en André Gaudreault, Timothy Barnard, *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*, Canada, University of Toronto Press, 2009, página 166.

⁵⁵ Edna Torres, *Op. cit.*, página 42.

3.1.1 Videodanza

La danza como espectáculo efímero busca documentar su existencia, en principio el cine toma parte del proceso pero los costos hacen que pocas veces se registren coreografías, a cambio de esto la danza en el cine prolifera en la década de los treinta en Hollywood y más tarde el cine experimental se encarga de investigar las relaciones que existen entre cámara y danza.

Con la llegada del video en la década de los sesentas, es posible reproducir las presentaciones de danza que se transmiten por televisión y más tarde incluso crear coreografías para que sean registradas por la cámara a partir de su lenguaje, permitiendo el enriquecimiento del punto de vista del espectador que ya no se sitúa en una butaca alejada del escenario, sino en acercamientos y cámaras subjetivas que muestran los gestos de los bailarines y al mismo tiempo crean una danza distinta al seleccionar por medio de la edición y de la elección de planos, cómo se va a registrar la coreografía.⁵⁶



Loie Fuller,
Danse Serpentine,

Fuente:
<http://felinofelice.blogspot.com/2008/11/serpentine-dancers.html>

⁵⁶ De esto hablaré más adelante.

Los primeros registros audiovisuales de danza datan de 1894-95 cuando Thomas Edison⁵⁷ hace un pequeño film llamado *Annabelle The Dancer*⁵⁸, en el que una bailarina agita su vestido dando piruetas en un plano general. En 1896 los hermanos Lumière hacen una grabación similar en: *Danse Serpentine*, con la bailarina estadounidense Loie Fuller⁵⁹ y los mismos elementos: ella gira en su eje, ondula su vestido de seda, en un plano general, la cámara fija.

⁵⁷ “The contemporary practice of video dance has as its genesis, a short film by Thomas Edison made as early as 1894-95 called *Annabelle The Dancer*.” Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>

⁵⁸ Que puede visualizarse en el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=CXfPG7u68nA&NR=1> consultado [en línea], 09 diciembre de 2010, o tecleando en el buscador de YouTube: *Annabelle's Serpentine Dance*. Existen un par de películas cortas de danza que Thomas Edison produjo, como *Annabelle's Butterfly Dance* su link es: <http://www.youtube.com/watch?v=lwhONmmkZnM&feature=related>. Los hermanos Lumière en *Danse Serpentine*: <http://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk&feature=related>

⁵⁹ “Loïe Fuller, nacida en el año 1862 en Estados Unidos, se traslada definitivamente a París en 1892 lugar en el cual desarrolló con mayor fuerza su obra, desde sus comienzos como artista fue una persona muy activa y cercana al teatro-espectáculo, ávida escritora de obras, y adherente a las formas del arte popular, es en el vaudeville donde encuentra una manera de desarrollar su expresión escénica con mayor libertad y espacio para experimentar, desde una visión de la teatralidad y la puesta en escena que fue complejizando a lo largo de su carrera.(...)”

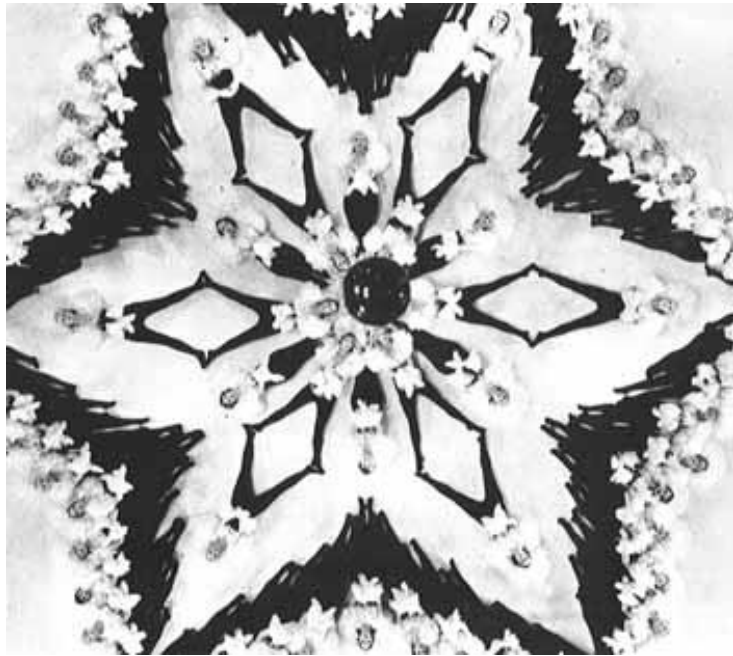
De esta manera siendo coreógrafa, iluminadora, inventora de efectos visuales, cineasta, llegó a establecer un modelo de espectáculos que fue ampliamente imitado y copiado por toda Europa y Estados Unidos, si ya el skirt dance era un baile popular muy extendido culturalmente, los nuevos matices escénicos que agrega Fuller, combinando técnicas de proyección de luces de colores desde distintos ángulos y de distintas formas, diapositivas con imágenes, efectos visuales de espejos que jugaban con los espectadores, Fuller se transforma en toda una innovadora para el arte de la época. La importancia que tiene en términos cinéticos su trabajo resulta muy relevante al momento de entender su obra” Simón Pérez Wilson en *Cuerpos Híbridos Cuerpos Tecnológicos Cuerpos Naturales, Loïe Fuller-Isadora Duncan, Aspectos y Consideraciones de un campo*, [en línea], 02 de febrero 2011, Dirección URL: <http://postdance.files.wordpress.com/2008/05/loie-fuller.pdf>, páginas 1 y 2.

Busby Berkeley

*Dames*⁶⁰

Fuente:

<http://aaronsiegel.net/archives/tag/friendly-experiencer>



Más tarde la danza en cine se vio beneficiada con los musicales de Hollywood,

como los complejos bailes que Busby Berkeley, coreógrafo y director de cine, montó en Broadway y que en 1930 pondría en celuloide.

En sus películas podemos ver complejas coreografías realizadas para la cámara, cambiando emplazamientos, valiéndose de escenografías, vestuarios y una sincronización perfecta de decenas de bailarines. Intentó revolucionar el punto de vista del espectador liberando a la cámara, con close-up a los rostros de sus bailarinas, o tomas cenitales en las que confeccionaba complejos patrones geométricos con los cuerpos de los bailarines, que en ocasiones llegaban a ser más de 150.

En 1945 Maya Deren, realiza *A Study in Choreography For Camera*⁶¹ en el que se aventura a escribir y registrar una coreografía en un movimiento-espacio-

⁶⁰ Que puede visualizarse en el siguiente link: http://www.youtube.com/watch?v=akET7aP01_8 consultado [en línea], 05 diciembre 2010.

⁶¹ Que puede visualizarse en el link: <http://www.expcinema.com/site/en/videos/videos-on-the-net/maya-deren-a-study-in-choreography-for-camera-1945> consultado [en línea], 13 noviembre 2010.

tiempo: creado por la edición, el montaje, los planos, locaciones diversas y la coreografía del bailarín Talley Beatty, que funge como hilo conductor a través de las distintas locaciones en un movimiento continuo. “Deren utiliza al bailarín como la constante en un paisaje que cambia de lugar y tiempo, el flujo del movimiento no-roto [continuo] como cambios de locación de escena a escena, cuestionando nuestra relación con la lógica de la cronología”⁶².

En su momento Maya Deren tuvo conciencia de las posibilidades que el cine ofrece a la danza: la manipulación del tiempo, creado a partir de la edición, un tiempo diegético propio de la coreografía que no responde a un tiempo real, haciendo evidente que estamos frente a una secuencia⁶³ con cortes en la edición, frente a una constante, el movimiento, que se puede desarrollar en diferentes espacios, las locaciones, con una edición que permite el desarrollo de la coreografía.

En 1976- 1977 el bailarín del grupo Fluxus, Merce Cunningham trabaja al lado del director Charles Atlas, para realizar en videotape *Blue Studio*, videodanza donde Cunningham baila al lado de otros bailarines que fueron grabados en otro momento en video en blanco y negro, en el que

⁶² “Deren uses the dancer as the constant in a shifting landscape of place and time, the flow of movement unbroken as location changes from scene to scene, questioning our relationship to the logic of chronology.” Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 10 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf> , página 3.

⁶³ “Secuencia: Serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo. A menudo se ha comparado a la secuencia con el capítulo de un libro, en tanto que ambos muestran acciones completas e independientes, con su comienzo, su parte central y su final, y ambos concluyen normalmente con algún tipo de clímax dramático(...) En la medida en que se consiga el efecto de la unidad dramática dentro de una de ellas, las secuencias no tienen por qué desarrollarse en una sola localización, y su cronología puede resultar ambigua.” Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, España, Ed. Akal, 2004,página 488.

(...) La colisión de imágenes y partituras (por John Cage) existiendo en un espacio contingente y electrónico (que) da a la pieza: forma y contenido. La importancia de la contribución de Cunningham al desarrollo de la danza para la cámara no es exagerada. Su reconocimiento de la cámara como un lugar para situar la coreografía y las diferencias inherentes entre el espacio de la cámara y el espacio del teatro ha asegurado a Cunningham una posición prominente en la historia del medio.⁶⁴

Cunningham sabía que la forma en cómo se construye la danza en el escenario es distinta a la forma en que se construye a través de la cámara, que el lenguaje del video permite la manipulación del tiempo, "...ese tiempo puede ser tratado elípticamente porque el espectador absorbe la información mucho más rápido que en el teatro, y ese espacio parece engrandecerse desde la pequeña abertura de la pantalla, dando una ilusión de mayor profundidad que de hecho existe "⁶⁵.

Estos pioneros registraron la danza, como un documento que permitía conservar la coreografía a partir de los avances tecnológicos de su época y de la forma en como cada uno concibió y explotó las posibilidades del medio, se realizó una coreografía para que fuese grabada, se tomaron en cuenta las limitantes y cualidades de la cámara, ya sea de cine o de video, para finalmente obtener este registro, pero al hacerlo se encontraron con un documento que no era la danza

⁶⁴ " It is the collision of images and score,(by John Cage) existing in a contingent electronic space that gives the piece both its form and content. The importance of Cunningham's contribution to the development of dance for the camera cannot be overstated. His recognition of the camera as a site for situating choreography and the inherent differences between camera space and theater space has insured Cunningham a prominent position in the history of the medium". Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 10 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf> , página 7.

⁶⁵ "...that time can be treated elliptically because the spectator absorbs information much faster than in the theater, and that space appears to widen out from the small aperture of the screen, giving an illusion of greater depth than in fact exists" David Vaughan, *Locale: The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas*, Millennium Film Journal, No 10/11, 1981-82.

solamente, sino una obra audiovisual que tenía vida propia, que les ofrecía una mayor expresividad corporal a través de su lenguaje: el videodanza.

Video y danza comparten tres elementos básicos: espacio, tiempo y movimiento⁶⁶; partiendo de esto se establece una dinámica particular entre estas dos disciplinas, existen analogías, dimensiones que comparten: por un lado el movimiento del bailarín, por el otro el movimiento de la cámara; el espacio de la coreografía, el espacio que el plano, la iluminación, la profundidad de campo y el encuadre permiten; el tiempo de la representación dancística y “el tiempo secuenciado en el que se estructura la imagen móvil”⁶⁷, es decir el tiempo diegético.

Es por ello que en el videodanza la cámara y la imagen audiovisual establecen una relación de retroalimentación con la coreografía y con del cuerpo de los ejecutantes en movimiento.

El espacio del vídeo como un sitio para la coreografía es un espacio maleable para la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora, un lugar de encuentros para ideas sobre tiempo, espacio y movimiento. La práctica de articular este espacio en el cual, a través de la experimentación con ángulos de cámara, composición de encuadres y técnicas de post-producción, la verdadera naturaleza de la coreografía y de la acción de la danza puedan ser cuestionadas, deconstruidas y representadas completamente nuevas y con una construcción viable. El resultado de esta actividad es lo que se conoce como videodanza, la práctica de la creación de una coreografía para la cámara, registrada en el soporte vídeo⁶⁸.

⁶⁶ José Ramón Pérez Ornia, *Op.cit*, página 101.

⁶⁷ Josu Rekalde, *Op.cit.*, página 14.

⁶⁸ “Video space as a site for choreography is a malleable space for the exploration of dance as subject, object and metaphor, a meeting place for ideas about time, space and movement. The practice of articulating this site is one in which, through experimentation with camera angles, shot composition, location and post-production techniques, the very nature of choreography and the action of dance may be questioned, deconstructed and re-presented as an entirely new and viable construct. The result of this activity is what has come to be known as video dance, the practice of

Me parece fundamental entender las relaciones teóricas que existen entre video, que es el formato que utilicé para grabar mi programa piloto; videoarte, que será mi herramienta teórica para comprender las posibilidades que tiene la exploración de la imagen en movimiento; y videodanza, porque es la aplicación de esta investigación al objeto de mi ensayo audiovisual, la danza.

4. El videoarte en México

La primera videogradora Ampex llega a México en 1958, “cuando la empresa Telesistema Mexicano adquiere este equipo. Se instaló en la estación XEFBTV de Monterrey, el primer programa que se grabó fue el capítulo 1 de la serie “Puerta de suspenso”.⁶⁹ Gracias a la grabación en video fue posible el desarrollo de Telesistema Mexicano, ahora Televisa, pues permitió que sus programas se exportaran a otros países⁷⁰.

Durante sus primeras dos décadas en México, el video es sólo un soporte de la televisión, pero con la llegada de las videocaseteras y los videos vírgenes, alrededor de 1976, el ámbito educativo se apropia de él, cuenta Edna Torres que la UNAM y la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEK) fueron las primeras en contar con equipos para sus producciones. En este sentido, es en la década de los ochentas que la “Secretaría de Educación Pública a través de la UTEK utilizó al video para alfabetizar y lograr la continuidad de los estudios en programas como los de Telesecundaria”⁷¹.

creating choreography for the camera, recorded in the medium of videotape”. Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL: <http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>

⁶⁹ Edna Torres Ramos, *Op. cit.*, página 49.

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ Ídem.

Es en esta misma década que Edna Torres marca el boom del video pues su uso se expandía en múltiples ámbitos: el científico, el social, el pedagógico, el comercial, el musical, entre otros; se encontraba pues al vídeo como pieza indisoluble de la Macro-televisión, volviendo al término de René Berger. Se sabía poco de la utilización del video con fines artísticos.

El primer evento realizado en torno al video como arte en México se tituló "Videoart nueva estética visual" llevado a cabo en el año de 1973 en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1977 México fue la sede del IX Encuentro Internacional de Videoarte, realizado por Jorge Glusberg en el Museo Carrillo Gil, en éste participaron autores nacionales como Miguel Ehrenberg y Pola Weiss; asistieron artistas extranjeros como Nam June Paik (considerado el primer videoartista), Les Levine y Allan Kaprow entre otros.

Un año después tiene lugar el proyecto *Intervalo Ritual*: tres happenings con videoproyecciones de luz laser y música en vivo, en donde se utilizó un monitor como símbolo de ofrenda, ejecutado por Andrea Di Castro, Andrés Arellano, Humberto Jordán y Cecilio Baltazar este acto tuvo lugar en la Casa del Lago de la UNAM. No es hasta 1986 que se tiene registro de otra actividad académica que involucre al videoarte, es en este año que se realiza la "Primera Muestra de Video Film realizada por Redes cinevideo y Rafael Cordiki, en la cual Sahra Minter fue la ganadora con su video Nadie inocente."⁷²

En 1990 se lleva a cabo la Primera Bienal de Video, en ella se abarcaron los diferentes géneros de este soporte: documental, ficción, videoclip, y experimental o videoarte, esta fue realizada en TV UNAM, (pues la Cineteca Nacional no permitió que se utilizaran sus videosalas) donde se rindió homenaje póstumo a Pola Weiss.

⁷² Edna Torres Ramos, *Op. cit.*, página 54

Se considera a Pola Weiss como pionera del videoarte en México. Menciona en la introducción de su tesis de comunicación “que (en) el lenguaje visual de la televisión, la imagen plástica, era su forma más auténtica de expresión”.⁷³ Y es así que comienza a experimentar con recursos propios del video como “la repetición visual, la retroalimentación de imágenes y la generación de loops, (...) que más tarde se convertirán en motivos prototípicos de toda la creación videográfica experimental.”⁷⁴

Sus dos grandes pasiones fueron la danza y la televisión, tan es así que viaja a Europa y realiza una investigación acerca de “la televisión artística”, sin encontrar lo que buscaba; viaja a Nueva York donde conoce el video, para a su regreso aplicarlo de manera didáctica en el Sistema de Universidad Abierta de la UNAM; en un segundo viaje tiene el primer contacto con videoartistas y es cuando decide hacer arte en televisión, autonombrándose *teleartista*.⁷⁵

Con su muerte tan cercana es difícil saber qué es mito y que es ficción, se habla de que ella misma grabó su suicidio, años después de la muerte de su padre, después de su divorcio y de intentar sin éxito ser madre, sin embargo no se tiene certeza de ese material. Hablar de ella es tema tabú entre la gente que la conoció, todo tipo de comentarios se ciernen bajo su recuerdo, sin embargo más allá de la mujer, su obra audiovisual nos muestra esa inquietud por explorar las posibilidades artísticas de la televisión, su pasión por la vida, por la danza.

Sin embargo su trabajo no fue bien valorado en México, frecuentemente se enfrentaba a insultos o risas de parte de los espectadores, quienes demeritaban su obra, al respecto Pola Weiss menciona

⁷³ Ídem, página 61.

⁷⁴ Ana Sedeño, *Revisión general sobre la videocreación en México*, [en línea], 5 de Diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.razonypalabra.org.mx/Sedeno.pdf> ; página 3.

⁷⁵ Edna Torres Ramos, *Op. cit.*, página 62

en México no era fácil lograr el propósito del videoarte y el performance, pues para la mayoría son locuras, me lo han dicho y por eso hay que tener valor y tratar de que se entienda que no se trata de la televisión donde el público no participa, aquí se busca despertar y movilizar emociones. Pienso que sólo a partir de esto se logra agudizar la sensibilidad para poder pensar y tener conciencia, ¿por qué está tan jodido el país? porque la gente desde la conquista española ha guardado su miedo, su enojo, su resentimiento, lo que se busca en esto que hago es liberar aquello, porque en esta época nos han obligado a que la gente no sienta porque ello conduce a pensar, porque han convertido al ser normal en sinónimo de ser gris, y aquí el arte tiene mucho por hacer. Si dentro de todo, el público logró soltar una lágrima o bien una risa, es que algo ya se logró".⁷⁶

La videografía de Pola Weiss se puede consultar en la videoteca de TV UNAM, por escrito existe una biografía escrita por Dante Hernández titulada *POLA WEISS, Pionera del Videoarte en México*, editada en el año 2000, que es posible consultar también en esa videoteca. Igualmente la tesina de Edna Torres, *El Videoarte en México; el caso de Pola Weiss*, del año 1997, ambas se pueden encontrar a detalle en la bibliografía de esta tesina.

Regresando a la historia del videoarte en México, la legitimación del medio se consolida con el apoyo de proyectos desde el FONCA y las becas de la Fundación Rockefeller y Mac Arthur en 1992.

Entre los artistas de esta época (los noventas) que trabajan hasta hoy podemos mencionar a Ximena Cuevas, que tiene como temas "la naturaleza instantánea, es decir, capturar lo inmediato"⁷⁷; el consumo y el control de las imágenes en la cultura de masas; así como "un paseo por las sensaciones que uno vive en una relación amorosa. Este relato, -un registro simple, cámara en mano, de una sola toma continua- nos acerca al humor y a la emoción que existe por instantes en la

⁷⁶ " Pola Weiss en entrevista con Adriana Malvido, artículo de Jorge Carrasco V. [en línea], 6 de Diciembre 2010, Dirección URL: <http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html>

⁷⁷ Ximena Cuevas entrevista hecha por Edna Torres Ramos, *Op. cit.*, página 113

vida"⁷⁸; a Esteban de la Monja, Eduardo Meléndez, Sarah Minter, Fernando Llanos, Héctor Pacheco e Israel Martínez entre otros.

En la actualidad en México se realizan festivales y bienales donde el videoarte es incluido como pieza artística, como Tránsito _mx, un festival internacional de arte electrónico y video. Existen por otro lado colectivos de videoarte como Arcanocatorce, una plataforma audiovisual que trabaja en Oaxaca, cuya propuesta esta enfocada al uso de manera personal y critico de la tecnología, con el fin de formar nuevos realizadores; Yoochel Kaaj es una organización que trabaja con las comunidades indígenas del sur del país y la frontera con Guatemala y Belice, en un intercambio de conocimiento, es decir, otorgan las herramientas necesarias para que estas comunidades se expresen a partir del video mostrando su cosmovisión; y VideoFest 2K4, que organiza desde el año 2000 un festival de video y cine contemporáneo en el noroeste del país.

4.1 El videodanza en México

El inicio del videodanza en México está marcado por una obra de Pola Weiss titulada "Videodanza, viva video danza", realizada en 1979 en la que "La cámara danza con ella y nosotros danzamos con la cámara. Juntos creamos una nueva dimensión. Una comunicación directa e indirecta a la vez. La cámara en sus manos no es sólo un ojo implacable que registra aciertos y defectos. Es un simple instrumento de trabajo, un testigo inofensivo, una presencia como las demás: como la de ella como la nuestra"⁷⁹.

⁷⁸ Jorge Villacorta, José Carlos Mariategui, *Catálogo Videografías invisibles: una selección de videoarte latinoamericano*. Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2005, página 76.

⁷⁹ "...explica Jorge Calvet en el folleto del espectáculo presentado en el Palazzo Grassi de Venecia en agosto de ese año" artículo de Jorge Carrasco V. [en línea], 6 de Diciembre 2010, Dirección URL: <http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html>

Este trabajo realizado frente al Palazzo de Grassi en Venecia, consistió en rodearse de espejos y al mismo tiempo cargar a su “Escuintla” (su cámara) al hombro, mientras ella baila podemos ver sólo sus botas, su cabello, sus piernas, en el reflejo del espejo vemos cómo se filma mirando a través de la cámara, a través de la cámara vemos la expresión de los espectadores que le preguntaban qué está haciendo al bailar con una cámara. En un acto de danza que nos muestra las posibilidades del movimiento, del espacio videograbado. Un acto que registra y al mismo tiempo crea, la danza.

El original de cámara de este videodanza realizado por una mexicana se encuentra en la bóveda de TV UNAM, en condiciones lamentables, con óxido, el cassette de ¾ nos muestra con múltiples saltos en la imagen una Pola Weiss que al terminar su intervención grita: -mexicana, soy mexicana.

Este primer acercamiento es reconocido por Hayde Lachino, en su artículo *Historia Intermitente de la videodanza en México* como el nacimiento del videodanza en México, menciona que Pola Weiss con “Su audacia artística consistió en pensar que la danza podía ser vista de otra manera a través de la cámara. Proporcionó a sus creaciones de sólidas conceptualizaciones, ancló al movimiento en valores abstractos tales como: la composición, los contrastes dinámicos, los contrapuntos y el uso simbólico del color”.⁸⁰

Más tarde, en la década de los ochenta, con la efervescencia de la danza contemporánea, Octavio Iturbide trabajó con la compañía Utopía danza-teatro, de manera que con la experiencia que este tenía después de trabajar al lado de Win Vandekeybus y Walter Verdin, lograron construir su propia poética a partir de la edición y el ritmo del video.

