



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

“DESDE LA AUSENCIA”

Una investigación-creación desde la Danza y el Audiovisual

POR

JAVIERA CATALINA BEAS ALVAREZ

Proyecto presentado al Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al título de Magíster en Artes

Profesores guías: María José Contreras y María de Luz Hurtado

Agosto, 2012

Santiago, Chile

©Javiera Beas Alvarez

©2012, Javiera Catalina Beas Alvarez

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos

A los estudiantes aguerridos

A la perfección del universo

RESEÑA

A través de la fricción de la danza y el audiovisual creamos un espacio ultrasensible, situándonos en las tensiones que articulan nuestro cuerpo-sujeto, construiremos su presencia desde su ausencia, dislocaremos su habitar e instalaremos sus borraduras. Nuestro cuerpo perceptible busca ser mirado y mirar más allá de la vista y más acá de la razón.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	i
RESEÑA.....	ii
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. PROBLEMATIZACIÓN.....	2
3. OBJETIVO GENERAL.....	6
4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	6
5. MARCO TEÓRICO.....	7
5.1 El aparecer del cuerpo.....	7
5.1.1 En la escena dancística.....	7
5.1.2 En la imagen audiovisual.....	10
5.1.3 Danza-audiovisual.....	13
6. PROYECTO CREATIVO.....	15
6.1 Investigación-creación.....	15
6.2 Procedimientos experimentales.....	17
6.3 Estrategias.....	20
7. PLAN DE TRABAJO.....	22
7.1 Objetivos y actividades.....	22
7.2 Bitácora.....	24

7.3 Proceso.....	70
8. PUESTA EN ESCENA.....	75
8.1 GUIÓN COREOGRÁFICO.....	75
8.2 REFERENTES VISUALES.....	79
8.2.1- Foto 1 Gordon Matta-Clarck.....	79
8.2.2- Foto 2 Gordon Matta-Clarck.....	80
8.2.3- Foto de Erwin Wurm.....	81
8.2.4- Foto 1 Arno Rafael Minkkinen.....	82
8.2.5- Foto 2 Arno Rafael Minkkinen.....	83
8.2.6- Foto3 Arno Rafael Minkkinen.....	83
8.2.7- Foto 4 Arno Rafael Minkkinen.....	84
8.2.8- Foto Javiera Beas Alvarez.....	85
9. APRENDIZAJES Y VALORACIONES.....	86
10. BIBLIOGRAFÍA.....	94

1. INTRODUCCIÓN

Al momento de hablar de danza y audiovisual, nos encontramos con múltiples conceptos que construyen la teoría y el imaginario colectivo que tenemos de ellas. Es así como reflexiono y experimento acerca de los elementos compositivos de la danza y el audiovisual, alojando en la presencia del cuerpo la necesidad de fusionar las disciplinas a investigar.

Ahora bien, la danza instala la idea de cuerpo en movimiento y, a su vez, ratifica el cuerpo fenomenológico, produciendo así que la carne o cuerpo tome razón en el mundo. Por otro lado, y enfocándonos en el audiovisual, el cuerpo en su posibilidad de imagen virtual, es liberado de su objeto de existencia (ser carne), abriendo la investigación a un cuerpo virtual que carece de autonomía.

Es así como, desde el análisis, reflexión y replanteamiento de las teorías antes mencionadas esta investigación-creación¹ (Vera, 32) me permite trabajar bajo la premisa del aparecer del cuerpo, de presentarlo (en mi rol de directora) y de presentarse (en el rol de los intérpretes bailarines) en el mundo. Así volcaré la investigación hacia un experimento escénico polisensorial y teórico que pretende abrir nuevos imaginarios y campos de trabajo, permitiéndome experimentar en relación a la construcción del cuerpo escénico.

¹ Según Vera, 2010. "Es pues una investigación transformativa, porque modifica la comprensión de lo que nos rodea" (Sullivan, Art Practice as Research)...constituye una nueva forma de conocer".

2. PROBLEMATIZACIÓN

El cuerpo como tensión de existencia ha sido la necesidad, motivo y obsesión de investigaciones de diversas áreas del conocimiento y por supuesto de las artes. Su problemática es transversal en la creación y en el pensamiento, originando la deconstrucción de lo que concebimos como cuerpo en cada nueva investigación que lo apunte como germen o raíz de sus problemáticas. Es así como me resulta oportuno ubicarnos en la tensión del sujeto. Según María de la Luz Hurtado *“Pensar al sujeto como <teniendo> un cuerpo tiene un implícito que hay un ser anterior u ontológicamente situado en otra parte que excede ese cuerpo. Quienes postulan que el ser humano <es> un cuerpo, remiten todos los procesos de subjetivación y constitución del yo a lo corporal, por tanto, a lo contingente, sin proyectar una esencia anterior o subyacente desligada de lo corpóreo”* (Hurtado,61)

Es, por tanto, necesario tomar una posición teórica que se perfile hacia el sujeto, comprendiéndolo dentro del siguiente contexto *“La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia”* (Merleau Ponty, 107) Es entonces, aquí y ahora, en la existencia misma donde construimos y cimentamos nuestra humanidad, vivenciando experiencias tanto individuales como sociales, comprendiendo la piel como una frontera permeable a todos los sentidos, que nos permite vivir el eterno proceso de diferenciación y semejanza con otros sujetos.

