

PRIMERA PARTE: MARCO TEORICO

PERSPECTIVAS DE MOVIMIENTO EN CINE Y DANZA

Existen diferentes perspectivas sobre el movimiento en la danza y en el cine.

En cuanto al cine Deleuze dice:

El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato" (15).

Henri Bergson puso las bases para comprender el cambio del estatuto del movimiento: "un movimiento no podría colocarse sobre una inmovilidad, porque entonces coincidiría con ella [...] los puntos no están *en* el movimiento como partes, ni aun *bajo* el movimiento, como lugares de lo móvil. Son simplemente proyectados por nosotros debajo del movimiento" (Introducción a la metafísica 23), "nunca hay una inmovilidad real, si por ello entendemos una ausencia de movimiento" (The creative mind 143), sino que el movimiento es la realidad misma mientras que la inmovilidad concebida como una abstracción o idealidad es de lo que intentamos desembarazarnos; el movimiento acontece siempre en *el entre* de dos puntos, mientras que los puntos fijos son incapaces de tener o crear movimiento. Absorbida por entera esta concepción del movimiento por medio del lenguaje cinematográfico, se inaugura un nuevo universo de pensamiento, el cual "ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad" (La imagen movimiento 21)

En la danza Laban dedicó su vida al estudio del cuerpo en movimiento y a la búsqueda de patrones para tener una mejor calidad de vida, los elementos que se unen para completar este estudio son el espacio y las calidades de movimiento o el esfuerzo energético (Cardell, "Rudolf Laban"). Su propuesta sobre el espacio es la siguiente:

[...] El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin.

Entonces podemos ver cómo desde el punto de vista del cine el movimiento se da en el 'entre' de los puntos fijos, no existe de una manera estática. A su vez desde un enfoque dancístico podemos observar que se refieren al movimiento como un eterno flujo que introduce vida y contexto al espacio en sí. Estos conceptos, los cuales definen al movimiento en cada uno de sus campos, son de gran importancia para el desarrollo de este proyecto, ya que al contar con dos definiciones paralelas de movimiento es interesante observar el momento en el que se intersectan, y crean algo nuevo de este choque.

El espacio se concibe a través del movimiento, éste crea y define el espacio. El movimiento no es fijar valores tradicionales ni seguir un método

especializado sino que es un modo en el cual nos podemos abrir ante algo que cambia todo el tiempo: el devenir, cuando hablamos acerca de un todo nos referimos a un todo que no está dado, sino a un todo que tiene aperturas hacia lo nuevo, como puntos de fuga que conectan con el plano devora-hombres, el tiempo.

De la misma manera, tomando un fragmento de la entrevista que Mary Luckhurst le hace a Lloyd Newson, líder de la compañía de “teatro físico” DV8, quien junto a su compañía han llevado a la danza a los límites superando el concepto que muchos tienen de esta, respecto a lo que la danza puede o no hacer:

Obviously I've been influenced by other dance forms but I'm not a purist — or stylist. We find movement to express the meaning or idea we're presenting moment by moment, and if movement can't do it and words or song can, then we'll use those. Most dance companies, I feel, have restricted what they can speak about because they have accepted a limited definition of what movement constitutes 'dance'.

Lo que decidimos tomar de esta cita, es la importancia de tener en cuenta que el movimiento no lo es todo; si el movimiento por sí solo no nos satisface personalmente, necesitamos tener la destreza de poder convocar otras herramientas para llenar nuestras expectativas. En la entrevista Newson cita el canto o la palabra hablada, pero en nuestro caso esta herramienta será el video.

VIDEO Y DANZA

En el libro de Katrina Mcpherson titulado "Making video dance" ella expone:

The challenge to everyone making video dance is to invent a new language for the screen. What we are creating is not a dance, nor is it a video of a dance, or even for that matter simple, a video. Our ambitions must be to find and communicate ideas that can only be express to this artform that combines the media of dance and video, using a style and syntax that is unique to videodance. This is as challenging to the creators as it is for the viewers (XXX).

Así que lo que ella nos presenta en esta introducción es un campo abierto de posibilidades que no es muy común encontrar. Ella opina que tanto el creador como la audiencia tienen que entender que este es un campo nuevo, en el cual nada está escrito todavía, como veremos a continuación todavía no se tienen completamente definidos conceptos y limitaciones, lo cual puede llevar a complicar el estudio de esta disciplina, pero esto no la vuelve menos interesante e importante.