⁸⁰ Hayde Lachino, *Historia intermitente de la videodanza en México*, [en línea] , 9 de noviembre 2010, Dirección URL: www.videodanza.com/textos/vd%20mexico.pdf

5. Ankoku Butoh

El Ankoku Butoh es una disciplina que permite explorar la espiritualidad a partir del cuerpo, en la búsqueda por regresar al cuerpo original, despojarlo de la domesticación social, de la identidad individual, “regresar al cuerpo como entidad natural”. En palabras de Tatsumi Hijikata, ser “el cuerpo como cadáver”.⁸¹ Buscar desde el cuerpo, contacto con nuestro ser más profundo a partir del movimiento que nace en la espiritualidad y no en la mente, la intención no es crear imágenes premeditadas sino dejar que el cuerpo mismo regrese al origen “para que la danza pueda surgir desde las profundidades escondidas del cuerpo”⁸².

La danza Butoh nace en el Japón de posguerra en la década de los sesenta:

El primer bombardeo nuclear en 1945 sobre objetivos civiles en la historia de la humanidad en Hiroshima y Nagasaki, trajo consigo la rendición incondicional de Japón ante las fuerzas aliadas. Con el correr del tiempo, las imágenes de algunos sobrevivientes de aquel holocausto nuclear, que caminaban desorientados, con sus cuerpos quemados y con los globos oculares reventados y colgando sobre sus mejillas produjeron una reacción de asco y repulsión entre los japoneses. Así nació el Butoh, "la danza hacia la oscuridad".⁸³

Los fundadores de esta danza fueron Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, ambos fueron entrenados en la danza moderna y en el ballet clásico, pero antes de la Segunda Guerra Mundial un grupo de pioneros llevó a Japón la danza expresionista:

⁸¹ Ponencia ofrecida por Natsu Nakajima en la conferencia de la década en la Universidad Fu Jen, Taipei: “La Espiritualidad Femenina en el Teatro, la Ópera y la Danza.” Octubre, 1997, página 10. Conferencia Magistral “Ankoku Butoh” impartida el día 31 de enero de 2011 en la Sala Andrea Pama del Centro Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F.

⁸² Ídem, página 10.

⁸³ Luis Díaz, *Butoh, la danza de la oscuridad*, [en línea] , 20 de diciembre 2010, Dirección URL: <http://www.japonartesesescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>

En el Expresionismo el movimiento se da en sentido inverso y es el sujeto quien va hacia el mundo. El artista se proyecta imprimiendo su huella en el objeto. El expresionismo exaltó los sentimientos del artista que surgen de su interior. Los artistas expresan en su obra aquello que proviene de lo más profundo de su alma.

(...)La danza tradicional, vinculada al ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no dominaba ya la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. Tanto el expresionismo en la danza como en la pintura aceptaban el lado oscuro del hombre. El ser humano ya no es “bello y estilizado”. La danza expresionista recobra el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la auto expresión corporal. Se caracteriza por movimientos abruptos, en donde el ser humano parece quebrarse por su fragilidad y su desamparo, el cuerpo se contrae a raíz del sufrimiento (a diferencia del pecho erguido del bailarín clásico) y se abandonan las zapatillas de punta.(...)

Se rompe con la concepción clásica de la coreografía dependiente del ritmo y se comienza a valorar el silencio como acompañamiento de la danza y a diferencia del ballet clásico, se busca escapar de la fuerza de gravedad mediante la pérdida del equilibrio. En lugar de las poses del ballet clásico. (...)

Al modo de los expresionistas, sus obras contienen una gran dosis de crueldad e ironía, muestran el lado oscuro, despiadado, desesperado y terrible del ser humano. Su fragilidad, sus inseguridades, la necesidad de ser amados o al menos odiados.⁸⁴

Fue así como Kazuo Ohno fuertemente influenciado por la danza expresionista y la conmoción catártica que vivió al estar en el campo de batalla con el ejército japonés durante la Segunda Guerra Mundial y presenciar la devastación de las bombas de Hiroshima y Nagasaki⁸⁵ crea junto a Tatsumi Hijikata, desde la cosmovisión espiritual japonesa el Ankoku Butoh.

⁸⁴ Adrián Olender, *Expresionismo en Danza*, consultado [en línea], 15 de diciembre 2010, Dirección URL: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/38_expresionismo.html

⁸⁵ Al respecto comenta su hijo y biógrafo Yoshito Ohno “No tengo ningún tipo de duda de que las experiencias de Kazuo en el frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial le otorgaron más que una amplia perspectiva acerca de los horrores de un infierno en carne propia”; I’ve no doubt whatsoever that Kazuo’s battlefield experiences during World War II provided him with more than

El Butoh nace como una danza contra-cultural, pues durante la ocupación Norteamericana la danza que se popularizó en Japón era la occidental, es así que bajo la tradición escénica japonesa, Ohno y Hijikata, retoman algunos aspectos del teatro Noh, Kabuki y Nihon Buyo, donde no había diferencia entre danza y teatro, esta integración les sirve para establecer su escuela, su técnica. Es por ello que se ha llegado a decir que el Butoh es el puente entre teatro y danza, por la importancia que tienen la expresión, los gestos, el Butoh muestra lo grotesco del ser humano “adora la ironía, el humor, lo ridículo y lo engañoso. El Ankoku Butoh excava en las dimensiones de lo grotesco, en contraste con el mundo brillante que destila belleza.”⁸⁶

La palabra Butoh está compuesta por dos caracteres japoneses *bu*, que significa danza y *to* que literalmente quiere decir paso.⁸⁷ El término *Ankoku Butoh* quiere decir “danza de la obscuridad”. Esta danza surge de la exploración del inconsciente, de la improvisación, de los impulsos que emergen del cuerpo como una necesidad espontánea del subconsciente humano, ejecutados por movimientos repetitivos, bruscos, espasmos, convulsiones, ó por el contrario pausas en el movimiento que se vuelve imperceptible, un suceder que se desarrolla dentro del cuerpo del bailarín de manera contenida, emulando por ejemplo una flor, agua, fuego.

ample insight into the horrors of a living hell. (...)And yet I can't help thinking at times that the atrocities he witnessed firsthand during the war were far more terrifying. Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *From without & within*, Traducido a inglés por John Barrett, Connecticut, E.U., Ed. Wesleyan University Press, 2004, Página 13.

⁸⁶ Ponencia ofrecida por Natsu Nakajima en la conferencia de la década en la Universidad Fu Jen, Taipei: “La Espiritualidad Femenina en el Teatro, la Ópera y la Danza.” Octubre, 1997, página 8. Conferencia Magistral “Ankoku Butoh” impartida el día 31 de enero de 2011 en la Sala Andrea Pama del Centro Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F.

⁸⁷ Ann Dils, Ann Cooper, Bonnie Sue Stein, *Moving history/dancing cultures: a dance history reader*, Wesleyan University Press, Nueva Inglaterra, Estados Unidos, 200, página 376.

Capítulo 2

Análisis *Découpage* de: *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren

1. Análisis de la danza como imagen audiovisual: *découpage*

En este capítulo es fundamental analizar la estructura, el montaje, la composición de los planos y la secuencia del primer trabajo que se hizo al respecto del registro de la danza, ya no como forma de documentar la coreografía, sino como una exploración de la relación entre cámara y bailarín, en lo que fuese la primera aproximación audiovisual al cuerpo en movimiento.

Para esto me parece necesario hacer un análisis que me permita aproximarme al lenguaje audiovisual aplicado a la danza, a una coreografía que tiene su propio ritmo. Un análisis que demuestre la relación entre espacio-tiempo-movimiento desde la gramática audiovisual. A fin de aplicar estos resultados a la realización del programa piloto de esta tesina, de manera que, al involucrarme desde la estructura, los planos, la composición del cuadro, el montaje, pueda dilucidar como Maya Deren nos muestra a través de la cámara, este cuerpo en movimiento.

Deren fue pionera del cine experimental norteamericano, pero también fue precursora del videodanza al plantearse el problema de la danza a través de la cámara, y así en 1945 con *A Study in Choreography for Camera* estableció un estilo personal de producir, filmar, montar y editar danza a partir de las cualidades de este arte en movimiento y de las posibilidades del cine.

Como primer intento, espero aproximarme a un análisis que me permita justificar las decisiones audiovisuales que esta realizadora tomó para resolver los

problemas que plantea la danza a través de la cámara, a fin de proveerme de elementos formales, de lenguaje audiovisual, gramaticales, para establecer las herramientas de las que echar mano en el planteamiento de mi programa piloto sobre danza Butoh.

Con la intención de crear un lenguaje audiovisual específico para cada uno de los programas a partir del contenido, cada una de las siete Bellas Artes, partiendo de las cualidades plásticas de cada disciplina. Pocas veces se exploran las posibilidades audiovisuales a partir de la plástica de lo que se está registrando con la cámara, dentro de su contexto, bajo parámetros que provengan de él mismo, como si al diseccionarlo pudiéramos entrar en él, comprender con la mirada su esencia estética. Mi propuesta es una aproximación al objeto estético a fin de enriquecer nuestra experiencia audiovisual.

En este caso, desmembrar el primer film sobre danza de Maya Deren me permitirá encontrar este lenguaje particular de la danza, como imagen y cuerpo en movimiento a través de la cámara, con el fin de llevar al espectador a las entrañas de la danza Ankoku Butoh y más tarde a cada una de las Bellas Artes.

Por lo tanto, para comenzar a entender mi objeto de estudio: el cinedanza, *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren. Jacques Aumont y Michel Marie, definen al film “como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar en texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)”⁸⁸. Sin embargo en este análisis ¿a qué nos estamos enfrentando?, ¿a un film experimental?, ¿al inicio del film como objeto de arte? ¿al primer film de danza?, Yo diría que ahí está el sentido de este análisis, entender cuales son los elementos histórico-formales que lo llevan a ser un film clave para el desarrollo del videodanza.

⁸⁸ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, página 18.

En ese sentido, el film de Maya Deren *A Study in Choreography for Camera* tiene características bien definidas. Está registrado con una cámara Bolex de 16mm⁸⁹, en celuloide; la intención de este film no es desarrollar una historia, es desarrollar una coreografía, mostrar la danza, haciendo del movimiento continuo el hilo conductor, por encima de las múltiples locaciones. Por lo que el montaje está planteado a fin de preservar el movimiento del bailarín. Por otro lado el original de este film es en blanco y negro y sin sonido. Estas características van a determinar el esquema de análisis que desarrollaré.

Existe una técnica de análisis del film propuesta por Jacques Aumont y Michel Marie que a mi parecer se adecua a los requerimientos de esta investigación. Para este análisis nos valdremos de las medidas en que se puede describir y cuantificar la información que un producto audiovisual contiene, como los planos o “porciones de film comprendidas entre dos cortes”⁹⁰.

Plano el termino a veces se define como (1) funcionamiento ininterrumpido de la cámara que produce la acción continua que vemos en pantalla y (2) acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento ininterrumpido de la cámara puede montarse antes de aparecer como una acción continua en pantalla o incluso dividirse en dos segmentos por medio de un inserto, lo mejor es utilizar el término <<toma>> para (1) y reservar el término plano para (2) protegiendo el sentido de continuidad y totalidad que asociamos con él.(...) Un plano es la pieza de construcción básica de una película, de forma similar al papel que desempeña una palabra en el lenguaje: los planos se montan juntos para formar escenas y las escenas lo hacen a su vez para formar secuencias⁹¹

⁸⁹ “La Bolex 16mm de Deren se convierte en un ejecutante igual de importante que la estrella de este film, Talley Beattey.” “Deren’s 16mm Bolex becomes a performer equal in significance to the star of this film, Talley Beattey”. Wendy Haslem, *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*, [en línea], Dirección URL: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/> consultado [en línea], 10 febrero 2011.

⁹⁰ *Ídem*, página 56.

⁹¹ Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, España, Ed. Akal, 2004, página 414.

De manera empírica, Emmanuel Siety menciona que el plano

...No es sólo una unidad de fabricación de la película: el plano es un momento de la película identificado por el espectador, una unidad que, en la película, es testimonio del acto creativo del rodaje y del montaje. (...) El plano (...) encarna aquello que, en la película, remite a la realidad del rodaje, a la presencia real del espacio y de los cuerpos situados delante de la cámara y cuya huella capturó la película entre el arranque del motor y su detención; remite a la duración de esa presencia y a los tijeretazos del montador, que recortan esa duración y fijan los límites temporales del plano⁹²

Así pues “los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (=conjunto de planos)”⁹³

Secuencia: Serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo. A menudo se ha comparado a la secuencia con el capítulo de un libro, en tanto que ambos muestran acciones completas e independientes, con su comienzo, su parte central y su final, y ambos concluyen normalmente con algún tipo de clímax dramático (...) En la medida en que se consiga el efecto de la unidad dramática dentro de una de ellas, las secuencias no tienen por qué desarrollarse en una sola localización, y su cronología puede resultar ambigua.⁹⁴”

Existe un instrumento de descripción que nos permite realizar el análisis de un producto audiovisual en su totalidad a partir del plano y la secuencia, el *découpage*, o descripción por secuencias.

Se trata de un análisis exhaustivo (incluso plano a plano) para desentrañar todos los mecanismos de la puesta en escena: composición, iluminación, montaje, segmentación del espacio, ritmo, etc. Es un ejercicio laborioso, por lo tanto depende del objetivo de

⁹² Emmanuel Siety, *El plano, En el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, páginas 12, 13.

⁹³ Aumont y Michel, *Op cit.* página 56.

⁹⁴ Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, España, Ed. Akal, 2004, página 488.

nuestro análisis realizarlo sobre toda la película o no. Pero hacerlo al menos sobre dos o tres escenas culminantes nos dará claves interesantes sobre el estilo del filme.⁹⁵

La definición que Eduardo A. Russo expone en su Diccionario de Cine explica tres diferentes acepciones del *découpage*:

1. Como “operación llevada a cabo por el director al convertir la continuidad de la narración de un guión literario en una sujeción de planos a rodar, y de cambios de encuadre dentro de esos planos”⁹⁶. Es decir cómo elemento primario de la preproducción.
2. Como “(...) al resultado de la operación inversa, cuando de una película terminada se elabora –bajándolo de la pantalla- su guión transcrito [*sic*]. De esa manera, muchos denominan así a esos guiones publicados como libros...”
3. Como “(...) la partición en planos y encuadres *a posteriori*, en el interior de una secuencia, para su mejor observación. Muchos de los más influyentes análisis de películas de los últimos veinte años se acompañan por una serie fotográfica que los ilustran visualmente y ponen a prueba lo escrito sobre el fragmento trabajado.”⁹⁷

Por lo tanto, además de ser una herramienta de análisis, es, si se emplea durante el proceso de creación, una herramienta de visualización que el realizador hace del guión literario.

Como herramienta de análisis el *découpage* debe contener los elementos gramaticales que sirvan al investigador a describir las cualidades del film que le

⁹⁵Vicente J. Benet, *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, página 285.

⁹⁶ Eduardo Russo, *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 1998. Página 77. También [en línea], Dirección URL: <http://ryla3.blogspot.com/2007/06/decoupage-segn-dos-diccionarios-de-cine.html> consultado [en línea], 10 enero 2011.

⁹⁷ *Ídem*.

interesan, por ejemplo si su prioridad es la imagen en movimiento, deberá incluir una columna que nos hable de los planos, las secuencias, lo que sucede en ella, qué colores prevalecen, todos los elementos a describir que la secuencia o el plano posean; si su prioridad es el audio, deberá incluir una columna en donde se expresen estas categorías, los diálogos, el origen del audio, la música incidental, etcétera.

En lo que concierne a la metodología para el análisis de este film, Aumont comenta que cada film tiene características propias por lo que “cada analista (...) deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que analice”⁹⁸.

Los parámetros elementales que Aumont y Marie incluyen en el *découpage*, como instrumento de descripción, son:

1. Duración de los planos y número de fotogramas.
2. Escala de los planos⁹⁹, incidencia angular, *profundidad de campo*¹⁰⁰, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado (focal).

⁹⁸ *Ídem*, página 23.

⁹⁹ *Escala de planos*: “La elección del objetivo y del encuadre determinan el tamaño de un plano considerado en relación con el decorado y el (los) personaje(s) presente (s) en el encuadre. El **plano general** descubre un decorado natural muy amplio o la totalidad de un decorado construido con personajes apenas visibles. El **plano de conjunto** descubre la mayor parte de ese decorado, que sigue siendo preponderante, en el que varios personajes pueden ser visibles de pie, a cierta distancia. En el **plano de semiconjunto**, el decorado se reduce en beneficio de los personajes que destacan sobre él. Para los restantes tamaños de plano, el decorado ya no es determinante. El **plano medio** encuadra a los personajes de pie, el plano americano por encima de las rodillas. El **plano corto** los encuadra por la cintura (plano corto cintura) o el pecho (plano corto pecho). (...) El **primer plano o close-up** recorta la cabeza a la altura del cuello. El **primerísimo primer plano** aísla una parte del rostro o del cuerpo (ojo, pie)” Joël Magny, *Vocabularios de cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, página 39.

¹⁰⁰ *Profundidad de campo*: “Se trata de la organización del plano de acuerdo con la nitidez con la que se observa el espacio interior en las distintas capas de profundidad. Esta nitidez depende de la combinación del objetivo empleado, la disposición de los elementos en profundidad y la

3. Montaje: *raccords*¹⁰¹, “puntuaciones”, fundidos, cortinillas, etc.
4. Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara¹⁰².
5. Banda Sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma del sonido.
6. Relaciones sonido-imagen: “posición” de la fuente sonora en relación a la imagen (“in/off”), y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

Aumont menciona que no existe una receta que se pueda aplicar en todos los casos, y que una vez que se tienen los datos del número de planos, de cada secuencia, de las descripciones, es fundamental la interpretación que se haga de ellos. El esquema base que propone Aumont es el siguiente:

iluminación” Vicente J. Benet, *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Ibérica, 2004, página 230.

¹⁰¹ *Raccord*: “Transición de un plano a otro en el montaje, que supone un espacio continuo y una duración homogénea: se dice entonces que entre esos planos hay *raccord*” Joël Magny, *Vocabularios de cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, página 80.

Raccord: “consiste en la adecuación y continuidad de todos los elementos formales y compositivos en el paso de un plano A a un plano B, de modo que la transición (el corte casi siempre) no resulte perceptible. El concepto de *raccord* supone que las imágenes en sucesión dependen unas de otras, son transitivas y se asocian de manera tan poderosa que pierden su aspecto fragmentario, siendo percibidas por el espectador como una unidad.” Vicente J. Benet, *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Ibérica, 2004, página 242.

¹⁰² *Movimientos de Cámara*: “Permiten seguir el desplazamiento de uno o varios personajes o describir un espacio. La cámara pivota sobre su eje, horizontal o verticalmente (panorámica), se desplaza en el espacio (*travelling*), o ambos (*travelling con panorámica*). Las grúas permiten movimientos más complejos”. Joël Magny, *Vocabularios de cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, página 66.

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
Nº	Duración	DESCRIPCION (color, contenido, movimiento)	CAMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (in/off)	RUIDOS + MUSICA
6 (510)	1,8 seg.	- Naranja-marrón. - Dos cajones alveolados, superpuestos, que contienen dos cubiertos de plata. - Fijo.	- P.P. - Frontal, ligeramente a la izquierda, en un leve picado. - Fijo.	<i>Después estaba la tienda "A la grâce de Dieu".</i>	Pájaros
7	1,83 seg.	- Blanco. - Vasos brillantes invertidos sobre un cristal y ante un espejo → reflejos confusos. - Fijo.	- P.P. - 30° a la derecha. Picado. - Fijo.	- <i>Pues yo no veo esa tienda, era un</i>	
8 (510)	1,83 seg.	- Blanco y marrón. - Cuatro pilas de platos blancos (dos niveles) situados ante un espejo sobre una mesa marrón. Servilletas blancas. Saleros. - Fijo.	- P.P. - Ligeramente a la izquierda. - Leve picado. - Fijo.	<i>estanco.</i> - <i>¡Oh! Pero, ¿qué me estás contando?</i>	
9 (509)	1,41 seg.	- Blanco, rojo y rosa. - Saleros, tarros de mostaza, un ramo rosa. - Fijo.	- P.P. más alejado. - Picado hacia la izquierda. - Fijo.	<i>Lo mezclas todo.</i>	
10 (515)	5,62 seg.	- Oscuro y rojo. - Tres personajes: uno de espaldas en primer plano y dos de cara en segundo plano. Uno de ellos está tras un mostrador, mientras que los otros están delante. Una lámpara encendida (botella de whisky y pantalla escocesa roja). Detrás del camarero, un decorado pintado. - El camarero habla moviendo la cabeza. El segundo personaje, al fondo, la sacude.	- P.A. - 30° a la izquierda. - Fijo.	<i>(Camarero): He vivido en este rincón durante treinta años. Y no es por culpa de las bombas si no me acuerdo de mi calle.</i>	

Fuente: Esquema *découpage* propuesto por Jaques Aumont¹⁰³

¹⁰³ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, página 60.

2. Maya Deren: A Study in Choreography for Camera

Nacida durante la revolución rusa en Kiev, Ucrania en 1917, Eleanora Derenkowsky, más tarde conocida como Maya Deren, emigra por problemas familiares y políticos a Estados Unidos en 1922. Estudia en la Universidad de Syracuse Periodismo y Política y en 1939 termina su maestría en literatura inglesa y simbolismo en la Universidad de Nueva York. En 1942 trabaja como asistente de la bailarina y coreógrafa Katherine Dunham, en ese momento comienza su carrera como bailarina, coreógrafa, antropóloga y cineasta.

En 1943 comienza el film inconcluso *The Witche's Cradle* al lado de Marcel Duchamp. En ese periodo esta fuertemente influenciada por Anaïs Nin, John Cage, Erick Hawkins y Andre Breton, algunos de ellos colaboran en su trabajo.

En 1943 realiza al lado de su esposo el cineasta checoslovaco Alexander Hammid, quien le enseñó algunas técnicas de cine, su primer filme *Meshes of the Afternoon*¹⁰⁴, que es reconocido por que marca el inicio del cine experimental norteamericano. Pues utiliza el cine como medio de expresión artístico, donde se retrata la subjetividad del director, a partir de una búsqueda plástica, en el caso de Deren al explorar su sensibilidad femenina desde la cámara¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Que se puede consultar en el siguiente link:

<http://video.google.com/videoplay?docid=4002812108181388236#> consultado [en línea], 25 enero 2011.

¹⁰⁵ “Las películas experimentales se hacen por muchos motivos, el director, a su manera, desea expresar experiencias personales o puntos de vista de una forma que resultaría excéntrica en el contexto de lo establecido (el mainstream)” “Experimental films are made for many reasons, the filmmaker way wish to express personal experiences or viewpoints in ways that would be eccentric in a mainstream context.” David Bordwell, Kristin Thompson, *Film art, An introduction*, University of Wisconsin, Ed. Mc Graw Hill, international edition, 2004.

Al respecto Deren menciona: “Esta película trata de las experiencias interiores de una persona. No evoca un hecho que podría ser observado por otras, sino que reproduce la forma en la que el subconsciente de un individuo desarrolla, interpreta y elabora un incidente en apariencia simple y casual transformándolo en una experiencia emotiva crítica.”¹⁰⁶ En este film, Deren “interpreta el papel de una soñadora cuyo cuerpo está dividido y multiplicado de acuerdo con un esquema estructural de repeticiones que se organizan en torno a un puñado de símbolos.”¹⁰⁷ En *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren se encuentra dentro de una ensoñación subjetiva, rodeada de símbolos personales: una flor, su sombra, una llave, un cuchillo, un espejo como rostro, ella duplicada alrededor de una mesa, mirándose a través de una ventana, en una repetición constante de momentos.