Según lo anterior me pregunto ¿Cómo generaríamos subjetividad sin ser cuerpo en el mundo? Y para responder a este cuestionamiento tendríamos que esbozar que tenemos un cuerpo o que un “algo” o “alguien” es mediador entre mi cuerpo y yo pero, aún así el sujeto no logra emanciparse en el mundo y por ende, la idea de posesión del cuerpo se

aleja del sujeto integral que se quiere articular en esta investigación. Entonces se problematiza si es posible articular la noción de cuerpo desde la experiencia, articular desde la presencia del cuerpo la idea de cuerpo, definir al sujeto en la experiencia, para así poder presentarlo en su aparecer y desaparecer, definirlo y desdibujarlo en la investigación escénica creativa.

A partir de la problematización planteada anteriormente y tomando en cuenta que a lo largo de la historia muchos pensadores han cuestionado la concepción del cuerpo, sólo algunos han marcado esta línea investigativa y han alimentado el imaginario creativo de la obra; por ejemplo, René Descartes nos susurra una existencia, en su caso incorporeal definida a través de su frase “*pienso luego existo*”. Leonardo Da Vinci, visionariamente, se impone en el tratado de pintura con pensamientos como “las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha logrado penetrar a través de los sentidos, silenciando la lengua” (Borges, 131)². Luego Maurice Merleau Ponty, muy tempranamente a su época irrumpe, en 1945, con su libro “Fenomenología de la Percepción” para dar paso a una nueva conciencia del cuerpo como sede de la experiencia, permitiendo que la idea de cuerpo evolucione y pueda asentarse en el trabajo corporal escénico de Stanislavski, Brecht, Meyerhold y más fenomenológicamente Grotowski, para finalmente, quedarnos con Jean Luc Nancy y su frase “*somos cuerpo*”.

Así, algunas teorías cercanas y afines a esta investigación, indican que: “*En la filosofía occidental el problema ha consistido en delimitar en la experiencia del conocimiento humano los márgenes entre los fenómenos físicos y los psicológicos (Locke, Descartes). Esta experiencia del significado en el lenguaje ha sido destacada por Maurice Merleau-Ponty, quien dedica una gran atención a los problemas del significado-en-uso*” (Zavala,148). Por lo tanto, las teorías mencionadas me permiten visualizar el aparecer del cuerpo, en tanto su presencia se establece como problemática y su significante

² Cita extraída de “Dramaturgia corporal” Amílcar Borges. (2011). Leonardo da Vinci, Tratado de pintura, Madrid, España, Editorial Akal, 1995, 35.

constituye la escena, produciendo un quiebre más allá de las ciencias duras que incita a alojar en las artes el cuestionamiento del cuerpo, como una expresión que sucede desde el sujeto y por la experiencia de éste.

Dentro del contexto del cuerpo y de las disciplinas artísticas, al posicionar las artes como generadoras de un conocimiento desde el sujeto y para el sujeto, es interesante destacar la visión de Juan Luis Moraza entendiendo la Danza como *“la perturbación de la continuidad del movimiento de la vida cotidiana para que aparezca un grado de extrañamiento con respecto a la cotidianidad”* (Moraza, Juan Luis,93). En el afán de acercarme a una visión más contemporánea de la Danza y evidenciando un trabajo en base al cuerpo como lugar de existencia, volumen y peso real, carne como vehículo del mundo y flujo de sus propios hábitos, la cita anterior y esta investigación estarían cruzando dos líneas explícitas en esta dimensión corporal: la cotidianidad y la abstracción, produciendo así el extrañamiento. Me propongo, entonces, un trabajo conciente más cercano a lo cotidiano, considerando la abstracción como el punto de fuga que genera el cuerpo y sus fenómenos, como segmento, estado o ámbito de lo corporal que escapa y se apega a la conciencia, percepción y subjetividad, dominando el mismo grado de honestidad y presentación en la escena. Es por esto que vuelco los modos de exposición de la creación al proceso dancístico, validando al sujeto intérprete en todos los momentos creativos de la investigación, rescatando el imaginario creativo de los sujetos inscrito en la experiencia como huellas del proceso artístico.

Por otro lado pero, dentro del contexto de la cotidianidad, la presencia evidente de los cuerpos hoy, es virtualizada y por tanto, cuestionada en esta nueva dimensión no presencial pero existente del sujeto. La presencia de los sujetos hoy es evidente y expuesta en nuestra sociedad, pretendiendo borrar nuestras experiencias diarias substituyéndolas por una cultura visual y a la vez virtual. Es así como la necesidad de los tiempos actuales, el parecer, el a-parecer, el presentarse u ostentarse nos incita a hiper-exponer los cuerpos y superponer realidades, potenciando la experimentación del

lenguaje audiovisual. Por esta razón dicha disciplina se instala en nuestro imaginario y en nuestra cultura, expandiendo altamente nuestras posibilidades de percepción de realidad y, respondiendo finalmente a las expectativas visuales de un público hiper-visual.