Tomando en cuenta otra perspectiva, la del director de cine Michel Gondry sobre la relación de la danza con el video desde un punto de vista menos especializado en la danza, y con un enfoque cinematográfico más comercial:

Coreography to me, its not made for close-ups. When you go to see a ballet (I had been some years ago because my girlfriend was into contemporary dance) you don't see any close-ups. You don't see people's faces. All you see is groups of moving bodies. That's why it makes it different from other forms of

expression and very satisfying as well. Geometric patterns are created in the space by bodies that seem entirely dedicated to this function.

Aún y cuando esta perspectiva no satisface completamente la visión de este proyecto porque nosotros si pensamos que la danza puede ser hecha para la cámara, es de gran importancia comentarla, ya que Michel Gondry es uno de los directores con más influencia en este tipo de trabajo, desde el punto de vista técnico y estético. Es interesante su manera de definir la relación entre la danza y la cámara ya que como comentamos anteriormente, es el punto de vista de una persona que trabaja de una manera muy personal con estos medios, pero aun así no es un experto hablando de la danza y gracias a esto nos brinda una perspectiva diferente la cual nos ayuda a complementar las diferentes visiones de esta disciplina.

La video-danza ha llegado a ser una disciplina abierta que no puede ser encasillada por las categorías tradicionales artísticas.

Si bien es cierto que en otras disciplinas ha habido una tendencia por la ruptura de los esquemas de una jerarquía dominante basada en clasificaciones, tenemos en la video-danza una especie de híbrido que por sí misma se distingue, ya que no rompe las categorías antes puestas, solo las reacomoda a su parecer. Pueden rastrearse sus componentes para hacer una suerte de orientación acerca de la naturaleza del video-danza, pero nos serviría como una orientación negativa, es decir, nos servirá para saber lo que no es la video-danza. Alexandre Veras Costa en su ensayo *Kino-Coreografías, entre el video y la danza* se pregunta ¿en qué difiere la video-danza con el registro de danza y con la película de acción (108): "El video y la danza son dos puntas

que serpentean, constituyendo líneas de afirmación que dialogan en cada trabajo a partir de sus diferencias" (109).

Tomemos la primera, el registro de danza. En un primer momento podemos tomar las diferencias entre el teatro filmado y el cine y aplicarlas a la video-danza y sus diferencias con la danza-filmada porque "el registro frontal e inmóvil de la cámara impide la construcción de un lenguaje propio" [copias109]. Si se filma una danza que está destinada a un público en un teatro, el aparato se limita a reproducir un lugar destinado al espectador, la reproducción es vacua, la máquina sólo repite sin pensamiento, una pálida repetición en la que el lente es un simple mirón, el cual a lo sumo puede ayudar a corregir las técnicas de lo bailado, pero no va más allá. La danza filmada hace un intento para alejarse del registro con el lenguaje cinematográfico aunque no por esto se crea un lenguaje propio. Puede ser que la cámara se encuentre en movimiento, pero si la danza no piensa a la cámara, sigue siendo registro; si la danza piensa a la cámara hablamos ya de otra naturaleza, de ahí que Veras se llegue a plantear y luego preguntar que "todo el registro implica una transposición de lenguaje. Mientras que la cámara no pase el umbral de su relación con la danza y viceversa, tenemos un dispositivo cuya función consiste en la acumulación de información, una función exclusivamente cuantitativa; el cambio de naturaleza se daría cuando esta función da un salto, mutando a un lenguaje cualitativo, afectando las relaciones de lo que se registra, la relación con los cuerpos (y al mismo tiempo entre los cuerpos) y la relación con el espacio en que se mueven. De manera inversa, gracias a la mutación, existe una influencia que va del espacio y de los cuerpos hacia la cámara, en la que éstos siguen siendo un registro pero mutado, el umbral ha sido superado.

La video-danza en relativa afinidad con el cine de acción, se trataría de "una coreografía que tiene la modulación del espacio como variante de las relaciones entre los cuerpos como perspectiva del movimiento" (111), como en toda disciplina cuya quintaesencia es definida por figuras estáticas ya no se trata de seguir "moldes" o poses eternas como en la danza clásica, se abandonan los estándares y se encarna una variación: una imagen que se modula en su cambio constante. Para Veras, la video-danza es:

“la invención de un espacio de investigación que explota las diversas relaciones posibles entre la coreografía como un pensamiento de los cuerpos en el espacio, y el audiovisual, como un dispositivo de modulación de las variaciones espacio temporales” (114). La diferencia con el cine de acción radicaría en “la centralidad que la relación del cuerpo con el movimiento en el espacio-tiempo logran en la concepción del trabajo”.