Más tarde en 1944 realiza su segundo trabajo *At Land*, en el que trata el tema del hombre frente al universo, del universo relativista¹⁰⁸ al respecto menciona “Siendo tanto un arte del tiempo como del espacio, el film es sobre todo capaz, en tanto instrumento artístico, de crear una forma en la que la integridad de la identidad individual es contraseñalada frente al carácter volátil de universo relativista. Esta

¹⁰⁶ Vicente Sánchez Biosca, *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, página 173.

¹⁰⁷ *Ídem* páginas 172, 173.

¹⁰⁸ “en el cual la locación cambia constantemente y las distancias son contraídas o extendidas; en el cual el individuo va hacia algo, sólo para descubrir a su llegada que es ahora algo completamente diferente; y en el cual el problema del individuo, el solo como elemento continuo, es relacionarse a sí mismo como un fluido, y aparentemente incoherente, universo” “in which the location change constantly and distances are contracted or extended; in which the individual goes toward something only to discover upon her arrival that it is now something entirely different; and in which the problem of the individual, as the sola continuous element, is to relate herself to a fluid, apparently incoherent, universe” Maya Deren citada en Sally Berger, Cornelia Sally, Alexandra Schwartz, et al., *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, 2010, Museum of Modern Art, MoMA, página 306.

relación dinámica, con todas sus implicaciones emocionales e ideológicas, es la preocupación central de esta película.”¹⁰⁹

En 1945 realiza *A Study in Choreography for Camera*¹¹⁰, trabajo que se conoce como la génesis del videodanza¹¹¹, pues es el primer film que se cuestiona cómo registrar una coreografía conservando el movimiento, el ritmo, el espacio, a través de la cámara. Al respecto Sally Berger comenta “Deren usó técnicas para filmar y editar que crearan la ilusión de movimiento continuo y de movimientos específicos que sólo podrían existir en la película y no sobre el escenario.”¹¹²

¹⁰⁹“Being both a time and space art, film is especially capable, as an art instrument, of creating a form in which the integrity of the individual identity is counterpointed to the volatile character of relativistic universe. This dynamic relationship, with all its emotional and ideological implications, is the central concern of this film”. Maya Deren citada en Scott MacDonald, Frank Stauffacher, *Art in cinema: documents toward a history of the film society*, Ed. Temple University Press, 2006, página 129.

¹¹⁰ *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren se puede visualizar en el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=eKAOs400ReY> consultado [en línea], 05 enero 2011.

¹¹¹ Es importante mencionar la definición que Alejandro Román establece sobre el videodanza “es una simbiosis entre elementos de la danza y elementos cinematográficos, por tanto sólo se pueden considerar dentro de esta etiqueta las realizaciones artísticas donde no se produzca el predominio de una manifestación artística sobre la otra. Quedan por lo tanto fuera de esta catalogación, tanto los “ballets” clásicos filmados en su lugar de representación, esto es, en los teatros, donde predominan, sobretudo los elementos dancísticos, como los musicales de Broadway o los “clásicos” del cine (...), así como los videoclips musicales, donde la danza, en este caso, esta al servicio de la canción”. Alejandro Román, *El lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Ed. Visión Libros, 2008, página 277.

¹¹² “Deren used shooting and editing techniques to create the illusion of continuous motion and specific movements that could exist only on film rather than onstage.” Maya Deren citada en Sally Berger, Cornelia Sally, Alexandra Schwartz, et al., *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, 2010, Museum of Modern Art, MoMA, página 306.

En *A Study in Choreography for Camera* Maya Deren rompe con la narrativa de sus trabajos anteriores, pues su interés es formal, se centra en explorar los problemas de representación de la danza a través de la cámara, “Una preocupación central de Maya Deren fue la de liberar a la danza del escenario, y proveerla de una “forma cinética”.”¹¹³ Este filme rompe la forma habitual de filmar danza, Deren entiende las posibilidades y similitudes entre la danza y la cámara: el movimiento, y desde ahí esboza una coreografía para ser vista a través del cine y no desde la butaca de un teatro.

A este tipo de filme se le llamó *coreocinema*¹¹⁴ refiriéndose a la aproximación del cine a una coreografía, como una dualidad que conforma una nueva forma de ver la danza, como el origen de lo que más tarde, con la llegada del video se conocería como videodanza. Deren conceptualizó la coreografía “como una operación dialéctica; “la coreografía”, escribe, “consiste no sólo en diseñar a los bailarines” movimientos individuales, pero también en diseñar el modelo en que éste y sus movimientos, como una unidad, hacen una relación con el área espacial.”¹¹⁵

¹¹³ “A central concern of Maya Deren was to liberate dance from stage, and provide it with “cinematic form”. Moira Sullivan, Ph.D Stockholm University, autora de *An Anagram of the Ideas of Filmmaker Maya Deren* (1997), incluido en el libro *Maya Deren and the Avantgarde*, Bill Nichols, 2001. Dirección URL: <http://www.filmint.nu/?q=node/29> consultado [en línea], 10 enero 2011.

¹¹⁴ “The new form was called “choreocinema” Idem. Moira Sullivan, Ph.D Stockholm University, autora de *An Anagram of the Ideas of Filmmaker Maya Deren* (1997), incluido en el libro *Maya Deren and the Avantgarde*, Bill Nichols, 2001. [en línea], Dirección URL: <http://www.filmint.nu/?q=node/29> consultado [en línea], 10 enero 2011.

¹¹⁵ “(...) as a dialectical operation; “Choreography”, she writes, “ consist not only of designing the dancers” individual movements but also of designing the patterns which he and his movements, as a unit, make a relation to spatial area.” Maya Deren citada en Scott MacDonald, Frank Stauffacher, *Art in cinema: documents toward a history of the film society*, Ed. Temple University Press, 2006, página141.

Donde la manipulación de la cámara y la edición pueden crear “un escenario completamente nuevo de relaciones entre el bailarín y el espacio podría ser desarrollado.”¹¹⁶ De manera que la danza se libere del escenario y encuentre en el lenguaje audiovisual, un nuevo espacio a crear a partir de las posibilidades de la cámara, del montaje. A través de una serie de técnicas cinemáticas, en este film el espacio se convierte en un participante dinámico de la coreografía, en este sentido, la danza es un dueto entre el bailarín y el espacio, un dueto en el que la cámara no es sólo el espectador, sino es, en sí, el que crea la danza¹¹⁷.

Con *A Study in Choreography for Camera* Maya Deren fue reconocida por su capacidad de darle al movimiento dancístico continuidad a través de diferentes planos por medio de la edición, a crear una coreografía para la cámara, de manera que el resultado no es sólo la coreografía registrada sino una interpretación plástica de la danza. La sucesión de diferentes planos en diferentes locaciones crean una lógica espacio-temporal que existe únicamente en el film y que es in trasladable a un escenario.

Maya Deren usa al bailarín Talley Beatty como la única constante entre ese particular espacio tiempo, entre esos múltiples paisajes y planos¹¹⁸, "El movimiento

¹¹⁶ “a whole new set of relationships between dancer and space could be developed” Maya Deren, *Idem*.

¹¹⁷ *Idem*, página 129.

¹¹⁸ “Deren usa al bailarín como el constante en un paisaje que cambia de lugar y tiempo, el flujo del movimiento no-roto, como cambios de posición de escena a escena, cuestionando nuestra relación con la lógica de la cronología” “Deren uses the dancer as the constant in a shifting landscape of place and time, the flow of movement unbroken as location changes from scene to scene, questioning our relationship to the logic of chronology” Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>.

del bailarín crea una geografía que nunca existió. Con una vuelta del pie, hace vecinos lugares distantes.”¹¹⁹

En sus últimos dos films, *Meditation on Violence* (1948) estudia el movimiento de las artes marciales chinas, su primera película con sonido fue *The Very Eye of Night* (1954) donde realiza una coreografía con Antony Tudor. Durante un viaje a Haití con su compañía de danza Deren se mostró interesada en la danza afrocubana, en sus mitos y rituales. Más tarde con una beca de la Fundación Guggenheim realizó estudios sobre el vudú, del que escribió el libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, un estudio etnográfico.

Participó en varios rituales en los que registró más de cinco horas de película y música, en 1985 fueron editadas por Teiji Ito (su tercer marido). Deren murió en Nueva York en 1961 y sus cenizas fueron esparcidas en el monte Fuji en Japón.

¹¹⁹ “The movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbors of distant places” Maya Deren, citada por Wendy Haslem en *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*, [en línea], 13 de enero 2011, Dirección URL: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>

2.1 Introducción y parámetros del análisis *découpage*:

A Study in Choreography for Camera

Ficha técnica:

Nombre:

Director: Maya Deren

A Study in Choreography for Camera

Elenco: Talley Beatty

País: Estados Unidos

Duración: 00:02:14 min.

Año: 1945

Audio/Música: Sin audio

Formato: 35 mm.

Color: Blanco y negro

Especificaciones del análisis *découpage*

Dentro del esquema *découpage* de Jacques Aumont¹²⁰ existen tres columnas principales: plano, banda de imagen, y banda de sonido, de cada una de ellas se desprenden otras subcolumnas: dentro de plano encontramos el número y la duración; dentro de banda de imagen encontramos descripción y cámara; y en la banda de sonido: voz, ruidos y música.

Es así que dentro de la columna Plano el número de plano se refiere al orden lineal de planos, la duración, al tiempo en que se desarrolla ese plano. Dentro de la columna de banda de imagen encontramos la descripción, que se refiere al color, el contenido y el movimiento de los actores dentro de ese plano, y sobretodo de lo que aparece a cuadro, la otra subcolumna de la banda de imagen es la cámara, en donde se localizan desde la escala de los planos, los ángulos de la cámara y los movimientos que serán o que se emplearon en ese plano. La banda de sonido por su parte tiene dos subcolumnas voz, que se refiere a los diálogos entre los

¹²⁰ Revisar esquema página 43.

actores, o la voz en “off” y “Ruidos y Música”, que se refiere a los sonidos que ambientaran la escena del plano.

Para el análisis *découpage* de *A Study in Choreography for Camera* partiré del modelo de Aumont, pero tomaré en cuenta las características propias de este film para modificar el esquema base, de manera que mi propuesta se adapte a las necesidades de esta investigación.

En la primera columna respetare el modelo de Aumont, en cuanto a número de plano y duración, sin embargo agregaré otra en la misma columna de duración para el tiempo total. En la segunda columna, la que se refiere a la banda de imagen, respetaré los parámetros que pone entre paréntesis debajo de la subcolumna de descripción para poner 3 subcolumnas: color/transición, contenido del plano/locación, y movimiento corporal, columna que no está estipulada en el esquema de Aumont pero que es necesaria para entender la relación entre bailarín y cámara. En la segunda subcolumna de banda de imagen tenemos a la cámara, aquí respetaré los tres rubros que Aumont propone: escala de plano, ángulos y movimiento de cámara, puesto que me interesa mucho entender las decisiones de la cámara. La última columna del esquema *découpage* de Aumont, es la banda de sonido, pero dado que es un film sin audio, esta columna se anulará.

Por lo que los elementos formales que analizaremos en este film son los siguientes:

PLANO		BANDA DE IMAGEN					
		Descripción			Cámara		
N°	Duración del plano/ Código de tiempo	Color	Contenido	Movimiento Corporal	Escala del plano	Ángulos	Movimiento

2.2 Análisis découpage

PLANO		BANDA DE IMAGEN					
		Descripción			Cámara		
N°	Duración	Color /Transición	Contenido del Plano/Locación	Movimiento corporal	Escala del Plano (Anotaciones)	Ángulos (anotaciones)	Movimiento (anotaciones)
	Código de tiempo total						
1	00:00:00	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • Intertítulo • Plano negro con letras blancas: A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA (SILENT) 	Ninguno Fig.1	Ninguno	Ninguno	Ninguno
	00:00:05	Corte directo					
2	00:00:05	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • Intertítulo • Plano negro con letras blancas: by MAYA DEREN and TALLEY BEATTY 	Ninguno Fig.2	Ninguno	Ninguno	Ninguno
	00:00:10	Corte directo					

3	00:00:30	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • Un hombre baila en un bosque. • Aparece cuatro veces durante el paneo de 360°. 	<ul style="list-style-type: none"> • El hombre baila lentamente, con los brazos abiertos y en movimiento. • Al inicio del paneo, conforme la cámara gira aparece el hombre de perfil derecho en cuclillas moviendo ondulantemente, lentamente los brazos. Fig.3 • Con la sucesión del paneo se ve al mismo hombre con las piernas menos flexionadas, sin estirarlas del todo, con el mismo movimiento de brazos, de espaldas en ángulo de $\frac{3}{4}$ hacia su derecha. Fig.4 • El hombre tiene las piernas estiradas y el mismo movimiento lento de los brazos, en medio de los arboles y en $\frac{3}{4}$ casi de frente a la cámara. Fig.5 • No se puede ver que sucede con sus piernas sin embargo en la toma se cruza su brazo que sigue moviéndose ahora por encima de su cabeza. • Sale de la pantalla deslizándose hacia abajo. Fig.6 	Plano General Close-up	Frontal Contra-picado.	Paneo de 360 grados
	00:00:40	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> • Al inicio del paneo 00:00:11 aparece el hombre y en primer plano algunos troncos de árboles. • En el segundo 00:00:21 con la sucesión del paneo aparecen por segunda vez en hombre y más troncos de árbol en diferentes planos. • En el segundo 00:00:27 aparece por tercera vez el mismo hombre rodeado de arboles. • En el segundo 00:00:34 aparece por cuarta vez el mismo hombre, el paneo termina en un close up contrapicado, a su cabeza que esta de perfil izquierdo. 				

4	00:00:18	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> El mismo hombre baila sobre una pequeña colina en un bosque, entre los arboles, junto a un tronco muy delgado, que da la sensación de ser su espina dorsal, por la posición rígida que mantiene su espalda a su lado. 	<ul style="list-style-type: none"> Corte directo al mismo hombre que lentamente se desliza hacia abajo, flexionando las piernas, el torso de su cuerpo esta echado un poco hacia atrás, los hombros también giran hacia atrás, los brazos arqueados a sus costados, más atrás de su espalda. Fig.7^a Llega a una postura en la que no puede mantener el equilibrio, y hecha su torso y brazos hacia adelante intentando juntar las muñecas que no se tocan. Fig. 7b/7c Los brazos se arquean mientras eleva la pierna izquierda en punta hacia el pecho, con la espalda arqueada, extiende poco a poco la pierna derecha ascendiendo, en una postura de equilibrio. Fig.8 Los brazos y la pierna elevada se alejan del torso, lleva la pierna izquierda hacia su lado izquierdo estirándola en el aire, con el pie en punta. Su brazo izquierdo rodea su cabeza y finalmente se estira completamente igual que la pierna. Su pecho se extiende. Fig.9 	Plano General	Contra-picado	Fijo
	00:00:58	Corte directo					

5	00:00:06	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> La pierna estirada entra al primer plano de unas mesas. Pasa a un close up de la pierna que aparece del lado izquierdo de la composición. Una habitación con una silla y dos mesas de diferentes tamaños y un taburete redondo. 	<ul style="list-style-type: none"> La pierna estirada con el pie en punta descende lentamente. Fig. 10 Hasta tocar el piso, donde la pierna se flexiona, para establecerse como apoyo para comenzar un giro. Fig.11 	<p>Primer Plano</p> <p>-En el que la cámara se encuentra a menos de un metro del piso. De manera que podemos ver únicamente un par de mesas y una silla. Plano fijo, sin ángulos, en el que se introduce poco a poco la pierna segmentada en movimiento.</p> <p>El plano cobra sentido cuando dentro de él podemos ver la pierna completa.</p>	Frontal	Fijo
	00:01:05	Corte directo					
6	00:00:03	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> Un hombre baila dentro de una habitación. Atrás de él hay una chimenea alta, casi de su tamaño. Dentro de la habitación hay dos mesas de diferentes tamaños, un taburete redondo, dos libreros y cuatro ventanas. 	<ul style="list-style-type: none"> El hombre establece su peso en la pierna izquierda y comienza el giro hacia su lado izquierdo, el brazo derecho envuelve el giro de su cuerpo, en un giro de media luna, el brazo izquierdo esta rígido sin movimiento. Su pierna derecha arrastra este giro y poco a poco se eleva en punta. El torso y la cabeza rígidos, están inclinados un poco hacia atrás como contrapeso. Fig.12a El hombre se encuentra casi en el centro del encuadre, sin embargo si se 	Plano general	Frontal	Fijo
	00:01:08	Corte directo					

				divide la pantalla verticalmente por la mitad, queda cargado hacia el lado izquierdo, rozando la línea que divide. Fig12b			
7	00:00:04	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> Se puede distinguir la mitad del torso, la pelvis, y el inicio de la pierna del bailarín. Fig.13a 	<ul style="list-style-type: none"> La pelvis del hombre se inclina de estar echada hacia enfrente, se va hacia atrás, con el impulso se mueve el brazo derecho, haciendo una torsión desde el hombro, de manera que todo el brazo rota, el movimiento de la mano que gira desde la muñeca sin mover los dedos, que se mantienen en forma de puño, sin presión, todo sucede dentro del cuadro que se encuentra emplazado a la altura de las caderas. Al mismo tiempo la pierna derecha se eleva flexionando la rodilla, llevando el muslo al torso que desciende hacia el centro del cuerpo, el pie está en punta. La postura que se logra es una postura fetal, pero de pie, con la pierna izquierda estirada, soportando el peso, en una postura de equilibrio. Fig. 13b 	Primer plano	Frontal	Fijo
	00:01:12	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> La misma habitación, en la misma postura frente a la chimenea. 				

8	00:00:01	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> Sólo podemos ver la cabeza y los hombros del bailarín de perfil derecho, se desliza hacia abajo y sale por completo del cuadro. En la misma habitación. Frente a la chimenea. 	<ul style="list-style-type: none"> El bailarín hace el mismo movimiento anterior de la rotación del brazo, en esta toma podemos ver más claramente que la rotación proviene del hombro. La espalda se encorva y la cabeza también busca ir hacia el centro del cuerpo. Fig. 14 	<p>Primer Plano</p> <p>-El plano dura poco menos de 1 segundo, se integra como la fragmentación del movimiento anterior, como un detalle de un movimiento que ya sucedió, puesto que rompe la continuidad de la coreografía. Sólo podemos ver la parte superior del bailarín, la cabeza y los hombros. La inclinación de la cámara crea un contrapicado, de manera que parece que del emplazamiento anterior, sólo elevaron el ángulo para poder captar, sólo esta parte.</p>	Contra-picado	Leve paneo a la derecha.
	00:00:12:50	Corte directo					

9	00:00:04	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> El hombre baila en una nueva recamara. Detrás del él hay una pared oscura, sobre la que hay un retrato colgado. 	<ul style="list-style-type: none"> El hombre se encuentra en la misma postura casi fetal con la pierna derecha flexionada y en el aire, el pie en punta. Desliza la pierna hacia el piso, extiende el torso y la cabeza llevándolos (con un impulso del brazo derecho) lejos del centro de su cuerpo. De manera que el impulso del brazo lo lleva a girar hacia el lado derecho, cuando desciende la pierna no toca el piso, el movimiento es continuo, baja la pierna y antes de tocar el piso se abre en el giro, cae y sirve de apoyo para trasladar el cuerpo, en el giro los brazos se extienden enmarcando el cuerpo que parece liberarse. Fig. 15 	Plano general	Frontal	Fijo
	00:01:16:50	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> La pared de la esquina es blanca, de frente a ella hay una lámpara y un cuadro sobre una mesa que no se distingue, la luz es escasa. 				
10	00:00:03:40	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> El bailarín se desplaza por una nueva recamara, frente a una chimenea alta. 	<ul style="list-style-type: none"> En el giro que continua en este plano, el brazo izquierdo se encuentra horizontalmente a la altura del pecho. Fig. 16a El bailarín sigue desplazándose con zancadas amplias, de manera que nos permite mirar el interior de la habitación y encontrar un espejo, donde se refleja. Fig. 16b Al reflejarse cambia la dirección del desplazamiento. Inmediatamente da un medio giro hacia la derecha. En el último giro de este plano se mueve el brazo derecho cuando se cambia de dirección, el brazo derecho horizontal sobre el pecho en el giro hacia la derecha, para terminar girando a la derecha con los brazos abiertos. 	Plano Americano	Frontal	<p>Paneo hacia la derecha</p> <p>La cámara hace un seguimiento del movimiento del bailarín, en un paneo hacia la derecha, el paneo inicia en la chimenea y termina en el espejo.</p>
	00:01:20:30	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> En la habitación, hay un cuadro enmarcado, una ventana con cortinas y a su lado un espejo vertical estrecho, que permite que veamos casi todo su cuerpo, de las pantorrillas hasta su cabeza. Es una tercera habitación. 				

11	00:00:14:30	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín se desplaza por lo que parece ser la explanada de un museo. • Esa explanada cuadrada está rodeada de columnas y esculturas orientales. 	<ul style="list-style-type: none"> • El movimiento del bailarín comienza en la parte central de un extremo de la explanada y se traslada hacia la esquina derecha. Atraviesa la explanada diagonalmente y cuando llega al extremo regresa haciendo el mismo recorrido, llegando casi al punto del que partió. • El pie derecho avanza, el peso está sobre esa pierna, el cuerpo se traslada, el pie izquierdo roza el piso y al mismo tiempo parece que lo arrastra. Fig. 17b • Al llegar casi al final de la diagonal, el bailarín avanza saltando, en el último brinco va hacia su centro, hacia la forma fetal, inmediatamente sale con el brazo, de manera dinámica. • Los brazos son independientes el uno del otro, la mayor parte del tiempo hay un equilibrio de movimiento entre los dos, una asimetría, si uno baja el otro sube, si uno se mueve el otro está estático, de la misma manera en esta diagonal, el movimiento de los brazos está marcado por la dirección que marcan las piernas. • Al llegar al final, gira hacia el frente de la cámara y comienza su regreso: dos pasos y un giro en el aire con los tobillos juntos; dos pasos: giro, dos pasos: giro, dos pasos, para. Llega a la misma altura de la explanada donde comenzó. Fig. 17c/17d 	<p>Primer Plano/ Plano Medio/ Plano General/ Plano Medio/ Primer Plano</p> <p>Al inicio del plano podemos ver únicamente la pierna fragmentada. Fig. 17a</p> <p>Después con el movimiento de la cámara distinguimos la parte inferior del cuerpo desplazándose en diagonal hacia la parte superior izquierda del cuadro.</p>	<p>Contra-picado/ Frontal / Contra-picado</p>	<p>Tilt up/ Fijo/ Tilt down</p> <p>La cámara sigue al bailarín en el ir y venir diagonalmente, sin embargo el movimiento que tiene la cámara es muy simple, tan sólo sube, se mantiene y baja, para regresar al mismo lugar del que partió.</p>
	00:01:35	Corte directo					

12	00:00:14:30	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> Dentro de esa misma explanada del museo, encontramos la cabeza y los hombros del bailarín girando frente a una escultura oriental¹²¹ En primer plano está el rostro del bailarín, que ocupa el lado derecho del centro del cuadro. Fig.18a 	<ul style="list-style-type: none"> En este plano podemos ver la parte superior del bailarín, la cabeza y los hombros, girando en su eje, al inicio lento y poco a poco se va incrementando la velocidad. El bailarín, gira completamente sobre su eje, sin embargo la cabeza regresa rápidamente al frente. 	<p>Primer Plano</p> <p>Es el primer momento en el que tenemos la fragmentación de la cabeza de manera casi frontal, podemos ver las características</p>	<p>Contra-picado</p> <p>La cámara se encuentra a la altura de su pecho y está ligeramente elevada</p>	Fijo
----	-------------	----------------	--	---	---	---	------

¹²¹ Las múltiples cabezas de la escultura que se encuentra detrás del bailarín, pudieran corresponder a Avalokiteshvara es el bodhisattva de la Compasión. Es conocido en Tíbet con el nombre de Chenrezig y en Japón como Kannon. Existe una leyenda que explica sus mil brazos y 11 cabezas “Durante un sinfín de eternidades, Chenrezig había seguido el camino de un bodhisattva, negándose a entrar en el nirvana hasta que todos los seres sensibles hubiesen hallado alivio para sus sufrimientos y hubieran alcanzado la iluminación total. Estaba tan decidido que proclamo que si alguna vez desfallecía y vacilaba, quería que su cuerpo se dividiera en mil pedazos. Viajó por los seis reinos e incluso llegó a las profundidades de los infiernos, liberó a seres y, a su regreso a los cielos, de volvió y vio que los seis reinos estaban de nuevo repletos de seres que elegían caminos que llevaban al sufrimiento. Se descorazonó y el cuerpo se le desmoronó en mil pedazos. Amitabha (...) recogió los fragmentos de la esperanza perdida y creó una imagen aún mayor de ayuda y compasión. Dio a Chenrezig mil brazos y en el extremo de casa uno de ellos, una mano con un ojo en la palma para ver las necesidades de todas las criaturas y poder llegar hasta ellas.” Romio Shrestha, *Diosas de la galería celestial*, Köln, Taschen, 2007, página 50.