Si bien en el área del Teatro Chileno hemos visto manifestaciones claras de dicha necesidad, como por ejemplo, “*Cinema-utopía*”³ de Ramón Griffero o, “*Sin sangre*”⁴ de la compañía Teatro Cinema, trasladando los conceptos del audiovisual al teatro y muchas veces rompiendo la bidimensionalidad del audiovisual, se observa que en el campo de la Danza la utilización de dicha disciplina se convierte sólo en un dispositivo de acompañamiento o, la danza es trasladada al audiovisual para crear el híbrido Video-danza. Según lo anterior, me veo en la obligación de encontrar modos locales que enmarquen esta práctica escénica, dando cabida a una investigación “interdisciplinaria”⁵ (Rodríguez, www.scielo.org.ar) que comprometa el campo audiovisual y dancístico, de manera que se deconstruya la noción de cuerpo para re-experienciarlo en modos actuales visuales y virtuales.

³-**Obra:** “Cinema Utopía” **Autor:** Ramón Griffero, **Dirección:** Ramón Griffero, **Estreno:** 1985 Sala El Trolley, **Elenco:** Taira Court, Matías Oviedo, Humberto Gallardo, Claudio Marin, Omar Morán, Mario Horton, Angelo Olivier, Paula Jiménez, Antonia Zegers, Karim Lela, Naldy Hernández, Sebastián Ibacache, **Música:** Andreas Bodenhofer, **Escenografía:** Rodrigo Basaéz, **Diseño Vestuario:** Jorge “Chino” González, **Video:** Javiera Torres, **Técnicos:** Italo Spotorno, Mauricio Riveros, **Producción:** Piero Ramírez, **Compañía:** Teatro Fin de Siglo, **Duración:** 1:20 min.

⁴**Obra:** “Sin sangre”, **Autor:** Adaptación teatral basada en la obra homónima del novelista italiano Alessandro Baricco, **Dirección:** Teatro Cinema, **Asistente de Dramaturgia:** Traducción: Claudio Di Girolamo, **Elenco:** Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal, Diego Fontecilla, Ernesto Anacona y Etienne Bobenrieth, **Diseño escenográfico:** Loreto Monsalve, **Técnico en Iluminación:** Cristian Saavedra, **Producción:** José Pedro Pizarro, **Estreno:** 2008, **Lugar:** Teatro UC.

⁵-Comprendiendo lo interdisciplinario en la descripción de Susana Rodríguez. (2001) “Lo cierto es que se produjo una ruptura en el disciplinamiento de los saberes consagrados en las ciencias sociales y se abrió un espacio de diálogo entre cuestiones filosóficas, antropológicas, semióticas e historiográficas. El encuentro de todos ellos permite a las disciplinas hacer preguntas inéditas y afinar instrumentos de comprensión más rigurosos que producen, ya no inventarios de herramientas conceptuales para ser aplicadas, sino la articulación de saberes sobre los discursos sociales, las prácticas y los modos de representación”.

3. OBJETIVO GENERAL

Realizar una investigación en torno a la construcción del cuerpo en escena en sus modalidades de presencia y ausencia , aplicando en la Danza el concepto de “encuadre”⁶ comprendido desde el lenguaje audiovisual.

4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Elaborar una reflexión teórica en torno a la problemática del aparecer del cuerpo, desde teorías de la fenomenología, la Danza y la imagen audiovisual.

Articular una composición que desarrolle posibilidades de “encuadre” respecto de la presencia y ausencia del cuerpo en la escena.

Registrar y analizar el proceso creativo experimental de la investigación.

Desarrollar la corporalidad de los intérpretes de la obra, conforme a su realidad interna (emotiva y psicológica) y externa (espacio y color).

Concebir el espacio escénico como un espacio dialógico entre bailarines, cineasta, músico, diseñador, iluminador y dirección, propiciando un espacio escénico ultrasensible.

⁶ Diccionario del Cine. (1998). Entrada Encuadre: Aunque algunos apresurados no lo distinguen del cuadro, esta noción incluye un factor crucial: sumada a los datos del cuadro y del campo, atiende al punto de vista de la cámara.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 El aparecer del cuerpo

5.1.1 Capítulo: En la escena dancística

El cuerpo es el vehículo del ser-del mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos.

Maurice Merleau Ponty
“Fenomenología de la Percepción”

Cuerpo-sujeto

Para comenzar a analizar la noción de cuerpo aplicada a la escena en la actualidad nos situaremos en la visión fenomenológica, por el hecho de brindarnos la idea de existencia a través de la experiencia del propio cuerpo, ayudándonos a comprenderlo bajo la necesidad corpórea de percepción conciente de existencia.

Tal como nos manifiesta Merleau Ponty; *“Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa...el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”*(Merleau Ponty, 17), poder

percibirnos como cuerpo que pertenece al mundo nos permite aparecer como sujetos. Más allá de lo físico o carnal, el aparecer del sujeto conllevaría la toma de conciencia de éste y por ende, su emocionalidad, mentalidad y sensorialidad. Sin dejar de lado la imposibilidad de descifrarlo y develarlo como sujeto, el cuerpo lo evidencia y siempre *“Puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, (...) pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación”*(Merleau Ponty, 181). Este relato de Merleau Ponty nos instala en la misteriosa subjetividad, propia de cada individuo y nos permite visualizar el paso de la noción de cuerpo a la noción de sujeto.