Mientras en el cine regularmente la narratividad emerge de la concatenación y serie de imágenes que terminan refiriéndose a una totalidad del film por medio del montaje, es decir a una idea cuyo concepto puede radicar en afectos, percepciones o acciones, la video-danza se encuentra enraizada con mayor fuerza al movimiento puro, a la concatenación de movimientos dados a la tarea de generar pensamiento, emociones, o simplemente contar una historia tomando como herramienta principal la coreografía visual. Pero no por esto la coreografía se sitúa encima de la cinematografía ni viceversa, estamos hablando de un devenir coreográfico de la cámara, y un devenir cinematográfico de la danza. Esta doble referencia juega consigo misma como las dos caras de una misma moneda.

SOLEDAD

El proceso creativo surge en una soledad poblada, es decir, al crear en solitario uno se va creando poblaciones o multitudes (desdoblado en personajes, ideas o historias). Octavio Paz dice que la soledad es el sentirse y el saberse solo:

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre.

En toda separación o diferenciación hay creatividad, es una manera de romper el campo homogéneo para introducir accidentes, pero éstos dependen del acto creativo. Lo que nos da la posibilidad de entrar al acto creativo es ese devenir, ese futuro extraño, en el cual nada puede ser planeado porque no existe todavía.

El futuro extraño se da entre un pasado que se expande hacia el infinito y otro pasado que se contrae infinitamente y que está en conexión directa con el cambio, es decir con el movimiento. Es un futuro extraño porque permite entrada de cosas nuevas, sin esta entrada de cosas nuevas todo permanecería en una meseta homogénea indiferenciada.

Uno no puede hacer nada si no tiene el pasado que se expande ni el otro pasado que se contrae. Los dos son constituyentes porque cuando uno ya se refiere a algo que ha creado, está expandiendo el pasado, pero no pudo haber sido creado sin ese futuro extraño y para volverse a referir a cualquier pasado es necesario una apertura al porvenir, es decir la capacidad del cambio.

Nos referimos al pasado como algo que coexiste con el presente, aquí Bergson introduce a la memoria: “si la materia no recuerda el pasado, es porque repite el pasado sin cesar, porque sujeta a la necesidad, desdobra una serie de momentos de los cuales cada uno es el equivalente del momento que lo precede y puede ser deducido de éste” (Matter and Memory 297). Pero si consideramos a la memoria como lo que “prolonga el pasado en el presente” (Matter and Memory 80) podemos salir de la concepción de un presente que se congelaría en sus propios productos para ahora verlo como una contracción mínima del pasado, es decir dejar de ver al pasado como una “memoria-recuerdo” (Deleuze, La isla desierta 40), la cual es simplemente un resto del pasado, para situarnos en una “memoria-contracción” (40) que implique una acción: la de contraerse; tal acción sería la creación de la relación que reencuentra la cosa, un retorno para así poder decir que “el presente no es más que el grado más contraído del pasado” (41) y el “pasado” en este sentido sería, según Bergson, “aquello en lo que nos situamos inmediatamente cuando recordamos” (cit. En Deleuze, La isla desierta 40). Para Deleuze “la dificultad filosófica de la noción del pasado procede de que está preso entre presentes: el presente que él mismo ha sido, y el presente con respecto al cual ahora es pasado” (40). Podremos desembarazarnos de esta confusión si pensamos que todo pasado es virtualmente actualizable al concebir al presente como el grado más contraído del pasado.

La creación de la video-danza de este proyecto entra en relación con estas perspectivas sobre el tiempo y la soledad.

El discurrir solitario (para dar sentido a la soledad) en el tiempo implica el uso de la memoria, y como hace uso de ésta uno va poblando su soledad, es decir se apropia de una soledad poblada y esto es lo que nos da paso a los personajes que cobran un automovimiento que se efectúa en pantalla.

Esta población (lugares, personajes, emociones, choques que se tejen en una historia) puede llegar a ser expresada en diferentes medios, en este caso el medio es el video.