	00:01:49:30	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> • En segundo plano, del lado superior y medio izquierdo del cuadro, está la escultura oriental de piedra con varios rostros y dos niveles de cabezas, sin embargo vemos que a la escultura le hacen falta partes. • El bailarín es un hombre de raza negra: nariz ancha, cabello corto, oscuro, rizado¹²² • La forma en como encajan en este plano los perfiles del bailarín y la escultura crean una analogía visual, paradójica por la relación de opuestos entre el bailarín en movimiento y la escultura estática. Fig.18b 		físicas del bailarín. Las tomas anteriores eran de perfil y con claroscuros.	<p>hacia arriba para poder observar la relación que Deren establece ente la escultura y el bailarín. Si la cámara fuera frontal, no se tendrían los dos perfiles uno delante del otro. Donde el perfil del bailarín es la sucesión de la escultura. Fig. 23 y 24</p>	
--	-------------	---------------	---	--	--	--	--

¹²² En *A Study in Choreography for Camera* el bailarín "Talley Beatty encuentra a la cineasta que rompe tabús, transgrediendo estereotipos y haciendo una declaración claramente política al destacar a un Afro-americano no como un criado o un mayordomo como lo hacia Hollywood entonces, sino como un ser humano totalmente formado, un bailarín elegante y talentoso ". "*Talley Beatty finds the filmmaker breaking taboos, transgressing stereotypes and making a distinctly political statement by featuring an African-American not as a servant or a butler as Hollywood did at the time, but rather as a fully formed human being, an elegant and talented dancer*". Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL: <http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>

13	00:00:04	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín sigue girando frente a la escultura oriental. • El encuadre se cierra en la cabeza: de primer plano a close up. • Ya no se ven los hombros, pero se alcanzan a ver tres perfiles de la escultura, que se asoman por detrás de la oreja izquierda. 	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín mantiene la misma velocidad que en el plano anterior, la continuidad de movimiento queda intacta con el corte. • En el último segundo la cabeza se sale del encuadre debido al movimiento del cuerpo en el giro, entonces observamos la fragmentación de la cabeza de manera abstracta como en otro planos.Fig.19 	Close up Su cabeza girando abarca todo el encuadre.	Contra-picado En este plano se hace evidente el contrapicado, puesto que vemos ya algunas sombras que se crean por la luz cenital y la inclinación de la cabeza.	Fijo
	00:01:53:30	Corte directo					
14	00:00:01:28	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • En un interior, que no se reconoce, porque la habitación está oscura. Vemos un mosaico circular con motivos florales, sobre el que giran los pies de un bailarín. • El bailarín tiene puesto un pantalón ajustado negro, de manera que con el claroscuro de la habitación sólo podemos ver los pies girando. 	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín sigue girando, en este plano podemos observar cómo es que toma el impulso para los dos giros que hace, desde el entrecruzamiento de la pierna que esta en el aire (derecha), y el sube y baja desde el empuje de la pierna (izquierda) que esta en el piso.Fig.20 	Primer Plano Este encuadre registra únicamente el movimiento de los pies, en los giros.	Picado La cámara se encuentra aproximadamente a medio metro del piso. El ángulo picado permite que el espectador vea plenamente el juego de los pies enmarcados por el círculo de mosaico.	Fijo
	00:01:54:58	Corte directo					

15	00:00:02	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín se encuentra una vez más en el bosque. • Vemos un salto en trampolín ralentizado, y es por esos cuadros que discurren lentamente que se puede ver con claridad qué es lo que sucede, por qué el bailarín sube y baja, aparece y desaparece. • En primer plano está el cuerpo del bailarín que brinca, en segundo plano vemos ramas delgadas de árboles, que separan al bailarín del fondo y le dan una textura particular al plano. • Por la luz y por las ramas queda implícito que el bailarín está en el mismo bosque del inicio. 	<ul style="list-style-type: none"> • El bailarín brinca con el brazo izquierdo colocado horizontalmente sobre el pecho, al salir del plano gira y cuando aparece de nuevo podemos como se elevan el torso y la pelvis. • En un bajar y subir ágil, con un impulso extra, como si estuviera en un trampolín. 	Primer Plano Deren recurre una vez más a la abstracción dentro del plano con la fragmentación del cuerpo. Fig.21a Al inicio del plano vemos la cara del bailarín oculta detrás de su brazo, pero a primera vista no se distingue claramente. Después vemos como su cabeza descende hasta desaparecer del plano y como su cuerpo rota. Entonces se eleva, y vemos su pelvis y sus piernas hasta sus tobillos. Fig. 21b	Frontal A la altura de su cabeza.	Fijo
	00:01:57	Corte directo					
16	00:00:01:50	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • En este plano nos encontramos con una sombra que parece ser el perfil derecho de la parte superior del bailarín: la cabeza, los hombros con los brazos extendidos hacia el 	<ul style="list-style-type: none"> • Los brazos aparecen primero extendidos hacia adelante a la altura de los hombros. Fig. 22ª • El bailarín se eleva desde la parte inferior izquierda del plano a la parte superior derecha para desaparecer. 	Primer plano En este plano podemos ver una sombra que atraviesa el plano de manera diagonal, de izquierda a derecha.	Contra-picado La cámara esta en contrapicado, de manera que podemos ver	Fijo La cámara no se mueve, se mueve el bailarín.
	00:01:58:50	Corte directo					

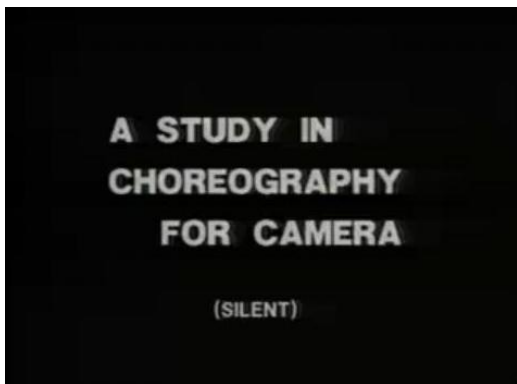
			<p>frente, sobre un fondo blanco.Fig.22b</p> <ul style="list-style-type: none"> No se distingue la locación, es un espacio gris sobre el que sucede el salto, como si fueran nubes, como si estuviera saltando en un exterior, sin saber si se trata del bosque aún u otra locación. Este plano igual que el anterior está ralentizado. 	<ul style="list-style-type: none"> El bailarín toma impulso de un salto (esto no se ve a cuadro) y atraviesa el plano en un salto. 		<p>una parte del torso cortada por el encuadre diagonal y contrapicado</p>	
17	00:00:00:90	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> La misma sombra salta sobre un fondo gris, que al parecer es un cielo nublado. Existe continuidad en el movimiento del bailarín entre el plano anterior y este. Este plano igual que el anterior está ralentizado. 	<ul style="list-style-type: none"> El bailarín salta sobre la cámara en una gran zancada, podemos ver las piernas que se abren y saltan por encima de la cámara, antes de caer al piso cambia el plano. Fig.23a Las piernas y los brazos se abren en el salto, el bailarín atraviesa el encuadre, de izquierda a derecha. Fig.23b Cómo no lo vemos cuando se impulsa ni cuando cae y el plano esta en un contrapicado de 90° parece que esta volando por encima de nosotros. 	<p>Primer Plano/Nadir</p> <p>El plano es muy corto, dura menos de un segundo. Nos permite ver el salto del bailarín, desde una perspectiva diferente.</p>	<p>Contra-picado a 90° ó Nadir</p> <p>La cámara se encuentra emplazada en un plano nadir.</p>	Fijo
	00:01:59:40	Corte directo					

18	00:00:00:60	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • La misma sombra sobre el mismo fondo gris, se distinguen las nubes. • La locación parece ser la misma que el plano anterior. 	<ul style="list-style-type: none"> • La misma sombra salta y reproduce el mismo movimiento anterior, un salto con una zancada en la que el bailarín abre las piernas y los brazos. Fig. 24a • Existe continuidad en el movimiento anterior y en este, al parecer es el mismo movimiento pero con otro encuadre, en el que podemos ver el costado del salto, la pierna estirada en esa gran zancada que permite el salto, y que da la impresión de que el bailarín esta volando, por ser tan breve y por no existir una fuente de impulso, ni una caída. Fig. 24b 	Primer Plano El plano contrapicado tiene menos ángulo, no es de 90 grados, sino frontal a la altura de sus tobillos, sin embargo alcanzamos a ver de sus caderas hacia abajo.	Frontal Pero con un ángulo contrapicado de 10°.	Fijo
	00:00:02:00	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> • La luz disminuye de un plano a otro. • El cielo parece nublado. • El plano es muy corto, de 60 centésimas de segundo. • Este plano igual que el anterior está ralentizado. 				
19	00:00:01:80	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • Es un primer plano que no permite ver si estamos en una locación distinta a la anterior, la sensación del cielo nublado persiste, por el contorno de la sombra. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vemos como el bailarín atraviesa el plano en una diagonal que va de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha. En un movimiento ralentizado, como en suspensión, como si el salto anterior continuara. Fig. 25a 	Primer Plano En este plano vemos el torso del bailarín que cubre por centésimas de segundo la pantalla.	Frontal La cámara está emplazada de frente, no es un contrapicado, ni un picado, es interesante ver a que altura se sitúa la cámara porque el bailarín viene de arriba y se desplaza hacia abajo lateralmente.	Fijo La cámara no se mueve, vemos que el bailarín se desplaza hacia su izquierda pero la cámara se mantiene fija.
	00:00:02:01	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> • La sombra atraviesa el plano de manera lateral y diagonal. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vemos como entra su torso a cuadro, sin poder distinguirlo, y atraviesa el cuadro, vemos su cabeza y su brazo derecho alargado, en el último momento vemos su mano con los dedos estirados. Fig. 25b 			

20	00:00:00:10	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> En este plano regresamos a los saltos con zancadas de la corta secuencia anterior, en él podemos ver un salto que no tiene inicio. 	<ul style="list-style-type: none"> El bailarín salta por encima de la cámara una vez más, hace el salto, de izquierda a derecha, extiende las piernas en una gran zancada, y los brazos curvos se sitúan por encima de su cabeza. Fig. 26 	Primer Plano/ Plano nadir. Este plano es muy similar al plano 16, en él podemos ver al bailarín que brinca sobre la cámara.	Nadir, contrapicado de 90° El emplazamiento de la cámara es de 90° en vertical, podemos ver el salto desde abajo.	Fijo La cámara no se mueve, el movimiento viene del bailarín.
	00:02:02	Corte directo	<ul style="list-style-type: none"> La imagen en movimiento sigue ralentizada. Y de la misma manera que los saltos anteriores da la impresión de estar volando, sobretodo por el ángulo de la cámara, que da la sensación de que el bailarín se encuentra por encima de nosotros. 				
21	00:00:06:80	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> Frente a lo que parece un valle, el bailarín por fin cae de los saltos. Lo podemos ver de cuerpo completo de espaldas a la cámara y de frente a este valle nublado. Parece estar en un bosque, porque está rodeado de arboles, al menos los arboles rodean lo que parece un acantilado. 	<ul style="list-style-type: none"> El Bailarín cae a la orilla de lo que parece un precipicio, cae con la pierna derecha, Fig.27a pero inmediatamente cae la otra y el cuerpo se establece en el piso con las piernas abiertas desde las ingles, con las rodillas hacia afuera, sin bajar completamente al piso. Los brazos están abiertos a los costados, pero a la altura de los hombros. Fig.27b 	Plano General En este plano podemos ver el paisaje del valle frente al cual se sitúa el bailarín, lo podemos ver a él de cuerpo completo frente a este abismo creado por nubes.	Frontal	Fijo

	00:00:02:09	Fade out		<ul style="list-style-type: none"> • En este plano terminamos de ver el movimiento del bailarín, en plano general, de manera que podemos ver como el cuerpo completo detiene. • Primero cae con las piernas abiertas, se establece, se toma su tiempo, entonces los brazos extendidos a los costados, bajan curvos hacia las rodillas. Fig.27c • Al dejar inmóvil la cabeza parece que el bailarín contempla el paisaje. 			
22	00:00:05:20	Blanco y negro	<ul style="list-style-type: none"> • Intertítulo final • Plano negro con letras blancas: END 	Ninguno Fig28	Ninguno	Ninguno	Ninguno
	00:00:02:13	Fade out					

2.3 Figuras por plano



Plano 1 Fig.1



Plano 2 Fig.2



Plano 3 Fig.3



Plano 3 Fig.4



Plano 3 Fig. 5



Plano 3 Fig.6



Plano 4 Fig.7a



Plano 4 Fig.7b



Plano 4 Fig.7c



Plano 4 Fig.8



Plano 4 Fig.9



Plano 5 Fig.10



Plano 5 Fig.11



Plano 6 Fig.12a



Plano 6 Fig.12b



Plano 7 Fig.13a



Plano 7 Fig.13b



Plano 8 Fig. 14



Plano 9 Fig.15



Plano 10 Fig.16a



Plano 10 Fig.16b



Plano 11 Fig.17a



Plano 11 Fig.17b



Plano 11 Fig.17c



Plano 11 Fig.17d



Plano 12 Fig.18a



Plano 12 Fig.18b



Plano 13 Fig.19



Plano 14 Fig.20



Plano 15 Fig.21a



Plano 15 Fig.21b



Plano 16 Fig.22a



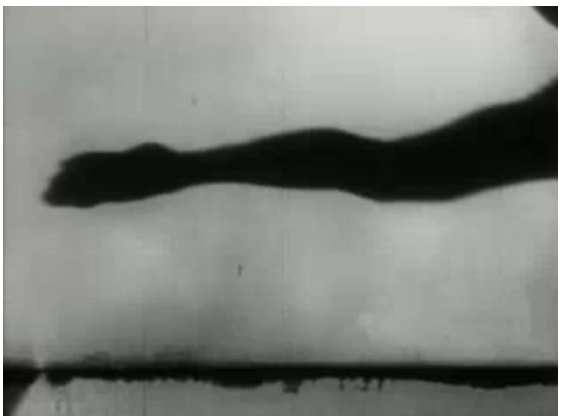
Plano 16 Fig.22b



Plano 17 Fig.23a



Plano 17 Fig.23b



Plano 18 Fig.24



Plano 19 Fig.25a



Plano 19 Fig.25b



Plano 20 Fig.26



Plano 21 Fig.27a



Plano 21 Fig.27b



Plano 21 Fig.27c



Plano 22 Fig.28



Fig.29

Avalokitesvara

Fuente: <http://www.hinduonnet.com/fline/fl2124/stories/20041203000106500.htm>

2.4 Conclusiones del análisis découpage

Para poder entender la información que he obtenido a partir del análisis anterior, he establecido en la siguiente tabla los elementos cuantitativos del film, que sirven tanto para establecer el montaje a partir de la duración de los planos, como para ver la frecuencia de las escalas de planos, de los movimientos de cámara, de los movimientos de bailarín, de los ángulos de cámara y de los cambios de locaciones, de manera que la información pueda ser leída como una unidad compuesta por elementos que se pueden sintetizar, a partir del *découpage* que hice en el apartado anterior.

La tabla sintetiza los mismos elementos que el *découpage*, sin embargo contiene información muy precisa de cada uno de los 22 planos. Me pareció necesario hacer esto por un lado, para poder obtener datos cuantificables que me permitan establecer la estructura del film, es decir el montaje, qué planos son los más largos y en que partes se ubican, esto con la finalidad de establecer una lógica de relaciones entre planos largos o planos cortos, analizar el ritmo. Por otro lado, me interesa cuantificar las escalas de plano, por ejemplo del primer plano, poder observar en que circunstancias lo utiliza y de que parte del cuerpo se trata, cuál es el movimiento que describe y cómo lo aísla en un determinado plano.

La siguiente tabla es la síntesis del *découpage* anterior, donde intento hacer una síntesis cuantitativa.

N° Plano	Duración	Locación	Movimiento corporal	Escala de Plano	Ángulos cámara	Movimientos de cámara
1	00:00:05:10	Intertítulo	-----	-----	-----	-----
2	00:00:05:03	Intertítulo	-----	-----	-----	-----
3	00:00:30:07	Bosque	Mueve los Brazos/ sin desplazamiento (sin des.)	Plano General (PG) Close-up (C-up)	Frontal (Fr) Contrapicado (Cp)	Paneo 360° hacia la izquierda (Pan 360°)
4	00:00:18:19	Bosque	Se desliza hacia abajo/ sin des.	PG	Cp	Fijo (Fj)
5	00:00:06:03	Habitación 1 Chimenea (H1Ch)	Establece la pierna en el piso/sin des.	Primer Plano (PP)	Fr	Fj
6	00:00:03:17	H1Ch	Giro sobre su eje/ sin des.	PG	Fr	Fj
7	00:00:04:08	H1Ch	Pelvis se inclina hacia adelante/ sin des.	PP	Fr	Fj

8	00:00:01:15	H1Ch	Cabeza baja/sin des.	PP	Cp	Pan 20° hacia la derecha
9	00:00:04:21	Habitación 2 Retrato mujer (H2RM)	Desenvuelve el cuerpo/Gira/ Se desplaza	PG	Fr	Fj
10	00:00:03:13	H2RM	Se desplaza con medios giros	PG	Fr	Pan 45° hacia la derecha
11	00:00:14:10	Explanada de museo (Exp Mus)	Se desplaza con giros diagonalmente	PP Plano Medio (PM) PG PM PP	Cp Fr Cp	Tilt up (T-up) Fj Tilt down (T-dw)
12	00:00:14:08	Exp Mus	Parte superior de su cuerpo, giros sobre su eje /sin des.	PP	Cp	Fj
13	00:00:04:16	Exp Mus	Parte superior de su cuerpo, giros sobre su eje /sin des.	C-up	Cp	Fj
14	00:00:01:01	Interior con mosaico circular (Int. Mos)	Pies giran sobre su eje/ sin des.	PP	Picado 45° (Pic)	Fj
15	00:00:02:07	Bosque	Salto vertical / sin des.	PP	Fr.	Fj
16	00:00:01:20	Exterior Nubes (Ext. Nub)	Salto /sin des.	PP	Cp	Fj
17	00:00:00:19	Ext. Nub	Salto en zancada	PP/ Plano nadir (PN)	Cp 90° ó nadir	Fj
18	00:00:00:15	Ext. Nub	Salto en zancada	PP	Fr	Fj
19	00:00:01:20	Ext. Nub	Salto vertical/ diagonal/ sin des.	PP	Fr	Fj
20	00:00:00:05	Ext. Nub	Salto en zancada	PP PN	Cp 90° ó nadir	Fj
21	00:00:06:17	Bosque/ Valle	Caída	PG	Fr	Fj
22	00:00:05:05	Intertítulo	-----	-----	-----	-----

Total

Planos	Duración	Locaciones	Movimientos Bailarín	Escala de planos	Ángulos Cámara	Movimientos Cámara
22	00:02:13:03	Intertítulo:3 Bosque: 4 H1Ch:4 H2RM:2 Exp Mus:3 Int. Mos:1 Ext. Nub:5	Salto vertical:2 Giros eje: 4 Saltos zancada:3 Caída:1 Desplazamientos:3	PG:6 PP:13 C-up:2 PM:2 PN:2	Cp:7 Cp 90°:2 Fr:10 Picado 45°:1	Fj: 16 Pan 360°:1 Pan 20°:1 Pan45°:1 T-ip:1 T-dw:1

A partir de los datos de la tabla anterior y con las abreviaciones que emplee en ella establecí esta gráfica que nos permite visualizar la información del film y comprender su montaje.

En la gráfica podemos ver el montaje de los planos a partir de su duración, mientras que la secuencia más larga la encontramos al inicio en el P1 con 30 segundos, podemos ver que en medio del montaje hay otra secuencia larga P11 y P12 con 14 segundos cada una, 29 segundos juntas.

3 planos después encontramos una secuencia (que en la gráfica se muestra en azul) P16, P17, P18, P19 y P20 con escasos 4 segundos en los que estos 5 planos crean un montaje de cortes directos, en los que se cuida la continuidad del movimiento del bailarín, desde diferentes emplazamientos de cámara, creando un montaje dinámico, que intenta recrear el ritmo de la coreografía antes de terminar con otra velocidad en un Plano General del bailarín llegando al bosque, a un valle, en el último plano, antes del último Intertítulo.

¿Acaso el sonido es suplido por el ritmo del montaje? Cuando mostré este trabajo a la profesora Angelica Carrillo me hizo está pregunta, la verdad es que valdría la pena analizar la presencia del ritmo tanto en el montaje, la coreografía e incluso en el silencio de este film.

Creo que mucho tiene que ver con uno de los elementos más importantes, el cambio constante de locación, encontramos 7 locaciones trasladadas a la siguiente gráfica, cada una con un color característico, para distinguir cómo a partir de las locaciones se establece la estructura tanto del film como de la coreografía. A partir de cómo Maya Deren establece la continuidad del movimiento a partir de los diferentes planos pude notar que la estructura del montaje es circular, que parte del bosque, atraviesa 4 locaciones distintas y regresa al bosque.

Podemos notar que al inicio, el paneo de 360° nos da la impresión de rodear con la cámara los movimientos de tres bailarines diferentes, sin embargo hay tres cortes que no son claros a primera vista, pero que permiten a Maya Deren hacer esta edición con el bailarín y situarlo tres veces dentro de un mismo paneo. La intención de este paneo es ubicarnos dentro del bosque e introducirnos en el ritmo, en el movimiento del bailarín.

Vemos que la cámara sólo se mueve en 4 planos:

1. 03, con un Paneo de 360° hacia la izquierda
2. 08 con un Paneo 20° hacia la derecha, mínimo, casi imperceptible.
3. 10 con un Paneo 45 ° hacia la derecha
4. 11, con un Tilt up y un Tilt down.