Dentro del campo fenomenológico encontraremos una perpetuación del acto mismo de reflexionar, produciendo un conocimiento que no es absoluto y por tanto, insistiremos en la vivencia y experiencia como acto de transformación que trasciende desde la aparición como sujeto hasta el mundo que es percibido, deviniendo así un problema inagotable. *“El teatro ha estado, mas que cualquier otro arte, asociado a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes sino las formas sensibles de la experiencia humana”*(Ranciere, 13).

Lo anterior se transforma en el objeto y motivo fundamental de relacionar la construcción del cuerpo fenomenológico a la construcción del cuerpo en la escena dancística, ya que las necesidades artísticas de la danza solicitan un cuerpo íntegro que se comprenda y relacione directamente con el mundo; que se perciba a sí mismo como tal y no como poseedor de su cuerpo.

Cuerpo-danza

El cuerpo de la danza, como todo arte, es un cuerpo que se construye culturalmente poniendo en tensión su identidad en base a la relación entre el cuerpo y el movimiento.

Según la interrogante ¿Cómo adquiere la danza su identidad como forma de arte independiente?, planteada por Gerald Siegmund (Sánchez y Conde-Salazar, 53), necesariamente debemos viajar y transitar por los hitos históricos de ésta, enfocándonos en las distintas maneras de pensar, razonar y reflexionar el cuerpo y su relación con el movimiento, la Danza.

Bajo el contexto histórico y social que nos cuenta Sanchez y Conde Salazar, la Danza en sus orígenes (siglo XVII) debe imitar a la pintura y por tanto a la naturaleza, se vuelve figurativa al pensar en el cuerpo como imagen y, el movimiento como la transición entre posturas sostenidas. Luego los Modernos comprenden la Danza como un principio energético que une al cuerpo con el movimiento, permitiendo la investigación en las posibilidades del movimiento según los lenguajes de interés de cada coreógrafo. Final y actualmente *“Lejos de desmaterializarse y desaparecer en el mundo imaginario de las imágenes, la danza contemporánea afirma precisamente el cuerpo y su materialidad”*(Sánchez y Conde-Salazar, 62) Por tanto, el sujeto es la materialidad que hace posible la Danza, anclándola a la existencia y apuntando al cuerpo como el que origina y reflexiona su propia condición de imagen en la acción.

“Los cuerpos son lugares de existencia” (Nancy, 15) y su presencia en determinado espacio le permite habitarlo, al habitar la escena en las artes corporales va dejando, a través del movimiento, huellas de su intimidad. Sale de un espacio, entra en otro y su presencia resuena en el vacío recientemente creado, entonces, su aparición en el espacio establece una exposición, *“La exposición significa al contrario que la expresión, es ella misma intimidad y atrincheramiento. El a sus adentros ni se traduce ni se encarna ahí, es ahí lo que es: ese vertiginoso atrincheramiento de sí que es necesario abrir lo infinito del atrincheramiento hasta sí”*(Nancy, 29), finalmente, el cuerpo de la danza aparece frente a nuestra mirada, expuesto y sin necesariamente revelarnos su completa intimidad, más bien deja su estela, su rastro y tal como se dijo antes, sus huellas nos bastan para modelar esta realidad dancística.

5.1.2 Capítulo: En la imagen audiovisual

“La imagen apela a una esencia a través de una presencia: subraya la presencia de la silla que ofrece a la vista pero, en tanto que imagen, afirma la ausencia de la silla que, por tanto, yo veo a través de ella.”

Jean Baudrillard “La Ilusión y Desilusión Estética”

La imagen audiovisual significará en la medida que se presente ante nuestra mirada, la exposición de un algo y, más que la reproducción, será la recreación bidimensional de una “otra” imagen. Se acuña el término “recreación” por el simple hecho de presentar nuevamente una imagen que, en apariencia es similar, pero esencialmente, es nueva. *“La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlos ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual”*(Baudrillard, 28). Entonces, es necesario considerar y comprender la imagen en su condición de objeto tangible, en tanto, la mirada toca la imagen.

La historicidad de la imagen mediada por la máquina y por tanto, el hombre como creador y manipulador de éstas, nos muestra como en la investigación y experimentación constante, el lenguaje de la imagen se va renovando y revolucionando, para así mimetizarse socio-culturalmente y, en definitiva, ser parte de nuestro cotidiano insertándose en nuestro imaginario.

De esta manera el hombre ha buscado representar la realidad a través de máquinas como el telar automático, la fotografía, el cine, y finalmente el digital. En un viaje por la historia del cine (base de esta investigación-creación) Jorge La Ferla, con su texto “Cine

y Digital”, nos marca los hitos trascendentales para la evolución de la imagen, como por ejemplo: Joseph Marie Jacquard en su intento de generar imágenes textiles perfectas, aportando con esta primera máquina productora de imágenes. Más tarde, Jacques Vaucanson es el creador de la máquina autómatas, una perfecta imitación del hombre, utilizada como base para investigaciones de científicos, militares, fotógrafos y cineastas, permitiendo el paso cabal del cine (celuloide) y forjando el camino para grandes exponentes como Eisenstein y Vertov, quienes ya visionan el cine fuera sus parámetros, insinuando lo que se concreta en la década de los setenta, las video-instalaciones.