Por lo que puedo deducir que el movimiento proviene en la mayor parte de los planos del bailarín, hay 22 planos de los cuales sólo presentan movimiento de cámara 4, en todos los planos salvo los intertítulos hay movimiento de parte del bailarín, en ningún plano vemos inmovilidad. De manera que el movimiento proviene del ejecutante, donde la cámara trata de encuadrar ese fluir.

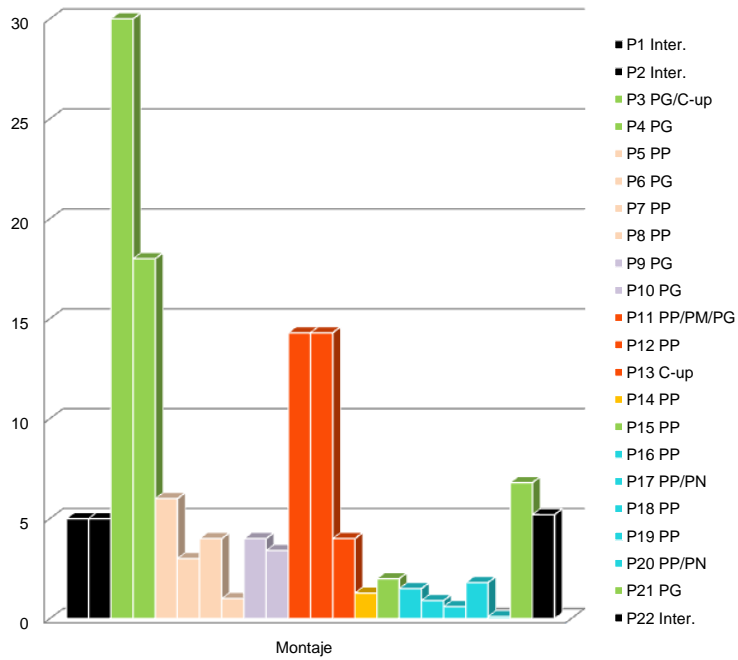
Una regla que encontré fue, que a espacios abiertos mayor desplazamiento corporal, más planos generales. En el plano 11, en donde el bailarín se encuentra en la explanada del museo, podemos ver como el desplazamiento en diagonal es más amplio que en ningún otro plano, es un ir y venir con giros al aire, donde en el momento en que la cámara sigue las piruetas de las piernas de Talley Beatty.

Los planos van cambiando, pasamos de un primer plano, a un plano medio, a un plano general, y luego regresamos por todas estas escalas, a partir de un movimiento de inclinación del ángulo de la cámara que pasa de contrapicado a frontal a contrapicado nuevamente, de manera que todas estas nomenclaturas nos ayudan a describir el movimiento, pero al mismo tiempo nos ayudan a crear un espacio a partir de la cámara, que se crea justo cuando todos estos elementos confluyen a partir del desplazamiento que conlleva la ejecución de la coreografía.

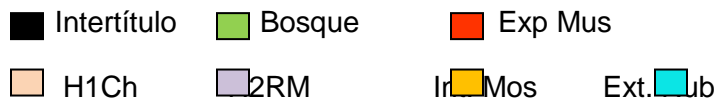
Aunque el plano o la locación cambien, el movimiento del bailarín se mantiene, la continuidad de la coreografía es la constante, el hilo conductor. Para lograrlo algunas veces se enfatizan partes del cuerpo con planos muy cerrados, en ocasiones se repiten movimientos, en donde el bailarín hace lo mismo una y otra vez, sobre todo en la secuencia de los 5 planos en 4 segundos, pero la cámara se emplaza en diferentes planos.

La siguiente gráfica muestra el montaje a partir de las locaciones, los planos y la duración de cada uno con la intención de hacer evidentes las relaciones que existen entre estos factores, donde X es el orden y tipo de planos dentro del montaje e Y es los segundos que dura cada uno:

Análisis *découpage*
A Study in Choreography for Camera



Locaciones:



Otra particularidad del film son los planos en donde se fragmentan partes del cuerpo, haciendo énfasis en un movimiento preciso, como la pelvis en el plano 7 ó la rotación del los hombros en el plano 8. El aislamiento de partes del cuerpo a partir de planos cerrados, permite romper la distancia del escenario que tanto inquietaba a Maya Deren¹²³, ya que permite una aproximación con el cuerpo del bailarín que no es posible sobre un escenario, una cercanía audiovisual que permite ver el nacimiento del movimiento, las expresiones faciales, los gestos de las manos, características físicas.

En este tipo de primeros planos encontramos una micro secuencia de 2 planos, plano 12 y 13, cuando el bailarín se encuentra en primer plano y la escultura oriental se encuentra detrás de él, estableciendo una comparación antropomorfa, a partir de los perfiles, contrastando la inmovilidad de la escultura con los giros incesantes del bailarín, humanizando a la escultura, esculturizando al humano, explorando al mismo tiempo otra faceta de Maya Deren, su cine etnográfico.

Estos planos metafóricos 12 y 13 surgen en el momento en que Deren no sólo esta interesada en la danza sino también en los aspectos rituales, como generadores del movimiento originario, es decir que el verdadero movimiento de la danza tenga su origen en lo ritual. Esta escultura inmóvil que contrasta con el bailarín que está girando en su eje, es una pequeña metáfora audiovisual de esa exploración, de ese rompimiento¹²⁴.

¹²³ Revisar nota al pie n° 96.

¹²⁴“Un ritual es una acción que se distingue de todas las demás pues busca la realización de su objetivo a través de ejercer la forma... En el ritual la forma es el significado. Más expresamente, la calidad de movimiento no es simplemente un factor decorativo; este es el significado mismo del movimiento. En este sentido, esta película es un baile”, “A ritual is an action distinguished from all others in that it seeks the realization of its purpose through the exercise of form... In ritual the form is the meaning. More specifically, the quality of movement is not merely a decorative factor; it is the meaning itself of the movement. In this sense, this film is a dance”. Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*, Dance Magazine, Diciembre, 1945.

Podemos pues, encontrar estas relaciones entre planos y la lógica del montaje, a partir de las locaciones y la duración, también podemos ver en este film la incesante necesidad de explorar esta confrontación entre el bailarín y la cámara y la forma en como Deren lo resolvió, con planos cerrados cuando se trata de acentuar cualidades de movimiento, con planos abiertos cuando se trata de generar espacio, o cuando la coreografía incluye desplazamientos. A Deren le funcionó invertir el plano americano de la cintura hasta más allá de los pies, se aventuró a hacerlo para poder mostrarnos la belleza de los saltos de Talley Beatty.

Al analizar este film pude constatar que si bien existen exploraciones que se han hecho alrededor de la danza, de las artes, por abordarlas desde la cámara, por entenderlas mejor desde una perspectiva integral, no se ha escrito todo aún, y la última palabra la tiene la confrontación real de la cámara con el objeto. Sin embargo, hacer consientes todas las decisiones que ella tomó al tener claro su objetivo: estudiar una coreografía a partir de la cámara; me han servido técnicamente para esclarecer las posibilidades y los retos de mi programa piloto de videodanza.

Capítulo 3

Planteamiento y Realización del programa piloto: *Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento.*

1. Justificación del proyecto:

Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento.

Al trabajar durante tres años en el canal cultural de los universitarios, TVUNAM, pude plantarme la importancia que tiene la imagen audiovisual dentro de la televisión como medio y forma para la transmisión efectiva de mensajes y contenidos. A pesar de que la televisión es un medio audiovisual, en muchos casos la imagen a cuadro se limita a registrar de manera general el objeto, sin tener en cuenta todas las posibilidades que en cuanto a planos, encuadres, iluminación, profundidad de campo, movimiento, ofrece el lenguaje audiovisual. No se hace pleno uso, ni hay una preocupación real por explorar el lenguaje de la televisión, a fin de enriquecer la forma de tratar y ver los contenidos.

A través de su evolución TVUNAM, ha relegado la imagen al contenido, el mensaje a la forma. Si bien es cierto que en ocasiones resulta complicado ilustrar los diversos temas que se pueden verter en canales de comunicación como el de la Universidad, es necesario hacer un esfuerzo por explorar todas las posibilidades de este medio¹²⁵. Me parece que la conceptualización y elaboración de la imagen audiovisual, la materia prima de la televisión, no esta en pugna con los contenidos.

¹²⁵ . “Sin embargo no es el aspecto técnico del aparato de televisión lo que causa por sí mismo estos cambios benéficos. Ofrece posibilidades que el público debe aprovechar. Si bien la nueva victoria sobre el tiempo y el espacio representa un enriquecimiento impresionante del mundo

Después de pensar durante algún tiempo en esta apatía por la imagen audiovisual, concluí que lo que se necesita es una nueva forma de observar, una perspectiva interdisciplinaria para abordar y registrar el objeto, el contenido. Finalmente la televisión hace un registro en cinta¹²⁶ de un acontecimiento, de un objeto artístico o de una idea, por lo que la solución a este problema está en la forma en cómo se registra este objeto a partir de las cualidades del objeto mismo¹²⁷.

No se debería registrar de la misma forma una obra de teatro que un concierto de música, un programa de concurso, que una conferencia, una función de danza, que un noticiario. La imagen audiovisual debe ser trabajada en su composición, en su conceptualización, en sus elementos formales, en su lenguaje, en su contenido.

La televisión es un medio que permite explorar encuadres, iluminaciones y diseños sonoros que ayudan al espectador a enriquecer visualmente un tema, a tener una

perceptual, también favorece el culto de la estimulación sensorial, que es característico de la actitud cultural de nuestro tiempo... La televisión constituye una nueva y dura prueba para nuestra sabiduría. Si logramos dominar el nuevo medio, servirá para enriquecernos... Así las personas capaces de observar y extraer conclusiones sacarán mucho partido de lo que vean." Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Madrid, Paidós, 1986, 4ta reimpresión 1996, página 141.

¹²⁶ "Al principio de la década de los sesenta, el video-tape, al permitir grabar previamente programas y acontecimientos importantes, dotó a la televisión de mayor eficacia y funcionalidad, ya que anteriormente solo se transmitían programas en vivo o películas." Jorge González, *Televisión, teoría y práctica*, México, Alhambra mexicana, 1ra impresión, 1983, página 18.

¹²⁷ "...todo aquello que se tuviera que mostrar en la pantalla se filmaba desde el ángulo que presentara más claramente, tanto el objeto como sus movimientos. En realidad se consideraba que la tarea de la cámara consistía simplemente en captar y registrar la vida. No se había considerado aún la idea de que la forma en que se hiciera podía tener valor en sí misma o la de realizar la tarea de registrar la información con más eficacia todavía. Lo que antes se había ignorado o aceptado, sin más ni más, fue entonces desarrollado de forma inteligente, exhibido y convertido en instrumento para satisfacer el deseo de creación artística." Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Madrid, Paidós, 1986, 4ta reimpresión 1996, página 40.

experiencia lúdica que apele a su sensibilidad visual, a percibir por medio de la imagen audiovisual el mundo que le rodea.

Comenzar a explorar este lenguaje a partir de las Bellas Artes es una propuesta que me permite aproximarme al objeto artístico a través de la cámara, desde sus cualidades estéticas y plásticas, es decir desde sus características intrínsecas, como ejemplo, la luz y la sombra en la pintura, el volumen y lo tridimensional en la escultura, el movimiento y el espacio en la danza. En el intento por romper la cuarta pared¹²⁸: la distancia física y mental entre el objeto y el espectador.

Por liberar a la cámara del tripié, por conocer todas las posibilidades visuales que nos ofrece la liviandad y la óptica de las cámaras HD, un formato que permite más que nunca la liberación de la cámara, una libertad que se ha buscado a través de la historia del cine. Como el cine ojo de Dziga Vertov, que puso

“...atención sobre la importancia de la edición, sobre la necesidad de sorprender al hombre en su medio social y en su vida, dieron un impulso vigoroso al documental y contribuyeron a formar géneros nuevos. Pero en sus realizaciones, tropezaron con imposibilidades. Un ojo puede sin demasiadas dificultades sorprender “la vida de improviso”, pero una cámara era entonces un aparato pesado, molesto que exigía estrictas condiciones de luz. Por lo tanto, se perturbaba inevitablemente al individuo

¹²⁸ “Cuarta Pared: Boca del escenario, convencionalmente considerada como la cuarta pared de una habitación en la que se encuentran los personajes. El concepto fue creado por André Antoine, para quién los actores, en su interpretación debían “olvidar” la presencia del público”. Manuel Gómez García, *Diccionario del Teatro*, Ed. Akal, Madrid 1997, página 226.

“Cuarta Pared: En el teatro ilusionista, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada, y por ser convocado a observar como “voyeur” a los personajes en la escena. Estos actúan sin tener en cuenta la sala como si estuvieran protegidos por una cuarta pared”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Dramaturgia, estética, semiología., Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1980, página 110.

que se filmaba (...) La realización práctica del verdadero *kino glaz* suponía, pues, una “cámara-ojo” (y “oído”) tan móvil y sensible como esos órganos humanos.”¹²⁹

Más tarde el *cine verdad*, retoma las ideas de Vertov y “Sacando provecho de la llegada de cámaras más ligeras y del sonido sincrónico en los años 50. Realizadores canadienses, americanos, ingleses y franceses van a revolucionar el género y a inventar un 'cine-verdad' que marcará la historia de la imagen filmada...”¹³⁰ La cámara permite que los realizadores salgan a registrar la realidad, a las personas en su contexto, con sus problemáticas, dentro de su comunidad, dentro de sus tradiciones, que las entrevisten en el lugar, con un equipo pequeño, el camarógrafo que casi siempre es el realizador y el sonidista. La cámara sale al exterior con la intención de registrar la realidad, de aproximarse a ella. Más adelante el cine Dogma 95 también utiliza la cámara en mano como un elemento de aproximación a la verdad¹³¹.

¹²⁹ George Sadoul, *Historia del cine mundial*, Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1985, 9ª edición, página 165.

¹³⁰ “Profitant de l'arrivée de caméras plus légères et du son synchrone dans les années 50, des réalisateurs canadiens, américains, anglais et français vont révolutionner le genre et inventer un 'cinéma-vérité' qui marquera l'histoire de l'image filmée...” Peter Wintonick, “*Cinéma vérité, le moment décisif*”, Canadá, 1999, 102 min., Color, cita de película consultada [en línea] el día 12 de mayo 2011, Dirección URL: <http://bm-aubenas.fr/drupal/taxonomy/term/34?page=3>

¹³¹ “My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings.”, “Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción.” texto tomado del Voto de Castidad del movimiento Dogma 95, firmado el 13 de marzo de 1995 por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, Documento consultado [en línea], el 04 mayo 2011, Dirección URL: http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i2. Traducido por Leticia Castro, en *El movimiento Dogma 95 en el cine*, [en línea], 11 noviembre 2010, Dirección URL: <http://hernanmontecinos.com/2008/04/24/el-movimiento-dogma-95-en-el-cine/>

Es por ello que me parece fundamental continuar en esta búsqueda, ya no de la verdad, sino de la mera exploración del objeto artístico a partir de la cámara liberada, pues, como marca la historia, la televisión y el cine tienen posibilidades tan finitas como la imaginación del hombre.

1.1 Objetivos

Realizar un ensayo audiovisual que permita explorar el lenguaje de la televisión a partir de las cualidades estéticas de la danza.

Establecer los elementos audiovisuales que se deben utilizar en la realización del programa piloto: *Danza Butoh, ensayo visual sobre el cuerpo en movimiento*. A fin de identificar las características de la danza como una disciplina artística contemporánea que involucra al cuerpo en movimiento. Cuerpo y cámara como dos entes que comparten tres elementos fundamentales: el movimiento, el tiempo y el espacio¹³².

¹³² “El espacio del vídeo como un espacio para la coreografía, es un espacio maleable para la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora, un lugar de encuentro para ideas sobre tiempo, espacio y movimiento. La práctica de articular este espacio en el cual, por la experimentación con ángulos de cámara, tiros, composición, posición y técnicas de post-producción, la naturaleza misma de la coreografía y la acción de la danza pueden ser cuestionadas, re-construidas y re-presentadas como un constructo completamente nuevo y viable. El resultado de esta actividad es lo que conocemos como videodanza, la habilidad de crear una coreografía para la cámara, registrada en el medio del vídeo”. “Video space as a site for choreography is a malleable space for the exploration of dance as subject, object and metaphor, a meeting place for ideas about time, space and movement. The practice of articulating this site is one in which, through experimentation with camera angles, shot composition, location and post-production techniques, the very nature of choreography and the action of dance may be questioned, deconstructed and re-presented as an entirely new and viable construct. The result of this activity is what has come to be known as video dance, the practice of creating choreography for the camera, recorded in the medium of videotape” Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección URL:<http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>.

Encontrar la relación entre montaje y contenido de manera que el objeto artístico se pueda traducir al lenguaje audiovisual, a una lógica plástica intrínseca de la danza Butoh que establezca el discurso y que determine la forma.

1.2 Propuesta

Como un primer acercamiento a esta exploración audiovisual, mi propuesta consiste en realizar una serie de cápsulas o programas cortos para televisión que permitan una aproximación audiovisual para cada una de las Bellas Artes a partir del lenguaje experimental del videoarte. Es así que en esta investigación desarrollaré únicamente la realización de un primer programa piloto de esta serie de cápsulas, partiendo de esta investigación me enfocaré en abordar la danza a partir de la cámara como objeto de estudio.

Por tratarse de una serie de arte para televisión, la serie se llamará Arteve, en honor a Pola Weiss y su pequeña casa productora.

A principios de 1977, [Pola Weiss] funda arTV, pequeña productora con la que comienza sus juegos visuales. Flor cósmica fue la primera producción de arTV. Sobre el nacimiento de esta empresa, Kitzia recuerda que arTV la crea Pola para darle un nombre a su videoarte; busca un acrónimo que vaya de acuerdo al arte y la televisión, y con esa idea le da un nombre a su compañía. De ahí en adelante, todas las producciones de videoarte de Pola llevarían este sello.¹³³

Esta serie constará de siete programas cortos, uno por disciplina: danza, música, escultura, pintura, literatura, cine y arquitectura; con la única condición de que estas expresiones artísticas se desarrollen en la Ciudad de México, durante el año 2011.

¹³³ Dante Hernández Miranda, *POLA WEISS, Pionera del Videoarte en México*, Orizaba Veracruz, Editado por Comunidad Morelos S.A de C.V, Primera Edición, 2000, página 18.

La duración de cada programa será de 10 minutos:

- Con la intención de mantener la atención del espectador.
- Que el mensaje sea preciso.
- Que estimule al espectador audiovisualmente para acercarlo de una manera inusual al objeto de arte.
- Que los programas puedan transmitirse en los desfases de la programación del canal cultural de los universitarios TVUNAM y estar al aire intermitentemente 3 veces por día, es decir 30 minutos al día.

Es a partir de esta investigación que se establecen los parámetros teóricos para comenzar a realizar esta serie, con una metodología y objetivos precisos.

Para desarrollar los siguientes programas será necesario contar con asesores, investigadores de arte contemporáneo, que orienten al equipo sobre cómo abordar, desde que perspectivas, las diferentes artes. Estudiosos que lleven a cabo la investigación documental que se hizo en este trabajo, a fin de que se puedan dilucidar a partir de la historia de cada Bella Arte la forma en que se mostrará a cuadro, con la finalidad de tomar las decisiones audiovisuales y estructurar los guiones, la preproducción, la producción y la edición.

El personal necesario para realizar la serie es el siguiente:

Director del proyecto
Realizador
Asistente Realización
Producción
Asistente de Producción
Director de Arte
Iconógrafo
Guionista

Montaje/ Editor
Iluminador
Sonidista
Diseño Gráfico/ Animador
Musicalizador
Maquillista
Asesor de arte/Investigador
Artistas ó Colectivos

1.3 Público Meta

El público al que va dirigida esta serie de 7 programas sobre las Bellas Artes desde una aproximación teórica del videoarte, es sobretodo a la población que tiene interés por las expresiones artísticas, es decir, a profesores, investigadores y estudiantes de algunas de estas Bellas Artes, que estén interesados en acercarse a estas disciplinas desde una exploración audiovisual, que estén abiertos a las posibilidades que el videoarte ofrece, como el rompimiento o ausencia de la narrativa, con la imagen por la imagen, con la ausencia de diálogos, de la voz en off que nos dice cómo interpretar lo que estamos viendo. Es por eso que el programa requiere del espectador un interés por completar el discurso a partir de él, requiere conocimiento general sobre historia y arte, y sobretodo la sensibilidad para darle el valor justo a las imágenes.

El público meta no es desgraciadamente toda la gente, esta serie de ensayos audiovisuales exige que el espectador tenga disposición para completar los contenidos que ve.

2. Proyecto

En el momento en que decidí realizar este programa piloto desde la perspectiva de el videodanza me surgió la necesidad de entender las posibilidades de la danza desde lo audiovisual, sin ningún precedente claro, investigué que el primer acercamiento a la danza desde la cámara de cine fue hecho en 1945 por Maya Deren en *A Study in Choreography for Camera*, como una primera aproximación al tema de la danza para la cámara de manera aplicada.

Me pareció fundamental desmembrarlo, comprenderlo y entender las relaciones espacio-temporales, de movimiento, de ritmo de la cámara, del bailarín y del montaje, quise establecer claramente la relación entre montaje y escalas de planos, a fin de tener herramientas que pudiera aplicar al programa. Fue por eso que decidí aplicar el análisis *découpage* al trabajo de Maya Deren en mi segundo capítulo.

Una vez terminado el análisis obtuve algunas conclusiones que me ayudaron a plantearme temas que me ayudaron a comenzar:

- La danza Ankoku Butoh, sobretodo su origen, explicar qué es, a partir del montaje de imágenes documentales que den veracidad a la crueldad de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, a fin de justificar su estética y su nacimiento.
- Mostrar la estética del Ankoku Butoh, cuerpos andróginos semidesnudos, pintados de blanco, amorfos, grotescos, que transitan en la oscuridad. Mostrar sus cualidades estéticas, su técnica: el movimiento en el tiempo no en el espacio, buscar el cuerpo originario no la forma, destruir las formas que domestican al cuerpo.
- Componer planos cerrados, a partir de las partes del cuerpo en las que nace el movimiento, pies, manos, piernas, hombros, gestos faciales.
- Que la cámara y los bailarines sean un mismo ente.
- Que la cámara baile, que podamos ver a través de los ojos de la danza.

Fue así que comencé a pensar en la coreografía, cómo estructurar a partir de ella el desarrollo del videodanza, ¿qué momentos elegir?, ¿dónde cortar la danza?, ¿cómo encuadrar determinados movimientos?, ¿bajo que discurso: documentar o mostrar?, ¿cómo establecer momentos que permitan su continuidad orgánica y lógica en la edición no lineal?. Y una vez decidida la coreografía ¿cómo plasmarla en un esquema que todo el equipo pudiera comprender?, camarógrafo, bailarinas, iluminador e incluso asistente de producción, a fin de que todos se involucren en la danza.

Ya que la coreografía estuvo terminada, a partir de los parámetros que describo más adelante, establecí la escaleta, y me enfrenté de manera precisa a decisiones de sonido, de ángulos, de planos, de continuidad, de iluminación, de locación, de vestuario, todo bajo una misma idea, la danza Ankoku Butoh. Todo esto lo escribí en un guión *découpage* que permitiera al lector entender cada secuencia como parte de un todo.

Para el desarrollo de este video fue necesario establecer:

- La ruta crítica para todo el equipo.
- Las necesidades de producción.
- El plan de trabajo en el momento de la grabación y los parámetros de edición que surgirán durante el desarrollo de la idea.