Dentro de esta última revolución de la imagen y de la concepción del arte, las video-instalaciones conllevan a la experimentación del ser humano en y con la máquina, aquí disponemos las problemáticas de “Desde la Ausencia”.

A pesar de la carencia reflexiva de la Danza respecto de dicha manipulación, me permito reflexionar ontológicamente sobre la imagen audiovisual como la objetivación de la mirada, por la utilización del objeto cámara como medio que captura la visualidad, potenciando la idea de una realidad a través de imágenes y sonidos virtuales. Sin embargo, más allá de la mediación, al trasladar el cuerpo real a la imagen virtual, digital o audiovisual, cambiamos la mediación, la cámara pasa a reemplazar la función del ojo y del oído, capturando la realidad a través de determinado cuadro.

Aún así *“la mirada que modela la escena evidencia la presencia , conjuntamente con lo que se muestra, también de quien muestra y de aquel al que se muestra”* (Casetti., 13) entonces, a pesar de cierta objetivación, existe, en el acto de filmar, una subjetivación múltiple que se inicia en el punto de vista evidenciado por el nuevo dispositivo, transitando hacia el sujeto capturado y a la vez proyectado, desplazándose finalmente hasta el espectador, vidente y receptor.

De esta manera, podemos indagar más profundamente en los elementos compositivos de la imagen audiovisual, llegando al “*encuadre*”⁷ (Joly, 101) como primera instancia creativa dispuesta por la disciplina audiovisual. Más allá del campo seleccionado, donde podemos hacer aparecer y desaparecer los elementos por medio del recorte, el campo escogido implica un acto subjetivo de selección, un punto de vista.

El encuadre dirigido al cuerpo, además, nos permite experimentar la presencia y ausencia concreta del sujeto, liberándolo, como se menciona anteriormente, de su condición corpórea física o de su motivo de existencia carnal, experimentando de diversas maneras, las posibilidades de borrarlo y presentarlo y/o presentarlo y representarlo, todo al mismo tiempo.

Si bien se apela a las ideas y conceptos que Baudrillard, en su momento, puso en el tapete como: banalidad, simulación y desencarnación del mundo, no se hace desde el juicio ni menos, con el afán de demonizar dicho contexto. Instalarse en la actualidad implica lidiar con lo que podríamos llamar nuestra híper-realidad cultural; vincularse y accionar desde esta superposición de realidades que nos ofrece el audiovisual. Es, bajo este contexto donde se gestan los roces disciplinarios que dan paso al siguiente capítulo.

⁷ Joly, Martin. (1993). Encuadre: Corresponde al tamaño relativo de la imagen, resultante de la distancia que existe entre el sujeto fotografiado y el objeto.

5.1.3 Capítulo: Danza-audiovisual

“En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido”

Jean Baudrillard “El Complot del Arte”

El sujeto de investigación de las teorías antes mencionadas convoca principalmente a dos áreas artísticas, la Danza y el Audiovisual. Este sujeto reúne las fuerzas creativas del encuadre y de la acción en un contexto que lo reconstruye una y otra vez en la teoría y en la práctica. Es en esta última, la práctica, donde la investigación se inunda de herramientas constructivas de composición artística, quedando al descubierto el evidente enriquecimiento de la creación en la fusión disciplinar, para luego retroalimentarse teóricamente.

Al quedar develado el escenario reflexivo y de indagación práctica nos adentramos en la simulación de realidad que nos aporta el audiovisual. Tal como lo plantea Baudrillard, esta nueva realidad carece de sentido, porque elimina la pulsión misma de estar en el mundo, de ser el mundo. Es ahí donde el cuerpo de la Danza friccionado y afectado por el cuerpo virtualizado del audiovisual, se empodera de su existencia, apropiándose nuevamente de sentido, quitándole y/o sumándole realidad, más no anulándola. Entonces afirmamos que *“Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento”* (Baudrillard, 25)

Por un lado, el cuerpo virtualizado y trabajado en la bidimensionalidad de la imagen, disloca el espacio escénico, superponiendo otras realidades que se acercan al espectador

sugiriéndole una mayor participación, invitándolo, integrándolo y abordándolo en el acontecer de la obra. Es necesario aclarar este último argumento, ya que la dislocación de la imagen tiene total incidencia en la sonoridad e iluminación de la práctica artística, porque el espectador es capaz de ver, a través del audiovisual, lo velado, y finalmente porque es el espacio, los intérpretes y el espectador lo que va apareciendo desde la ausencia.

Los modos compositivos indagados dan cuenta de cómo el contexto social actual facilita una investigación interdisciplinaria como esta. La Danza, por ejemplo, ha borrado sus límites, acercándose más a nociones conceptuales, al igual que otras áreas artísticas, permitiendo que estudios de semiótica, fenomenología, etc, construyan y abran su imaginario creativo.

Entonces, al aplicar la práctica del Audiovisual en la Danza, identifico y utilizo como dispositivo principal el “encuadre”, el cual desprende su utilización como marco. Según la distinción que hace Jacques Aumont entre marco-límite como *“límite visual de la imagen; regula sus dimensiones y proporciones; también rige lo que se llama su composición”* (Aumont, 82) y marco-ventana *“Apertura a la vista y a lo imaginario...dar a entender que tras ella hay ese algo que se ve”*(Aumont, 84) la investigación comienza a disponer de esta inmensa herramienta escénica que, por ejemplo, permite centrar la composición en lo que sucede dentro del campo (marco-límite) o jugar con el fuera de campo (marco-ventana) para así, ir creando diferentes espacios, contenidos en una puesta en escena polisensorial, que permite una percepción particular a cada uno de ellos (espacios arquitectónicos, sonoros y corporales) y ultra sensible para el conjunto obra.

6. PROYECTO CREATIVO

6.1 Investigación-Creación

Al aplicar en la práctica lo planteado teóricamente por las disciplinas dancística y audiovisual, se genera un nuevo conocimiento en coherencia con las temáticas a tratar y basado en la experiencia, dibujándose un corpus que oscila entre el pensamiento y el hacer *“De ahí que no tenga sentido hablar de cuerpo separadamente uno del otro, como si pudiesen ser subsistentes cada uno por sí mismo: no son otra cosa que su tocarse uno a otro, el tacto de la fractura de uno en otro”* (Nancy, 31). Ese nuevo conocimiento establece el alcance de esta nueva investigación, posibilitando a la obra artística como un modelo unificado de investigación creación.

Es por eso que moldear el arte en el marco de la reflexión, nos brinda ese conocimiento que las ciencias han intentado acaparar como método de validación frente al término “investigación”. *“La objeción más frecuente a la tentativa de establecer vínculos entre práctica artística e investigación es que la primera sería incapaz de cumplir con el objetivo más alto que persigue la segunda: La generación de un nuevo conocimiento”* (Miranda, 24)⁸. Es importante destacar entonces, que “Desde la Ausencia”, entendido como laboratorio estético, forja un conocimiento que transita por las disciplinas articulando un contexto creativo, una experiencia estética que vincula al intérprete audiovisual, sonoro, escenográfico y movimental.

⁸ Proyectos en artes y cultura, (2010). Capítulo 1 “la generación de un nuevo conocimiento”, Entrevista a Pablo Miranda, profesor de la Escuela de Arte, 07-11-2008

Por otro lado, y retomando lo antes mencionado, los modos locales de una investigación interdisciplinaria como esta, se ven favorecidos y enriquecidos por la utilización del texto o del trabajo teórico como conector y facilitador de la relación entre las disciplinas. De esta manera los campos disciplinares se abren hacia la búsqueda de nuevos lenguajes que superan incluso sus propios campos. Tal como lo manifiesta Bolt *“Un conocimiento particular, emergente y situado, tiene el potencial de ser generalizado de modo que entre en diálogo con los paradigmas prácticos y teóricos existentes”; “la práctica se convierte en generadora de teoría” y se establece una generación con otras disciplinas*” (Bolt, 38)⁹

El manifiesto de la fricción interdisciplinaria Danza-Audiovisual hace latente el feedback *“...el conocimiento como un diálogo, o como una apropiación de algo encontrado que posibilita una respuesta”* (Zavala, 147) así, pretende incidir en el mundo social, tanto por la conciencia presencial de reconocer a ambas disciplinas en escena, como por la generación del nuevo conocimiento acontecido en la teoría y en la práctica de esta investigación. *“La concatenación entre el saber y las “voces” implica el tiempo, el lenguaje y el sujeto a través de la experiencia fundamental del otro y de la respuesta”* (Zavala, 148).

⁹ Idem ant. (2010). Bolt “The magic is in handling”

6.2 Procedimientos experimentales

El aspecto teórico se configura a través del cruce de líneas investigativas de diferentes disciplinas que atraviesan la problemática central, las cuales se van transformando en cimientos de cada ejercicio práctico para así, tener la certeza de realizar una investigación-creación que se retroalimenta de y en, todas sus áreas y aspectos. Las líneas son:

- Nociones del cuerpo-sujeto y su aparición desde la Fenomenología.
- El cuerpo en movimiento según teorías generadas por la Danza.
- La imagen virtual, desde teorías audiovisuales donde se desprenden sus componentes más significativos, en este caso el encuadre.

Exploraremos los modos compositivos en la fricción Danza y Audiovisual, y a través de sesiones prácticas-reflexivas con los intérpretes, expondremos en escena situaciones, acciones y sensaciones que desarrollen la temática del aparecer del cuerpo. Nos aferramos a los modos expositivos dancísticos, articulándolos al concepto audiovisual de *encuadre*, así el aspecto práctico de la investigación va generando los espacios necesarios de la teoría. Es importante aclarar que lo audiovisual es utilizado dentro de la investigación teórica y práctica, como dispositivo de recorte y proyección, como herramienta en ensayos y reflexiones escritas.

Dentro de los elementos compositivos de la imagen audiovisual, aparece el encuadre como su primera y primordial herramienta aportando claramente con la selección de realidad que se quiere presentar. Es así como experimentaremos de manera práctica diferentes recortes, tanto abstractos (figuras no reconocidas habitualmente) como

cotidianos (puerta, ventana). El encuadre es trabajado también dentro de las proyecciones explorando con el cuerpo como marco de la mirada.