Todos estos puntos serán planteados en las siguientes páginas donde se verterán todas estas decisiones y conocimientos para tratar de estructurar un videodanza de 10 minutos que cumpla con los objetivos propuestos.

2.1 Coreografía

La coreografía en el videodanza es fundamental, es la estructura que va a marcar la pauta para decidir la forma en que la danza será abordada, qué movimientos se van a ejecutar y cuál es el proceso que el cuerpo confrontará durante su construcción. Dentro de mi experiencia en la danza Butoh me he enfrentado con la experimentación corporal a través de la improvisación, como una forma para danzar el movimiento que emerge del cuerpo como una manifestación milenaria, como la danza misma.

Guiar el movimiento dentro de determinados parámetros es una tarea que requiere de sensibilidad corporal para que la rutina sea orgánica, y es ese mi principal interés, que la coreografía no sólo muestre cómo es que la danza Butoh nace después de la hecatombe de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, como una manifestación del cuerpo en la búsqueda de la sobrevivencia después de la catástrofe. Cómo es que esta danza nació de la oscuridad de la destrucción.

Es por eso que la coreografía busca ir de la caminata de piso que simboliza una caminata de ensoñación, a la catástrofe representada corporalmente como convulsiones, y a partir de esa catarsis recuperarse simbólicamente, cómo comenzar a ascender ir hacia el anhelo como algo que se busca alcanzar y en este momento dejar tiempo para la reflexión, a partir de esta cámara libre que es manipulada por los bailarines para terminar con la caminata de pie, que es una de las imágenes más importantes dentro de la danza Butoh, pues implica una conciencia corporal del pasado en el presente y de ir hacia el destino, el futuro.

Para poder ir a la vertical, desde que uno está simbólicamente derrotado en el piso es fundamental tener un proceso en el que se adquiera la capacidad de desarrollar imágenes internas que germinen en la improvisación, y que den soporte a estos movimientos grotescos que vienen de la tragedia, de la catarsis, de llevar al cuerpo

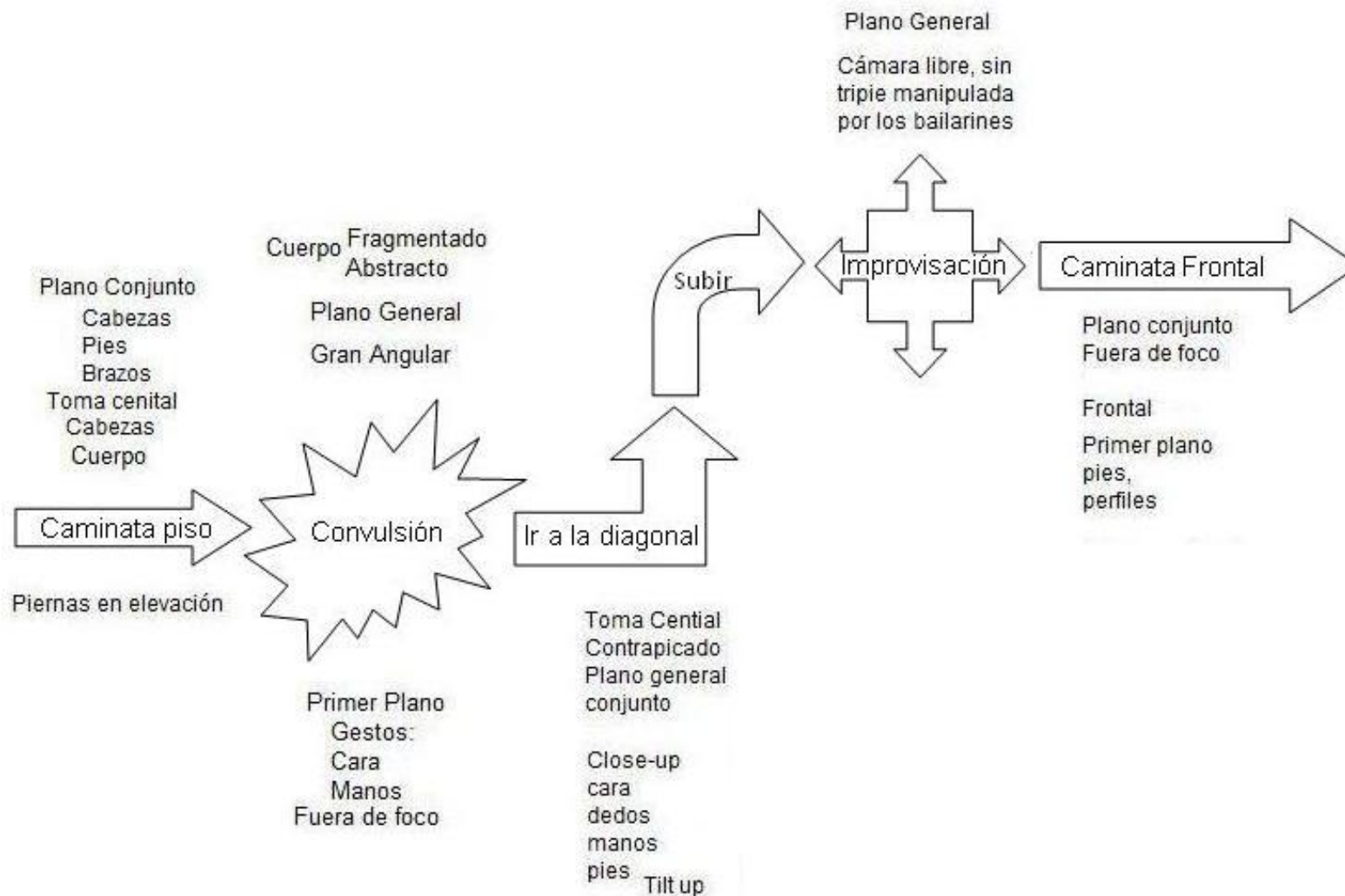
al límite, que no buscan formas sino autoconocimiento por medio del movimiento, a fin de trasladarse en el tiempo, no en el espacio.

Si bien se tiene un esquema de coreografía es importante dejar espacio a la improvisación de manera que cada bailarín tenga su propio ritmo, su propio tiempo y desarrolle a partir de sus experiencias personales las imágenes internas que le motiven a desarrollar la sensación, el personaje, la circunstancia

Esta coreografía está conformada por seis partes fundamentales, a manera de bloques, a fin de que los movimientos puedan sucederse unos a otros y que al momento de registrarlos se puedan seccionar las secuencias, que se puedan repetir sin que se tenga que repetir toda la coreografía, estos bloques forman una unidad que pretende narrar simbólicamente el nacimiento de la danza Butoh.

En el siguiente diagrama veremos cómo es que se desarrolla la coreografía a través de estos 6 bloques representados con flechas que indican la dirección del movimiento y la propuesta para confrontarla con la cámara, escala de planos, movimiento de cámaras, lentes y anotaciones corporales que me interesa destacar al momento de registrar la coreografía.

2.1.1 Estructura de la coreografía, cámara y planos¹³⁴:



¹³⁴ Si existe alguna duda sobre el lenguaje audiovisual, favor de revisar las notas a pie de las páginas 84, 85 y 86, dentro del capítulo 2.

2.2 Escaleta

“La escaleta de continuidad es un listado ordenado de todas las escenas. Permite una lectura de gran ayuda para imaginar el modo de representación audiovisual y los trabajos de la producción.”¹³⁵

Este modelo está basado en el guión técnico de José Martínez Abadía, en su libro *Introducción a la tecnología audiovisual: televisión, video, radio*; Barcelona, Paidós Comunicación, 2003, página 130.

Plano	Secuencia	Vídeo	Tiempo por plano	Tiempo total
1	Entrada del programa	Animación de entrada para los programas de la serie. Fotografías y videos superpuestos, que interactúen entre ellos, música experimental de fondo, al final aparece el nombre de la serie.	30''	30''
2	Explosión bomba atómica	Explosión nuclear, Stock.	1'	1'30''
3	Fragmentos de guerra y bailarines en convulsiones	Montaje paralelo entre los bailarines y sus movimientos y los heridos de la bomba de Hiroshima.	1'40''	3'10''
4	Se arrastran por el piso	Toma cenital en conjunto donde vemos las cabezas de los bailarines arrastrarse por el piso, vemos sus gestos, sus pies pisando el piso sin piernas.	2'	5'10''

¹³⁵ José Martínez Abadía, Federico Fernández Díez, *Manual del productor audiovisual*, Barcelona, Ed. UOC, 2010, 437 páginas.

5	Bailarines convulsionándose	Planos cerrados del cuerpo, planos corporales fragmentados y abstractos en movimiento que entren y salgan del encuadre. ¹³⁶	1´	6´10´´
6	Desde el piso comienzan a levantarse	Plano general lateral Donde podemos ver como el grupo entero va levantándose, cada uno a su tiempo. Toma frontal	2´	7´10´´
7	Se levantan	Plano general De manera que podamos ver sus brazos extendidos.		
8	Improvisan movimientos en diferentes niveles.	Cámara subjetiva, donde los bailarines improvisan movimientos con la cámara, de manera que ellos la cargan y unos a otros se graban, como si fuera la cámara un bailarín más.	1´30´´	8´40´´
9	Se desplazan en todo el espacio	Plano general Caos, cada bailarín tiene su tiempo, algunos mantienen su quietud otros corren por todo el set.		
10	Comienzan a caminar	Primer plano lateral Los pies, las manos, los perfiles que comienzan a avanzar todos dentro de la misma fila, como si fueran uno solo.	1´20´´	10´

¹³⁶ Como en el plano 7 y 15 del film de Maya Deren *A Study in Choreography for Camera*, fig. 13a, 13b, y 21a del capítulo 2. Donde Deren fragmenta el cuerpo a partir de encuadres arbitrarios, composiciones abstractas donde vemos el movimiento del bailarín a detalle.

11	Continúan su andar más despacio hasta que se van a negro	Plano general Se agrupan de nuevo con la caminata y salen hacia la oscuridad.		
12	Créditos de Salida	La animación de entrada servirá de vestido para los créditos de salida.	30''	10'30''

2.3 Guión Découpage

Basado en el modelo de Jacques Aumont, que se puede revisar en la página 44, dentro del capítulo 2.

SECUENCIA		BANDA DE IMAGEN						BANDA DE SONIDO
		DESCRIPCIÓN			CÁMARA			
N°	Duración	Color/ Iluminación	Contenido del plano	Movimiento corporal	Escala de plano	Ángulos	Movimientos	Fx
		Transición	Locación				Lentes/Filtros	Música
1	30''	Paleta de colores	-Entrada para los programas de la serie. -Animación conformada por fotografías y videos de manifestaciones de arte actual, superpuestos en planos, unos con	-----	-----	-----	-----	-Algunas texturas sonoras, como gris, gente hablando. -Estática de radio. -Audios de manifiestos, de

			movimiento otros estáticos, recorrido de imágenes a través de un dolly in, al final aparece el nombre de la serie.					guerras. Silencio.
		Fade in/Fade out	-----				-----	Rúbrica de entrada para la serie. Música experimental, música electroacústica.
2	1'30''	Plano Negro	Vemos explosión atómica de Hiroshima y Nagasaki tomada del documental <i>The Atom Strikes</i>	-----	-----	-----	-----	Explosión nuclear/
		Fade in	-----				-----	-----

3	1'40''	Clarooscuro para las partes de los bailarines.	<p>Montaje paralelo de imágenes de la bomba de Hiroshima: niños lacerados, campos quemados, gente corriendo, guerra.</p> <p>Con planos cerrados de partes del cuerpo específicas de los bailarines, si tenemos stock de una mano sin dedos, irá en el siguiente plano el close up de una mano del bailarín.</p> <p>La idea es contrastar las imágenes de Hiroshima con algunas posturas de la danza Butoh.</p> <p>Poco a poco de entre la</p>	<p>Llevar esas convulsiones a la dramatización del gesto en partes muy precisas del cuerpo, poner énfasis en la expresión de las manos, de los pies, de los ojos, la cara. Pero manteniendo la vorágine del impulso que viene de llevar al límite el movimiento, las convulsiones.</p> <p>Esta parte es la más intensa del videodanza, si tuviésemos que definir la emotividad en una estructura piramidal esta secuencia sería</p>	<p>Primer Plano</p> <p>Planos fragmentados</p> <p>Partes del cuerpo aisladas, abstractas</p>	Frontal/ cenital	Fijo	<p>Audio del lanzamiento de la bomba atómica, discurso dado por el presidente <i>Harry S Truman el 6 de Agosto de 1945</i></p>
---	--------	--	---	---	--	---------------------	------	--

			obscuridad aparecen fuera de foco a lo lejos un grupo de personas en el piso.	la punta.				
		Corte directo	Stock/ Estudio				Macro	-----
4	=	Clarooscuro	Poco a poco de entre la obscuridad aparecen fuera de foco a lo lejos un grupo de personas en el piso.	La intención es expresar el momento inmediato después de la bomba a partir del movimiento en espasmos, en convulsiones, los cuerpos tendidos sobre el piso, los cuerpos inertes que intentan sobrevivir.	Plano general	Frontal/ Cámara sobre el piso.	Dolly in/ Zoom out	-----
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra				Gran angular	Entra música fundida con el audio del discurso. La música será integrada cuando la edición esté terminada, los instrumentos creados por los mismos músicos, provienen de tanques de gas, estos están modificados y generan sonidos metálicos, que será con lo que se va a musicalizar el videodanza.

5	2'	Clarooscuro	Vemos las cabezas de los bailarines arrastrarse por el piso, vemos sus gestos, sus pies pisando el piso sin piernas.	Los bailarines hacen una caminata de piso, de manera que se arrastran de espaldas empujados por sus piernas flexionadas y las plantas de pie sobre el piso. Énfasis en sus gestos.	Plano Conjunto Toma cenital	Cámara Cenital	Ninguno	
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra		Plano general Planos fragmentados		-----	----- Baja la intensidad de la música, sin que se caiga la tensión.
6	2'	Clarooscuro más iluminado, buscar contraste entre la cámara negra y los bailarines que están pintados de blanco. Esta es la secuencia más	Los bailarines se mueven con la cámara en diferentes partes de su cuerpo, desde las rodillas, desde la cabeza, desde un contrapicado. De manera que ellos la cargan y unos a otros se graban, como si fuera la	Improvisan movimientos en diferentes niveles pero sobretodo en el piso. Pueden hacer giros, brincos, desplazamientos rápidos, lentos, a fin de hacer primeros planos a la cara, a los ojos, dentro de la	Cámara subjetiva	Cámara subjetiva	Cámara libre	Sonido ambiente

		luminosa del videodanza.	cámara un bailarín más.	boca, etc. La intención es que los bailarines rodeen la cámara de manera que el movimiento del bailarín se confunda con el de la cámara.				
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra				Gran angular	Música vuelve a incrementarse, repetitiva.
7	=	Baja la intensidad de la luz con la caída de los bailarines. Contraste blanco y negro.	La secuencia comienza con la caída de los bailarines al suelo, la subjetiva termina con el rebote del piso. Desde el piso los bailarines comienzan a levantarse, lentamente. Podemos ver como el grupo entero va hacia la diagonal, cada uno a su tiempo. La cámara fija	Los bailarines comienzan a subir para ponerse de pie, suben de manera paulatina, con una intención precisa, con una imagen mental que los hace desplazarse en el tiempo no en el espacio, ir hacia el anhelo por ejemplo.	Plano general lateral Primer Plano Fragmentado Abstracto	Frontal Contrapicado	Fijo	-----

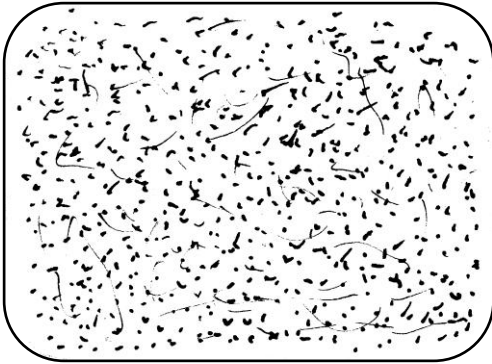
			toma al cuerpo elevándose, de manera que registra todas las partes del cuerpo.					
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra				-----	Música baja de intensidad.
8	1'30''	Contraste Blanco y negro	Vemos a los bailarines con las piernas flexionadas a mitad del camino a la diagonal. Una toma cenital nos permite ver sus brazos extendidos en perspectiva, jugar con el lente angular y alargarlos, ver su	Los bailarines siguen subiendo, para ellos no hay cambio de secuencia, continúan tratando de alcanzar su anhelo, tratando de alcanzar lo infinito con sus dedos. Los dedos son tan sensibles	Plano general Primer Plano	Cenital Frontal	Fijo	-----

		Corte directo	rostro en la parte central del cuadro.	como antenas de insectos.			Gran angular	Música mantiene la misma intensidad.
9	=	Contraste Blanco y negro	Los pies, las manos, los perfiles comienzan a avanzar todos dentro de la misma fila, como si fueran uno solo.	Bajan y todos juntos en línea comienzan a avanzar, dan los pasos al mismo tiempo, avanzan con los pies bien arraigados al piso. Poco a poco cada uno va tomando su ritmo, después de 3 pasos juntos.	Primer plano lateral Plano general conjunto	Frontal	Travelling derecha al ras del piso	-----
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra				Gran angular	Música comienza descender intensidad.

10	1'20''	Contraste Blanco y negro	Vemos como los bailarines comienzan a perder el ritmo y el tiempo que los unía y cada uno comienza a hacer su caminata a diferente tiempo e incluso hacia diferente destino.	Los bailarines caminan cada uno para el lugar que su impulso lo lleva, algunos cambian de velocidad, otros avanzan lento.	Plano General Plano Medio lateral	Frontal	La cámara rodea completamente al bailarín.	-----
		Corte directo	Interior/ Estudio/ Cámara negra				Gran angular	Música experimental incrementa el ritmo.
11	=	Contraste La misma intensidad de luz	Vemos a los bailarines que vuelven a caminar en línea hacia la cámara. Salen de la zona de luz al mismo tiempo que comienza un fade	Los bailarines se vuelven a juntar para crear de nuevo una línea con la que comenzaron a caminar todos juntos, de manera	Plano general conjunto Primer Plano a las manos	Frontal	Fijo	-----

			out, de manera que cuando se pierden en la oscuridad ya esta el plano negro final.	que todos juntos se van hacia la oscuridad y se pierden en ella. En este momento los bailarines traen a los insectos en las manos, algunas manos cerradas, otras abiertas. Salen y sólo vemos sus sombras.				
		Fade out	Interior/ Estudio/ Cámara negra				Gran angular	Cierre de música.
12	30''	-----	Plano negro con créditos de salida, la animación de la entrada de fondo en segundo plano. Al final de los créditos aparece el nombre de la serie.	-----	-----	-----	-----	-----
		Fade out	-----				-----	Rúbrica de la serie.

2.4 Storyboard



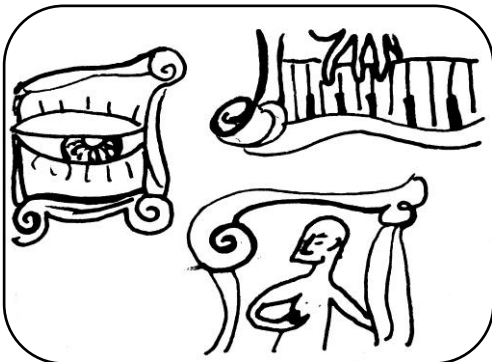
Video: Entrada animación

Comienza interferencia de televisión, se aclaran las imágenes, comienza dolly in en set virtual de videos e imágenes.

Audio: Música Free-jazz

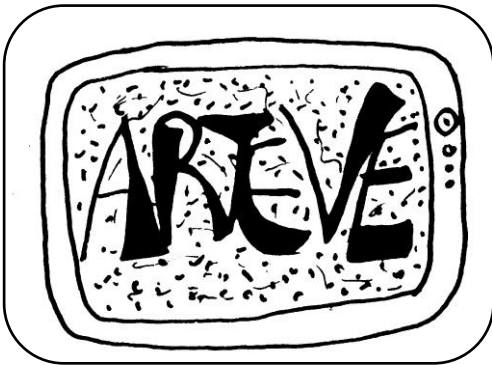
Fx Audio de los videos.

30''



Sigue dolly in en set virtual de videos e imágenes de la historia del arte contemporáneo. John Cage, Marcel Duchamp, Kazuo Ohno, Josep Beuys, Nam June Paik, Pola Weiss, Maya Deren, Merce Cuhningham.

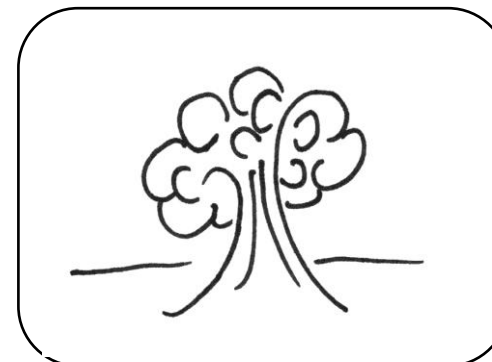
Sigue Música Free Jazz y audios de los videos.



Al final de dolly in, se encuentra el logo del nombre de la serie: Arteve, que entra a full de pantalla con el remate de la música. Fade out

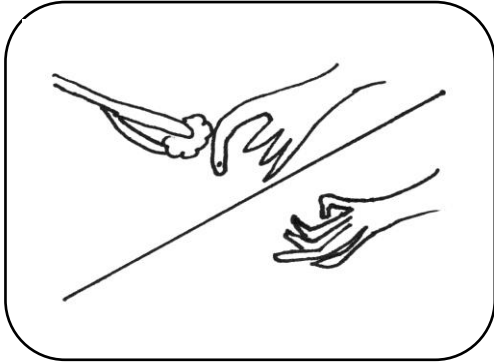
Remate de saxofón

30''



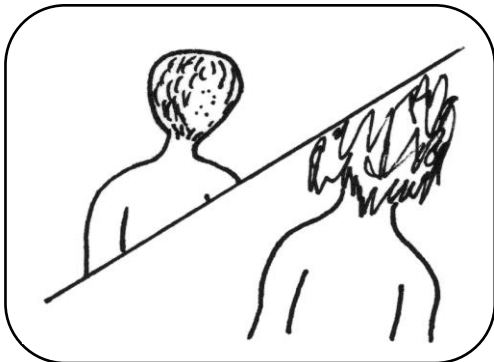
Fade in explosión atómica de Hiroshima y Nagasaki, diferentes tomas.

Audio de la explosión que comienza antes de que podamos ver el hongo atómico. 1'



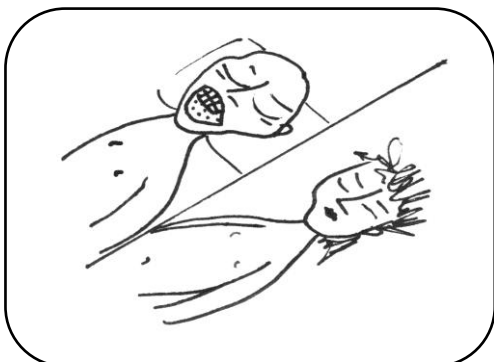
Montaje paralelo entre los heridos de las bombas atómicas y los bailarines en movimiento.