Respecto del tratamiento dancístico de la investigación, tomamos conciencia de que todo trabajo artístico está sujeto a procesos, por lo que cada investigación práctica trasladará el concepto de improvisación al de composición instantánea, que se basa en: *"El cuerpo es proceso de las impresiones que recibe y las traduce de manera instantánea en una acción, en un movimiento... es construir mundos presentes entre lo real y lo imaginario, lo tangible e intangible, con la velocidad compositiva que entiende (o arriesga) espontáneamente cuanto de real y cuanto de imagen puede un momento necesitar"*¹⁰(Capriotti).

De esta manera se pretende validar la exposición de un proceso creativo en escena que no desperdicia ningún instante de creación. Los ejercicios de cada ensayo son formulados basándose en la concreción y/o corporeización de la problemática central, acercándonos a un trabajo íntimo y propio del intérprete.

Siguiendo con los modos creativos dancísticos a utilizar y en coherencia con la problemática de presencia y ausencia del sujeto en escena, los ensayos son planteados desde el silencio sonoro externo al cuerpo, potenciando así la sonoridad generada por el trabajo físico del intérprete bailarín. Desarrollaremos la corporalidad de los intérpretes de la obra, conforme a su realidad interna (emotiva y psicológica) y externa (espacio y color).

Según lo planteado en los objetivos, se documentará en una bitácora el proceso creativo, configurando un informe por cada ensayo que esboce premisas y conclusiones de lo

¹⁰ Texto extraído de la metodología de su taller de Composición, Danza Contemporánea en Buenos Aires, Argentina. Comprendiendo el concepto de "impresión" en los términos de Ponty en "Fenomenología de la percepción"

ocurrido. Por otro lado, cada reunión práctica será grabada audiovisualmente bajo la idea de poner las tecnologías al servicio de la Danza.

6.3 Estrategias

Los motores creativos se desprenden de la necesidad personal de hacer plausible, palpable, táctil y visible una realidad o hacer conciente la realidad y re-experienciarla. El trabajo práctico se inicia con los bailarines y presenta los siguientes principios de trabajo:

Vaciamiento: A través de ejercicios de respiración y meditación se busca llegar a un estado de vaciamiento mental, que según lo plantean algunas teorías orientales, logran hacer aparecer la subjetividad del intérprete, suprimiendo, en primera instancia, estímulos externos.

Cuerpo visible e invisible: Se compone en el espacio de manera lúdica a partir de vestuarios blancos (que se funden y ocultan con la escena blanca), produciendo imágenes de un cuerpo, o partes de él, visible, invisible y fragmentado.

Textos: Una entrevista a los intérpretes genera un texto sobre la carencia, falta y ausencia. Esto se desarrolla en sesiones de composición instantánea donde se lleva al cuerpo determinados escritos, que finalmente acaecen en cartas.

Encuadre: Ejercicios que desarrollan la idea de enmarcar, recortar, encuadrar y limitar se despliegan a lo largo del proceso artístico. El artista va generando nuevas realidades y espacios a través de los ejercicios.

Son estos mismos principios los que definen el proceso creativo y por tanto, son rescatados para el trabajo posterior con el intérprete audiovisual, el compositor sonoro y diseñador. En el aspecto audiovisual generamos posibilidades de encuadres y proyecciones que potencien el cuerpo presente y ausente; en el campo y fuera de él.

Respecto de las sonoridades y los principios estipulados, se aplican de igual manera centrándose en la máxima captación del cuerpo real y virtual, y finalmente en el diseño de la escena creamos un espacio que permite recibir los imaginarios propuestos bajo dichos motores, modelando así la obra.

7. PLAN DE TRABAJO

7.1 Objetivos y actividades

Objetivo General

Realizar una investigación en torno a la construcción del cuerpo en escena en modalidades de presencia y ausencia del cuerpo, aplicando el concepto de encuadre, comprendido desde el lenguaje audiovisual.

Objetivos específicos y actividades

Elaborar una reflexión teórica en torno a la problemática del aparecer del cuerpo, desde teorías de la fenomenología, la Danza y la imagen audiovisual.

Actividad 1: Generar un texto reflexivo a partir de los referentes bibliográficos

Articular una composición escénica que desarrolle posibilidades de “encuadre”, respecto de la presencia y ausencia del cuerpo en la escena.

Actividad 1: Probar diferentes modos de encuadrar el cuerpo en escena (proyecciones y materialidades de la propuesta escénica).

Desarrollar la corporalidad de los intérpretes de la obra, conforme a su realidad interna (emotiva y psicológica) y externa (espacio y color).

Actividad 1: ensayos creativos y críticos semanales con los intérpretes, especificados en la metodología.

Registrar y analizar el proceso creativo experimental de la investigación

Actividad 1: Escribir una bitácora con propuestas y conclusiones de cada ensayo.

Actividad 2: Configurar un material audiovisual de cada ensayo práctico.

Actividad 3: Visualizar y seleccionar momentos escénicos a través del material audiovisual.

Concebir el espacio escénico como un espacio dialógico entre bailarines, cineasta, músico, diseñador, iluminador y dirección, propiciando un espacio escénico ultrasensible.

Actividad 1: Reuniones teóricas con los creadores de las distintas áreas.

Actividad 2: Reuniones prácticas y en conjunto con los creadores de las distintas áreas.

7.2 Bitácora

Informe 1º sesión

Método: Vaciamiento

A través de ejercicios de respiración buscaremos llegar a un estado de vaciamiento mental, donde los intérpretes bailarines harán aparecer su subjetividad dentro de las premisas dadas. Los ejercicios de respiración son repetidos durante todo el ensayo para mantener el estado de manera constante.