Audio del discurso dado por el presidente Harry S Truman el 6 de Agosto de 1945 respecto del lanzamiento de la bomba de Hiroshima/ Música experimental alta intensidad. 1'40''



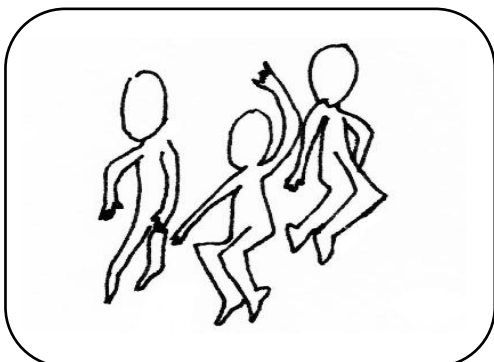
Continúa el montaje paralelo, en él se muestra a los bailarines emulando los movimientos, de los heridos. Plano medio de un herido al que se le caen mechones de cabello, el bailarín está de espaldas.

Audio del discurso de presidente Harry S Truman./ Música experimental



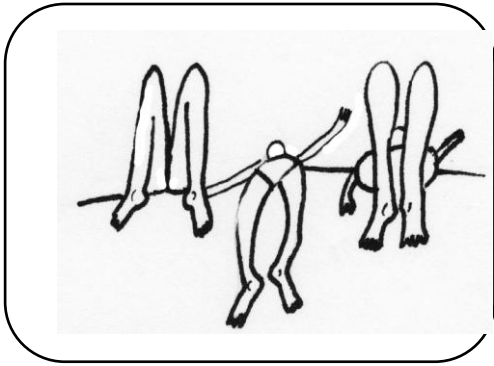
Continúa la secuencia. Plano Medio del herido que perdió la boca, el bailarín sin heridas adopta la postura.

Audio del discurso de presidente Harry S Truman/ Música experimental



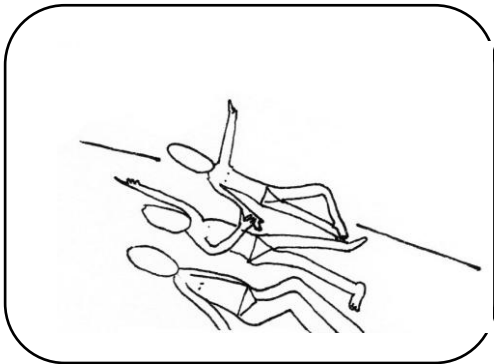
Plano general cenital, sobre los cuerpos tendidos de los bailarines, comienza la caminata sobre el suelo. Cada bailarín lleva su tiempo, su ritmo y su propio desplazamiento.

Música experimental mediana intensidad. 2'



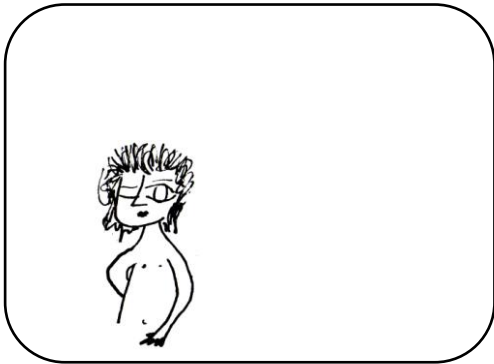
Plano general a nivel de piso frontal, de los bailarines en avanzando hacia atrás sobre el suelo, vemos sus pies, piernas, sus brazos.

Música experimental mediana intensidad.



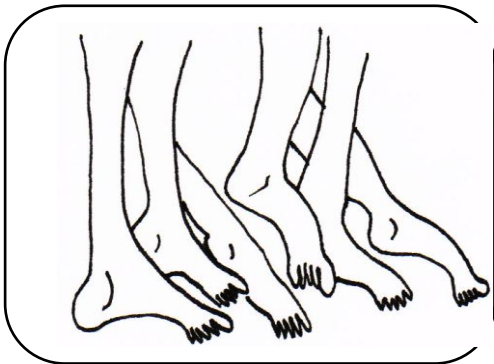
Plano general lateral, vemos a los bailarines en el espacio.

Música experimental mediana intensidad.



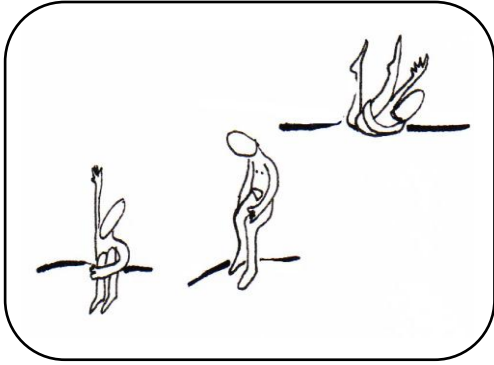
Plano General Cenital, vemos a un bailarín avanzando hacia arriba, en un plano abierto.

Música experimental mediana intensidad.



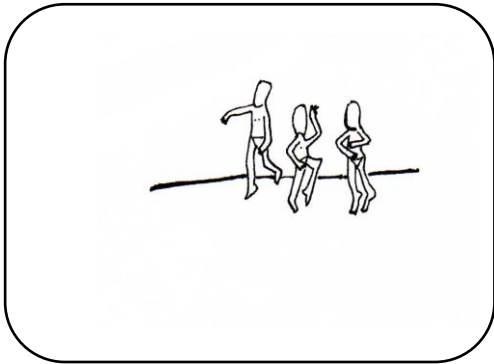
Primer plano conjunto de pies con gran angular, de manera que se vayan deformando mientras avanzan.

Música experimental mediana intensidad.



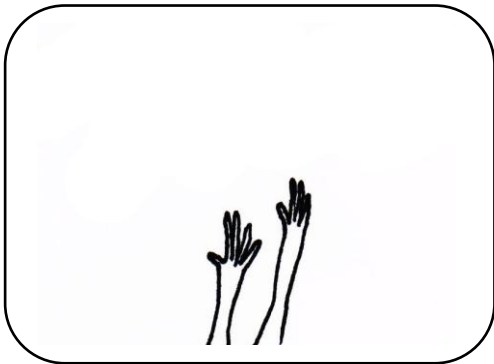
Plano general frontal con paneo exterior a los bailarines 360°, bailarines desde el piso comienzan a convulsionarse.

Música experimental baja intensidad sombría
1'



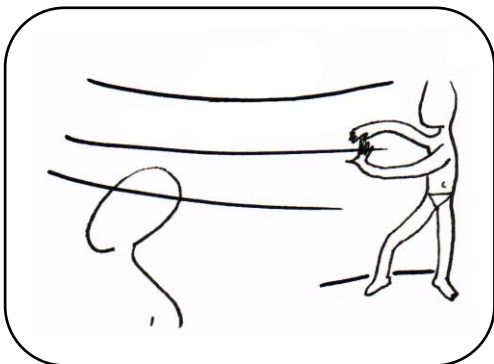
Plano general frontal de los bailarines que comienzan a levantarse en un desplazamiento en el tiempo no en el espacio.

Música experimental mediana alta intensidad
2'



Plano general frontal, que recorta los brazos, sólo vemos las manos que tratan de alcanzar algo.

Música experimental mediana intensidad repetitiva



Plano general variable con paneo exterior a los bailarines 360°, Se desplazan por un momento en direcciones individuales. En una implosión corporal que no se exterioriza

Música experimental baja intensidad

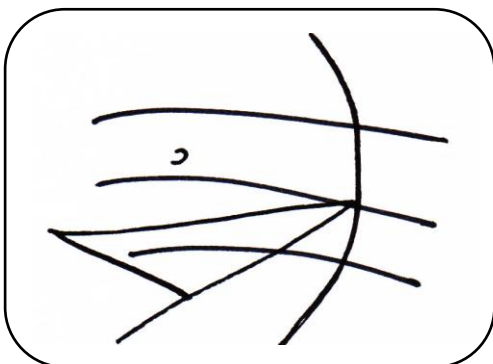
1'20''



Cámara subjetiva, los bailarines improvisan a través de los ojos de la danza, los bailarines colocan la cámara sobre alguna parte de su cuerpo y bailaran con ella.

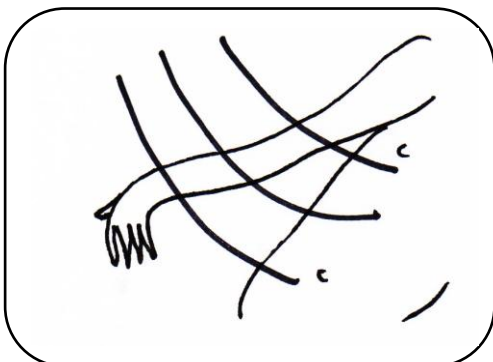
Música experimental mediana intensidad repetitiva

2'



El formato de grabación cambia aquí de HD a Minidv, con la intención de hacer evidente este rol de la danza como espectador, esta ruptura del espectador, de contemplar a actuar.

Música experimental mediana intensidad repetitiva



Sigue esta relación de cuerpos, el bailarín juega con el zoom, con los ángulos, con los planos, pero no en una búsqueda estética sino con la intención de darle voz a la danza, al movimiento.

Música experimental mediana intensidad repetitiva



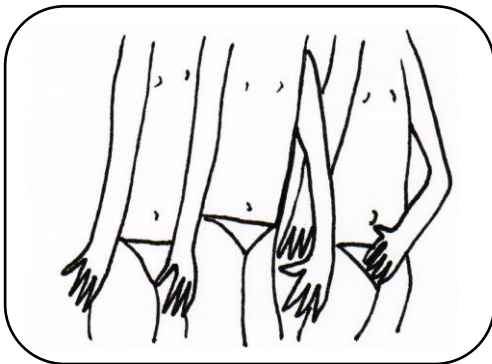
Se explora también la relación entre los cuerpos, en el tiempo, en el movimiento y en el espacio.

Música experimental mediana intensidad repetitiva



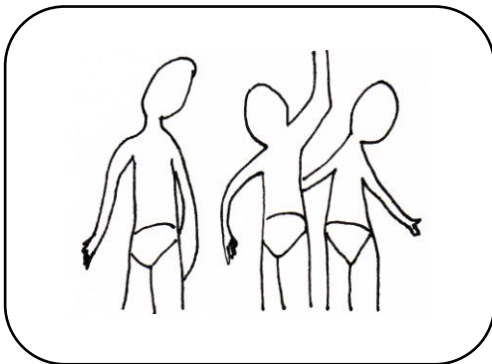
Plano medio frontal. De manera que veamos a los bailarines iniciar la caminata de pie hacia la cámara. Mirándola fijamente haciendo énfasis en los gestos. Comienzan juntos y cada quien toma su camino.

Música experimental baja intensidad 20''



Plano medio $\frac{3}{4}$ de los torsos avanzando, la cámara se desplaza con ellos hacia la derecha.

Música experimental baja intensidad



Plano general frontal, los bailarines se juntan para seguir su camino. Salen de la luz.

Música experimental baja intensidad



Fundido de imágenes documentales de las bombas atómicas y fragmentos de coreografía. Entran créditos en plano negro

Música experimental alta intensidad 30''

2.5 Estilo Audiovisual¹³⁷



¹³⁷ Fuente Iconográfica:

a) <http://teniasonidosrotos.blogspot.com/>

b) Kazuo Ohno: <http://morrismichaelj.wordpress.com/2010/06/01/kazuo-ohno-died-today/>

c) <http://www.elclauastro.cl/columnas/butoh/>

d) Tatsumi Hijikata: <http://home.earthlink.net/~bdenatale/AboutButoh.html>

e) <http://denoctrnaslevedades.blogspot.com/2009/05/compania-de-danza-butoh-0618.html>

f) http://www.danceanddance.com/Dance_styles_review.php?Dance_style=186

g) <http://www.esmas.com/portada/572252.html>

h) Kazuo Ohno: <http://artbabycourt.blogspot.com/>

k) <http://www.rolaclub.org.mx/10/10/Butoh10.htm>

l) <http://lalunadepierrot.blogspot.com/2010/06/butoh-la-danza-siniestra-fanzine-la.html>

2.5.1 Estilo Visual

Para la mayoría de mis espectadores este es su primer acercamiento a la danza Ankoku Butoh, por lo que me interesa que conozcan qué es, cómo nace, cuál es la estética. Quiero que se aproximen a esta danza desde lo elemental, con la intención de que el mensaje del videodanza sea claro: al mostrar el nacimiento de la danza Butoh, representar a la humanidad a través de mis bailarines para que a través de su cuerpo en movimiento puedan representar a hombres y mujeres, a fin de encarnar el dolor de la humanidad desde el dolor propio.

Es por ello que me pareció importante mantener el estilo tradicional de la danza Butoh. “Los sellos de este teatro de protesta incluyen el cuerpo completamente pintado (de blanco, negro u oro), casi o completamente desnudos, cabezas rasuradas, trajes grotescos, manos expresivas, ojos desorbitados y bocas abiertas en gritos silenciosos.”¹³⁸ Con la intención de que el vestuario nos remitiera únicamente a la estética del Ankoku Butoh, decidí que el cuerpo semidesnudo de las bailarinas estuviera pintado de blanco, que los cuerpos fueran andróginos a fin de no evocar hombres o mujeres, y que el cabello enredado, me ayudara a dramatizar el caos.

Elegí un teatro como La Capilla por que quise representar a través de la cámara negra el abismo del vacío, establecer un contraste entre los bailarines blancos invadiendo, desplazándose, moviéndose, creando sobre el negro del teatro, los cuerpos blancos como la luz que habita la oscuridad, como el nombre mismo de la danza Butoh. Danza en la oscuridad.

La elección del número de bailarines me pareció fundamental, pensé que el número tendría que permitir que cada uno de los ejecutantes tuviese el espacio

¹³⁸ “The hallmarks of this theater of protest include full body paint (white or dark or gold), near or complete nudity, shaved heads, grotesque costumes, clawed hands, rolled-up eyes and mouths opened in silent screams”. Margaret Loke, *Butoh: Dance of Darkness*, en The New York Times Magazine, 01 noviembre 1987. Consultado [en línea], 05 mayo 2011. Dirección URL: <http://www.nytimes.com/1987/11/01/magazine/butoh-dance-of-darkness.html?src=pm>

suficiente para llevar a cabo su danza. Personalmente prefiero las composiciones que se pueden formar con tres personas, porque rompe con la dualidad, que tiene tantas connotaciones: hombre-mujer, bien-mal, blanco-negro, ying-yang; la intención era generar a partir de estos tres cuerpos, composiciones de planos muy cuidadas, donde la asimetría nos permitiera dramatizar y componer, y al mismo tiempo ver a los bailarines como individuos. Mis tres bailarinas vienen de mi Taller Experimental de Danza Butoh, dirigido por Eugenia Vargas¹³⁹, con las que tengo un trabajo y amistad en común, quienes se prestaron amablemente a ser parte de este proyecto.

Mi intención es que los planos del videodanza sean claros, que el espectador pueda ver la danza en sí, no me interesa el registro de la coreografía, me interesa la exploración audiovisual de la danza, es necesario montar una coreografía para fines prácticos, para establecer una estructura que ponga orden al caos y permita a su vez hacer cuadro en el origen del movimiento. Si el cuerpo se arrastra por el piso, poder ver que el impulso proviene tal vez de los talones, de la espalda misma que se retuerce para poder desplazarse, y es ahí donde hay que colocar la cámara, encuadrar, componer la imagen y grabar.

Existe dentro de la coreografía un rompimiento formal, que nace de una herramienta de la danza Butoh, que es la exploración, la improvisación, llamada Katsugen Undō¹⁴⁰, una meditación en movimiento donde el ejecutante

¹³⁹ Quien a través de estos tres años nos ha llevado a recorrer caminos internos a través del cuerpo, una autoexploración en movimiento. Parte fundamental de este proyecto por ser nuestra maestra y guía.

¹⁴⁰ El *Katsugen Undō*, es "El movimiento regenerador espontáneo. El Katsugen-Undō o Movimiento Regenerador, es original del maestro Haruchika Nogochi (1911-1976). Katsugen-Undō significa práctica que regenera la vida. Es un ejercicio del Sistema Motor Extrapiramidal o Sistema Involuntario. Se trata de suspender momentáneamente la acción del Sistema Voluntario y dejar trabajar el organismo solo, sin darle órdenes que ejecutar. Poco a poco el organismo se normaliza buscando restablecer el equilibrio perdido. Se practica <sin conocimiento, sin técnica y sin objetivo>". Dojo Tenshin, *Katsugen-Undō* [en línea], 14 de mayo 2011, Dirección URL: http://webs.ono.com/dojo_tenshin/katsugen.htm

verdaderamente se aproxima al movimiento puro, a la danza que lo danza, al despojarse de los movimientos premeditados.

Esta ruptura que en la coreografía aparece como una parte libre de improvisación, requiere de una diferenciación visual que la haga evidente, para marcar ese momento como una aproximación al movimiento originario, para poner énfasis en la libertad del cuerpo, es por eso que en esa secuencia decidimos cambiar de formato, de HD a minidv, por dos cosas:

1.- Para que la cámara minidv al ser más ligera y portable tenga la facilidad de mostrarnos a través de su lente *cómo vería la danza si tuviera ojos*¹⁴¹. Para ello es necesario que las bailarinas integren la cámara a la danza, como un miembro más, sin ninguna intención, como el Katsugen mismo.

2.- Porque el cambio de formato de HD a Mini DV, crea una ruptura estética que genera un cambio de textura, de luz, de color, le da una sensación de realidad, de crudeza de estar bailando al lado de las ejecutantes. Al no tener operador los encuadres son caóticos, vienen a la cinta como resultado de una alquimia (movimiento-espacio-tiempo) que le da ojos a la danza.

¹⁴¹ Fue Pola Weiss quien experimenta esta relación entre cámara y danza en el performance y videodanza *Videodanza Viva Videodanza*, en el *Encuentro Internacional de L'arte della Performance* en 1979 en Venecia, Italia. Al respecto Jorge Calvet menciona que en esta interacción "El cuerpo, el espíritu, la lente participan en esta expresión y recepción, global y simultánea" La mirada también es acción. La cámara es la conciencia de los que está sucediendo 'en ella' y 'entre ella y nosotros'." Citado en el libro de Dante Hernández Miranda, *POLA WEISS, Pionera del Videoarte en México*, Orizaba, Veracruz, Editado por Comunidad Morelos S.A de C.V, 2000, páginas 36 y 37.

2.5.2 Estilo Sonoro

Con la intención de crear un videodanza que además de aproximarse a la danza desde el video, nos mostrara el nacimiento de la danza Butoh, fue necesario incluir una serie de documentos históricos como imágenes y audios que lo abalaran. Me pareció importante señalar la importancia del hongo atómico situándolo como el inicio de todo, donde la voz en off no tuviera que explicar “qué la danza Butoh nace después de las bombas de Hiroshima y Nagasaki” que rompiera el estilo visual, y remitiera a la escuela documentalista donde los datos justifican el discurso. No, este videodanza, busca mostrar con el fin de que el espectador complete la información, la interprete, se apropie de ella.

Fue así que tuve que buscar un tipo de montaje que me permitiera significar estas imágenes históricas a fin de abalar la atrocidad de las bombas atómicas en Japón. Al buscar documentos históricos sobre este suceso, encontré un audio del presidente Truman, en donde justifica el lanzamiento de las bombas, la transcripción del audio es la siguiente:

“El mundo notará que la primera bomba atómica fue lanzada sobre Hiroshima, una base militar. Fue así porque deseamos, en este primer ataque evitar, en la medida de lo posible, la matanza de civiles. Pero este ataque es sólo una advertencia de las cosas que vendrán. Si Japón no se rinde, las bombas tendrán que ser lanzadas sobre sus industrias de guerra y, lamentablemente, vidas de miles de civiles serán perdidas. Invito a civiles japoneses a dejar ciudades industriales inmediatamente, y salvarse de la destrucción.”¹⁴²

¹⁴² “The world will note that the first atomic bomb was dropped on Hiroshima, a military base. That was because we wished in this first attack to avoid, insofar as possible, the killing of civilians. But that attack is only a warning of things to come. If Japan does not surrender, bombs will have to be dropped on her war industries and, unfortunately, thousands of civilian lives will be lost. I urge Japanese civilians to leave industrial cities immediately, and save themselves from destruction.”
Transcripción de Gene Dannen, *Truman Speech, August 9, 1945* [en línea]
<http://www.dannen.com/decision/hst-ag09.html>

Al mostrar un documento sonoro estoy situando una imagen abstracta, el hongo atómico, en un tiempo y espacio, pero de una manera en la que no irrumpe sobre la imagen poderosa del hongo, pues al estar en inglés, el audio con la voz del Presidente Truman completa la imagen audiovisual que adquiere una nueva dimensión, un estilo visual definido y un contexto histórico, sin recurrir a la voz en off que orientaría el sentido del videodanza hacia el documental.

En cuanto a la musicalización de las secuencias siguientes tuvo que ver con la intensidad de la danza, sin embargo regresando a la idea original de respetar el estilo de la danza Butoh, opté por música tradicional japonesa, sobretodo música que fuera parte de la tradición escénica, que la métrica, los acordes y el ritmo de la permitiera que los movimientos se incrustaran en ella de manera milenaria, con la intención de que la música completara la ausencia de escenografía, de motivos evidentes en el espacio que nos guiaran hacia determinada dirección, la música nos lleva a Japón. Las canciones de este disco *Kabuki & Other Traditional Music* son partituras de dramas Kabuki, cuando teatro y danza no estaban separados¹⁴³, representados durante el periodo Edo, a mediados del siglo XVIII, *Kanjicho*, *Ataka no Matsu* y *Musume Dojoji*, son las canciones que incluí en el videodanza.

¹⁴³ “En las artes escénicas tradicionales japoneses como Noh y Kabuki, no había distinción entre el teatro y la danza. Se interpretan como parte de un “teatro completo” y el Butoh tiene este mismo tipo de integración. En Japón, el Butoh se clasifica como danza pero yo creo que Hijikata concibió el Butoh como el teatro absoluto.” Ponencia ofrecida por Natsu Nakajima en la conferencia de la década en la Universidad Fu Jen, Taipei: “La Espiritualidad Femenina en el Teatro, la Ópera y la Danza.” Octubre, 1997, página 3. Conferencia Magistral “Ankoku Butoh” impartida el día 31 de enero de 2011 en la Sala Andrea Pama del Centro Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F.

3. Realización

3.1 Ruta crítica

Videodanza Butoh

feb-11

LUNES 31	MARTES 1	MIÉRCOLES 2	JUEVES 3	VIERNES 4	SABADO 5	DOMINGO 6
Realización guión	Realización guión 17:00 Reunión con asesora.	Realización guión 16:00Junta Producción y Arte	Realización guión Realización carpeta producción.	Realización guión Realización carpeta producción.	Realización guión Realización carpeta producción.	14:00 Junta Producción, Realización, Edición, Cámara. Realización carpeta producción
LUNES 7	MARTES 8	MIÉRCOLES 9	JUEVES 10	VIERNES 11	SABADO 12	DOMINGO 13
15:00 Junta bailarinas, planteamiento de la coreografía. Realización carpeta producción.	Realización carpeta producción. 17:00 Reunión con asesora.	Realización carpeta producción.	10:00 am Junta Producción, Realización, Edición, Cámara.	Realización carpeta producción.	09:30 am Junta con bailarines/ 14:00 Ensayo de coreografía/ 12:30Junta Producción, Realización, Edición, Cámara.	Compra de materiales, catering, maquillaje, tarjetas de video, disco duro externo.
LUNES 14	MARTES 15	MIÉRCOLES 16	JUEVES 17	VIERNES 18	SABADO 19	DOMINGO 20
Renta de lentes: gran angular, lentes, filtros. Renta de cámara.	Día de Grabación en la Capilla* 8:30 am producción bailarines realización y cámaras 17:00 Reunión con asesora.	Edición	Edición	Edición	Edición	Edición
LUNES 21	MARTES 22	MIÉRCOLES 23	JUEVES 24	VIERNES 25	SABADO 26	DOMINGO 27
Edición	Edición 17:00 Reunión con asesora.	Edición Musicalización	Edición Musicalización	Edición Musicalización	Musicalización	Render
LUNES 28	MARTES 1					
Master	ENTREGA					

Equipo completo

Producción

Guión

Arte

Bailarinas

Realización, Edición, Cámara.

Musicalización

*Teatro La Capilla

Madrid No. 13,

Col. Del Carmen, Coyocan

Centenario esq. Madrid

3.2 Requerimientos de producción por secuencia.

Secuencia	Área	Necesidad	Material
1	Iconografía Animación	Animación. Buscar vídeos e iconografía de arte actual, performance, instalaciones, Butoh, instrumentos intervenidos, piezas de videoarte, instalaciones sonoras. Música de entrada	Fotografías de John Cage, Fluxus, Merce Cuhnningham, collages Raushenberg. -Videos de danza Butoh: Kazuo Ohno, Hijikata. -Videoarte: Marina Abramovic Música de entrada
2	Iconografía	Stock de la bomba atómica de Hiroshima y Nagasaki Buscar audio de la bomba atómica y discurso dado por el presidente Harry S Truman el 6 de Agosto de 1945	Buscar el video The Atom Strikes, documental que el gobierno de Estados Unidos grabó durante el lanzamiento de las bombas en Japón.
3	Iconografía	Stock bomba de Hiroshima: niños lacerados, campos quemados, gente corriendo, guerra.	Stock Hiroshima mon Amour, Alain Resnais, documentales históricos que hablen al respecto.
4	Producción/ Vestuario	Gran Angular, Cámara negra, Dolly Maquillaje corporal blanco para 5 personas, 6 esponjas grandes para aplicarlo.	Riel para Dolly ó tripie estrella 5 cajitas de pintura blanca corporal 6 esponjas aplicadoras
5	Producción/ Arte	Teatro Cámara negra con parrilla de iluminación	Tarjeta SDHC 16 GB
6	Producción	Cámara libre	Cámara ligera sin cables
7	Producción	Toma lateral fija	Tripié Aluminio
8	Producción	Toma cenital	Escalera/Grúa
9	Producción	Comienzan la caminata de pie	Riel de 2 metros ó Tripié estrella
10	Producción	Cámara alrededor del bailarín	Tripié estrella ó con ruedas
11	Producción	Lente Ojo de pez	Ojo de pez
12	Producción	Créditos con música rúbrica de la serie	Lista de créditos/música entrada y salida

3.3 Grabación

La relación que hay entre las bailarinas y el equipo de trabajo es muy estrecha, pues compartimos el mismo grupo de danza y anteriormente el equipo registró una presentación de la que se editó un video, fue por este trabajo anterior y por la buena disposición de todos, que el equipo pudo establecer naturalmente una forma de trabajo para coordinar la cámara con lo que sucedía con las bailarinas, y de esta manera tan íntima acercarse a su movimiento.

La relación que mantengo con las dos disciplinas: la danza Butoh y la cámara, ayudó mucho en esta coordinación, por un lado guiar la coreografía y por el otro hacer que la cámara se liberara y al hacerlo se mimetizara con las bailarinas, con el fin de que el registro fluyera a la par de la danza. Se podía ver a Julio Godoy, quién amablemente manipuló la cámara, como un espejo relentizado de los movimientos que registraba.

Con escaleta, storyboard y coreografía muy definidos, comenté con Julio Godoy (cámara) lo que me interesaba visualmente de cada momento, pies, gestos, movimientos de cámara, planos, y así comenzamos la grabación corriendo la coreografía desde el inicio hasta el final, sin parar, llevando a las bailarinas por una improvisación guiada que permitió que cámara y danza se aproximaran, rompieran las barreras del espacio, dónde comienza el espacio videograbado, y el espacio escénico, con la intención de hacerlo uno mismo.

Dentro de la improvisación de la danza grabada el tiempo se puede extender infinitamente, es difícil empatar los tiempos de las bailarinas “el tiempo real” con el del videodanza “el tiempo diegético”, probablemente sea imposible meter todo el material registrado en un programa de 10 minutos, es por ello que hay que saber dirigir a las bailarinas a fin de que sea posible ver a cuadro el desarrollo de la danza, cómo llega a su límite, al final y que todos los momentos críticos sean parte del videodanza final. En su libro *Making Video Dance, A Step-by-Step Guide to*

Creating Dance for the Screen, Katrina Mc Pherson menciona “siempre encuentra un modo gentil de llevar una improvisación al final. Es mejor que gritar "corte" en medio de un movimiento maravilloso, advierte al improvisador que el tiempo planificado se termina y que debe encontrar un modo de terminar su danza.”¹⁴⁴ Con la intención de que la coreografía este completa y al mismo tiempo ver el proceso en movimiento que las bailarinas están creando.

Después de la primera toma en la que se grabó la coreografía completa, seguimos varias tomas por segmentos, comenzamos por la caminata de piso, en la que dejamos que las bailarinas hicieran una caminata ininterrumpida mientras nosotros nos desplazamos alrededor de ellas haciendo los planos que necesitábamos, y en general así fue, interrumpir lo menos posible el movimiento que ellas estaban trabajando, aunque en algunos momentos fue muy desgastante para ellas prolongarlo tanto, sobretodo la parte de las convulsiones donde se requiere mucha energía y fuerza corporal para mantenerlas, repetirlas y que sea un movimiento profundo y significativo.

El momento de la improvisación con la cámara Minidv sucedió muy naturalmente, cuando estaban ya en esta improvisación me acerqué y le dí la cámara a una de ellas, para que la pasara, cada una la tuvo un momento impreciso, la instrucción fue que no trataran de componer, que no debían pensar lo que saldría a cuadro pues la intención era dejar que la danza mirara. Y así fue, ellas bailaron con la cámara llevándola a las rodillas, a los brazos, al piso, giraron, interactuaron, y así alrededor de 11 minutos en los que experimentaron con esta nueva bailarina sin pies.

¹⁴⁴ “Always find a gentle way of bringing an improvisation to an end. Rather than a shouting “cut” in the middle of a wonderful movement, warn the improvisers that the planned time is up and that they should find a way to end their dance” Katrina McPherson, *Making Video Dance, A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Cornwall, Inglaterra, Routledge, 2006, página 54.

En cuanto a producción se grabó con una cámara Nikon D3100, que registra vídeo en calidad HD, con una tarjeta SDHC de 16 Gb, se utilizaron 3 tipos de lentes, 18/55, telefoto, gran angular y un tripié. Se negoció el teatro La Capilla con la ayuda de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe de manera que nos redujeron drásticamente el precio de la renta. Grabamos 5 horas seguidas, con ayuda de un técnico iluminador que el teatro nos proporcionó.

Créditos del equipo de producción

Bailarinas

Alejandra Trejo, Aura Gómez, Denytzel Ramos.

Equipo de Producción

Cámara/Iluminación/Asistente de realización: Julio Godoy.

Asistente de Producción

Eva Pedrozo.

Locación

Teatro La Capilla

Dirección del Teatro la Capilla

Boris Schoemann

Producción Teatro La Capilla

Hugo Arrevillaga

Jefe de Foro Teatro La Capilla

Damián Huamán

Realización/Producción/Idea Original/Dirección bailarinas/ Coreografía/ Iconografía

Itzel Pedrozo

3.4 Montaje y Edición.

Cuando pensé cómo resolver la primera secuencia histórica del nacimiento de la danza Butoh, sin que fuese un documental con voz en off, pensé en los cineastas rusos: Kuleshov¹⁴⁵, Eisenstein, Vertov, en sus múltiples experimentos de montaje, en como bastaba poner un fragmento detrás de otro para generar una reacción en el espectador, si bien el resultado no siempre se podía prever, el hecho era que las imágenes montadas aleatoriamente siempre eran completadas por el público. Fue así que decidí utilizar el

“El montaje intelectual“una operación creadora que, a pura colisión de planos discontinuos, provocaría la generación de ideas en el espectador (...) El cine de Eisenstein (...) está atravesado por esta idea del montaje entendido como oportunidad para un conflicto, una colisión cuyos chispazos van más allá de lo narrativo o de lo representado en cada plano.¹⁴⁶

Este tipo de montaje me permitió establecer un contexto y un diálogo corporal entre las tomas de las personas lesionadas por las bombas atómicas y las bailarinas emulando las posturas sin reproducirlas exactamente. Al montarlas unas detrás de otras estoy generando una relación entre los movimientos, expresiones y sentidos que la danza Butoh y los heridos de las bombas atómicas comparten.

Esa fue mi intención con el montaje de la primera secuencia que llamo histórica, por los documentos que posee, y que nos ayudan a comprender el origen de los movimientos grotescos, crueles, oscuros propios de la danza Butoh.

¹⁴⁵ Respecto al experimento que hiciera Kulechov Eduardo Russo comenta “...algunas verdades duraderas se extrajeron de la prueba del Laboratorio Experimental de Kulechov: 1) que vemos en el cine una ficción que se amolda notablemente a nuestros deseos; 2) que construimos un espacio imaginario mucho mayor que el rectángulo de la pantalla, donde operan relaciones de correspondencias incesantes (...) el poder creacionista del montaje se limita a articular lo que está *al menos en parte* contenido en cada plano...” Eduardo Russo, *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 1998, Página 103.

¹⁴⁶ Ídem, Página 163.

En la siguiente secuencia comienza la coreografía y entonces el objetivo del montaje es otro, la intención del montaje se cierne sobre la continuidad de la coreografía. Que en la medida de lo posible el movimiento no se detenga, que exista ritmo, que de una toma a otra exista relación posible. Katrina McPherson en su libro *Making Video Dance*, explica

“...la continuidad de la coreografía significa que el videodanza mantiene la misma estructura que la coreografía en vivo. El término `continuidad` se refiere al hecho que, en el videodanza final, la coreografía correrá en secuencia, con un movimiento después del otro, como si lo vieras sobre un escenario, frente a ti. (...) En la edición, estas tomas están ordenadas en el orden en que recrean exactamente la estructura de la coreografía”¹⁴⁷

Fue así que el Montaje se estructuró a partir de la coreografía, de su continuidad a partir del esquema que se estructuró desde el inicio, en un montaje circular, que comienza con las imágenes de los heridos y termina con ellas, en donde el cuerpo se queda andando un sendero infinito, como una alegoría de la humanidad.

La edición se realizó en una computadora MacBookPro, con 4 Gb de memoria SDRAM, procesador Intel Core 2Duo, disco duro interno de 250 Gb y externo de 500 Gb, en el programa Final Cut Studio, se editó en formato HD, el material de stock que se utilizó y los originales de cámara se trataron como archivos Apple proRes HQ, para que la imagen tuviera la misma calidad HD.

¹⁴⁷ “...continuity of the choreography means that your video dance maintains the same structure as the live choreography. The term `continuity` refers to the fact that, in the final video dance, the choreography will appear to run in sequence, with one movement following the other, as it would if you were watching it on a stage in front of you. (...) In the edit, these shots are laid down in the order that recreates exactly the structure of the choreography” Katrina McPherson, *Making Video Dance, A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Cornwall, Inglaterra, Routledge, 2006, página 36.

Conclusiones

A través de este trabajo de investigación he intentado mostrar las relaciones existentes entre la imagen audiovisual y el arte de la danza a partir de un recorrido histórico, teórico y práctico. A fin de enriquecer la realización audiovisual en la televisión cultural. La intención de esta tesina, es que este proyecto de serie sobre arte, visto desde el punto de vista teórico del videoarte, pueda verse como una opción factible en la televisión cultural del país. A fin de que los espectadores tengan la posibilidad de aproximarse a las Bellas Artes, a partir de sus cualidades estéticas y de las posibilidades del lenguaje audiovisual que la televisión ofrece.

Al inicio de la investigación, en mi capítulo1, recopile información acerca de la historia de la televisión como medio de expresión artística, debo admitir que fue difícil encontrar bibliografía pues las aproximaciones intelectuales que se hacen de la televisión siempre la limitan a ser un medio de comunicación masiva que distribuye mensajes superficiales y enajenantes, tal vez debido a su inmediatez y a que la mayoría de sus contenidos se basan en el entretenimiento, sin embargo al encontrar algunos libros y artículos corroboré mi hipótesis acerca de las posibilidades artísticas de este medio, ya sea en el campo del videoarte o de la televisión como objeto artístico.

Es por eso que la televisión se encuentra entre, ser un medio masivo de comunicación ó ser un medio de expresión artística, teniendo como soporte la pantalla televisiva. Con la introducción del videotape en la década de los ochenta se hace posible el tratamiento artístico de los contenidos, su difusión y reproducción, es así que diversas vanguardias artísticas lo utilizan como soporte de su producción. Por otro lado la ligereza de las primeras cámaras con videotape, permite la exploración de los artistas de su entorno, de las cualidades artísticas intrínsecas de la televisión (estática, interferencia, imágenes distorsionadas) y de su propio cuerpo, elemento fundamental en el arte feminista, en el nacimiento del performance y en el arte contemporáneo actual.

Un gran descubrimiento personal durante ese momento de la investigación fue la realizadora de videoarte mexicana Pola Weiss. Un día de repente nuestras historias paralelas se encontraron y su presencia fue un apoyo importantísimo para valorar mis ideas y tomar fuerza para realizarlas, al compartir la danza y la televisión como pasiones, sentí de inmediato un vínculo que me inspiró.

El compartir el lugar de trabajo TVUNAM, claro 20 años después, fue una gran coincidencia que me dio la posibilidad de ver su obra desde los originales de cámara que se encuentran en el acervo, por lo que tuve la oportunidad de conocerla desde su cotidianeidad video-visada, en la que muestra sus viajes, sus clases de danza, sus ideas, siempre con su “escluinca” mirando desde el corazón. La huella de Pola Weiss está profundamente estampada en este trabajo.

Otra gran fuente de inspiración para mi capítulo 2 fue la figura de Maya Deren quien como pionera del cine experimental norteamericano se aproximó a la danza desde sus entrañas, desde su origen, pues ella propone que el movimiento originario de la danza, la danza misma se encuentra en el ritual, sus estudios etnográficos y su aproximación al cine fueron claves para la creación de la danza más allá del escenario, en el cine. Deren tuvo muy claras las posibilidades que el cine le ofrece a la danza: la manipulación del tiempo, creado a partir de la edición, un tiempo propio de la coreografía que no responde aun tiempo real, con un montaje de múltiples locaciones donde se busca una constante, el movimiento.

Por ello me pareció indispensable llevar a cabo el análisis *découpage* que realicé en este capítulo 2, pues fue una gran guía para saber desde donde abordar la danza, que elementos técnicos y teóricos eran necesarios para hablar del ritmo de la coreografía, de la escala de los planos que fragmentan el cuerpo y nos muestran el nacimiento del movimiento, y hacen que el espectador al tratar de descifrar la imagen recree una parte que no está a cuadro y que hace que su capacidad de mirar vaya más allá de sus ojos.

Podemos ver en este film la incesante necesidad de explorar esta confrontación entre el bailarín y la cámara y la forma en como Deren lo resolvió, con planos cerrados cuando se trata de acentuar cualidades de movimiento, con planos abiertos cuando se trata de generar espacio, o cuando la coreografía incluye desplazamientos. A Deren le funcionó invertir el plano americano de la cintura hasta más allá de los pies, se aventuró a hacerlo para poder mostrarnos la belleza de los saltos de Talley Beatty.

Al analizar este film pude constatar que si bien existen exploraciones que se han hecho alrededor de la danza, de las artes, por abordarlas desde la cámara, por entenderlas mejor desde una perspectiva integral, no se ha escrito todo aún, y la última palabra la tiene la confrontación real de la cámara con el objeto. Sin embargo, hacer consientes todas las decisiones que ella tomó al tener claro su objetivo: estudiar una coreografía a partir de la cámara; me sirvió técnicamente para esclarecer las posibilidades y los retos de mi programa piloto de videodanza.

Estos pequeños descubrimientos teóricos fueron fundamentales al momento de plantear mi guión *découpage*, que me permitió poner en él hasta el más mínimo detalle, un elemento de gran ayuda al momento de hacer la producción. La producción requirió de tiempo y paciencia, coordinar al equipo, invertir el dinero de la mejor manera, todo al mismo tiempo que finalizaba el capítulo 3.

En este capítulo fue interesante como al involucrarme en que el lenguaje audiovisual mostrara la esencia de la coreografía (el nacimiento de la danza Ankoku Butoh) surge la necesidad de llevar a la cámara hasta la piel de las bailarinas. Un elemento básico en esta propuesta es la distancia entre la cámara y el objeto a registrar, al romper las barreras físicas, al aproximarme lo más posible a la danza se crea una relación magnética entre cámara y bailarines, como si los dos entes ocuparan el mismo lugar, bailaran con los mismos pies. Por lo que fue necesario explorar las posibilidades de una cámara libre, que pudiera tener los ojos de la danza y nos mostrara el movimiento y el espacio en bruto, que funcionara como un elemento de aproximación real a la danza.

La experiencia de realizar este trabajo de titulación es muy distinta a todo lo que había hecho antes, el hecho de plantear una idea y llevarla a las últimas consecuencias es una responsabilidad que implica hacerse cargo de todos los detalles, de cada cosa, desde las tarjetas de memoria de la cámara, hasta escribir el guión y hacer la iconografía, buscar arduamente los audios, los videos y las imágenes que me ayudaran a transmitirles porque el Ankoku Butoh puede ser el tema de una tesina de Licenciatura en Comunicación.

Bibliografía

- Anceschi Giovanni, Baudrillard Jean, Renaud Alain, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Ed. Cátedra signo e imagen, 2º edición, 1989, 182 páginas.
- Alejandro Román, *El lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Ed. Visión Libros, 2008, 299 páginas
- Arnheim Rudolf, *El cine como arte*, Madrid, Paidós, 1986, 4ta reimpresión 1996, 176 páginas.
- Aumont Jacques, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, 312 páginas.
- Baigorri Ballarín Laura, *El video y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1997, 92 páginas.
- Barnwell Jane, *The Fundamentals of Film Making*, Suiza, AVA Publishing, 2008, 208 páginas.
- Benet Vicente J., *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Ibérica, 2004, 317 páginas.
- Bognár Desi Kégl, *International Dictionary of Broadcasting and Film*, Woburn, Massachusetts, USA. Ed. Focal Press, 2da edición, 2000, 316 páginas.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film art an introduction*, Wisconsin, University of Wisconsin, Ed. Mc Graw Hill, international edition 2004, 532 páginas.
- Casey Bernadette, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French, Lewis Justin, *Television studies, the key concepts*, 2da edición, Londres, Ed. Routledge, 2008, 345 páginas.
- Chujoy Anatole, *The dance encyclopedia*, New York, Ed. Barnes and Company, 1949, 546 páginas.

- Dallal Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 171 páginas.
- Dorfle Gillo, "Televisión y video-arte", *Cuadernos de Comunicación*, México, año 5, N° 54, dic-1979, páginas 6-11.
- Gaudreault André, Timothy Barnard, *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*, Canadá, University of Toronto Press, 2009, 225 páginas.
- Gómez García Manuel, *Diccionario del Teatro*, Ed. Akal, Madrid 1997, 908 páginas.
- González Treviño Jorge Enrique, *Televisión y comunicación: un enfoque teórico-práctico*, México, Editorial Alhambra Mexicana, 1994, 277 páginas.
- Hernández Miranda Dante, *POLA WEISS, Pionera del Videoarte en México*, Orizaba Veracruz, Editado por Comunidad Morelos S.A de C.V, Primera Edición, 2000, 138 páginas.
- Honnef Klaus, Ruhrberg Karl, Schneckenburger Manfred, Fricke Christiane, Walther Ingo, *Arte del siglo XX*, 2 volúmenes, Publicación internacional, Ed. Taschen, 2005, 840 páginas.
- Jacobson Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix barral, 1975, 406 páginas.
- Kazuo Ohno & Yoshito Ohno, *From without & within*, Traducido al inglés por John Barrett, Connecticut, E.U., Ed. Wesleyan University Press, 2004, 344 páginas.
- Konigsberg Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Barcelona, Ed. Akal, 2004, 592 páginas.
- Martin Sylvia, Grosenick Uta (editora), *Videoarte*, publicación internacional, Ed. Taschen, 2006, 96 páginas.

- Magny Joël, *Vocabularios de cine*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2005,102 páginas.
- Martínez Abadía José, *Introducción a la tecnología audiovisual: televisión, video, radio*; Barcelona, Paidós Comunicación, 2003, 269 páginas.
- Martínez Abadía José, Fernández Díez Federico, *Manual del productor audiovisual*, Barcelona, Ed. UOC, 2010, 437 páginas.
- McLuhan Marshall, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, 362 páginas.
- McPherson Katrina, *Making Video Dance, A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Cornwall, Ed.Routledge, 2006, 296 páginas.
- Moira Sullivan, *An Anagram of the Ideas of Filmmaker Maya Deren, Creative work in motion pictures*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1997,308 páginas.
- Bill Nichols, *Maya Deren and the Avantgarde*, California, University of California Press, 2001, 333 páginas.
- Pardo Salgado Carmen, *En el mar de John Cage*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2009, 25 páginas.
- Pavis Patrice, *Diccionario del teatro*, Dramaturgia, estética, semiología., Ed.Paidós Comunicación, Barcelona, 1980, 606 páginas.
- Pérez Ornia José Ramón, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona, RTVE Ediciones del serbal, 192 páginas.
- Philippe Dubois, Gérard Leblanc, Frank Beau, *Cinéma et dernières technologies*, París/Bruselas, INA De Boeck université, 1998, 266 paginas.
- Puyal Alfonso, *Teoría de la comunicación audiovisual*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, 287 páginas.

- Quijada Soto Miguel Ángel, *La Televisión, análisis y práctica de la producción de programas*, México, Trillas, 1986, 109 páginas.
- Rekalde Josu, *Video un soporte temporal para el arte*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1995, 142 páginas.
- Roger D. Wimmer, Joseph R. Dominick, *Mass media research*, United States of America, 2006, Ed. Thomson Higher Education, 469 páginas.
- Russo Eduardo, *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 1998. 313 páginas.
- Sally Berger, Cornelia Sally, Alexandra Schwartz, et al., *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, 2010, Museum of Modern Art, MoMA, 360 páginas.
- Sánchez–Biosca Vicente, *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, 272 páginas.
- Scott MacDonald, Frank Stauffacher, *Art in cinema: documents toward a history of the film society*, Ed. Temple University Press, 2006, 320 páginas
- Siety Emmanuel, *El plano, En el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, 96 páginas.
- Soler Llorenc, *La televisión una metodología para su aprendizaje*, Ed. Gustavo Gilli, México, 2da edición, 1991, 187 páginas.
- Torres Ramos Edna, *El videoarte en México; el caso de Pola Weiss*, tesina para el grado de Licenciatura, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, Asesora Virginia Reyes Castro, 1997, 140 páginas.

Páginas web

- Douglas Rosenberg, *Video Space: A Site For Choreography* [en línea], 7 de diciembre 2010, Dirección [URL: http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf](http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf).
- Wendy Haslem en *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*, [en línea], 13 de enero 2011, Dirección [URL: http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/](http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/)

Ficha técnica de video

Nombre: *A Study in Choreography for Camera*

País: Estados Unidos

Año: 1945

Formato: 35 mm.

Director: Maya Deren

Elenco: Talley Beatty

Duración: 00:02:14 min.

Audio/Música: Sin audio

Color: Blanco y negro

Nota: Todas las traducciones fueron hechas por la autora.