Propuesta espacio escénico

Telón blanco que separa el espacio escénico del espectador.

Premisas:

Trabajar el encuadre clásico del espectador, una tela blanca se interpone entre los intérpretes bailarines y el espectador, como una pared que sólo permite percibir su sombra.

- Investigar sobre la materialidad de la superficie.
- Con la utilización de una tijera el intérprete bailarín produce un cuadro, recorta la tela.
- Probar distintas posibilidades de escala del intérprete respecto del recorte.

Resultados:

A partir de la reflexión al final del ensayo se desprenden los siguientes enunciados:

El encuadre del espectador funciona como pared que encierra y vela a estos dos sujetos, son cuerpos físicos que por medio de las decisiones que toman permiten el aparecer de subjetividad.

El encuadre pequeño generado por uno de los intérpretes provoca un espacio que ellos mismos definen “donde nadie puede verte”. Dispone al sujeto dentro de una jerarquía superior al espectador, transformándolo en intérprete espectador, en vidente y evidente.

Si bien, para los intérpretes bailarines, el espacio del espectador siempre ha estado presente como un espacio no conocido, al generar la posibilidad y el poder de observar a través del recorte, también se abre a la posibilidad de tomar conciencia de su nuevo rol y por tanto del nuevo espacio; es decir, la mirada construye espacios habitables.

La pared entre el espectador y el intérprete posee determinados recortes que construyen un cuerpo, en primera instancia, fragmentado, ya que este cuerpo habita en ambos espacios (visible y velado) y les permite tensionar el afuera y el adentro de la escena respecto del recorte realizado.

Testimonio fotográfico





Informe 2º sesión

Método: Vaciamiento (explicado en el informe anterior) y **utilización de textos**: Una entrevista a los intérpretes genera un texto sobre la carencia, falta y ausencia. Esto se desarrolla en sesiones de composición instantánea donde los textos se leen en voz alta y son llevados al cuerpo, corporeizando lo más significativo para ellos.

Propuesta espacio escénico

La dirección propone dos encuadres: uno a cada intérprete, según lo investigado en el ensayo anterior.

Pequeñas luces blancas se ponen a disposición del intérprete bailarín.

Premisas

Trabajar con el imaginario que construyó el cuerpo tras la tela la semana anterior.

Lectura de textos que responden a lo que ellos consideran ausencia y/o presencia.

Reflexiones

Al disponer de las luces sobre el cuerpo del intérprete velado por la pared (tela blanca entre el intérprete y el espectador) se genera un cuerpo desdibujado y borroso. La tonalidad amarillenta de las luces refiere a la idea de piel y potencia el borramiento corpóreo.

El encuadre más grande es un rectángulo vertical (puerta) que provoca en el intérprete bailarín la sensación de extrema exposición, por lo que la mayoría del tiempo estuvo de espaldas al espectador, como una manera de protegerse y evitar el miedo a la sobreexposición.

El encuadre pequeño y cuadrado a ras de suelo, generó mucha intimidad al intérprete bailarín, permitiéndole tomar decisiones en cuanto a lo que quería o no mostrar.

Los textos leídos hablan de una determinada corporalidad que cada uno de ellos investigó y, a la vez, se vio modificada por el espacio del encuadre propuesto.

La última imagen dentro del ensayo resume el ensayo completo; el rostro de una mujer por el encuadre pequeño, seguido por las piernas de hombre en el suelo vistas por el encuadre “puerta”, el imaginario de ambos se cruza y conforma la imagen. ¿Pueden ser hombre y mujer la misma persona? Construir un personaje entre ambos.

Textos

Intérprete masculino (Javier)

Cuando uno está en una situación cotidiana como por ejemplo la sobremesa y establece una conversación de algún tema, el estado mental y corporal está presente, atento y opinando dentro de esa conversación, sin embargo en muchas ocasiones un participante de esa conversación sufre una especie de lapsus mental o divagación que lo lleva mentalmente a otro lugar, esta persona experimenta una especie de viaje en donde se transporta a otro lugar.

Cuando una persona consume algún tipo de droga alucinógena, el cuerpo trata de desprenderse de la realidad; trata de estar lo menos posible en un estado presente, o todo lo contrario, tras ese consumo el cuerpo pasa a estar en un estado de presencia total lo cual hace que corporalmente y mentalmente se aleje de la realidad. Al estar en esta especie de viaje, el cuerpo adopta una sola postura quedando en un estado de plena ausencia.

La sensación de extrañar trae recuerdos, un recuerdo es la ausencia de algo o de algún otro cuerpo. El recuerdo es la mezcla o la unión que existe entre un cuerpo presente y un cuerpo ausente. El recuerdo es un estado en el cual un cuerpo ausente se hace presente en otro cuerpo, cuerpo presente.

Intérprete Femenina (Ninoska)

Me doy cuenta de mi presencia cuando siento mi respiración firme, los latidos de mi corazón; cuando estoy alerta a alguna situación, cuando tengo miedo o siento el poderoso amor, cuando escucho mi interior (pepito grillo) o veo la primavera nacer.

Me he sentido ausente sentada en mi cama esperando cerrar los ojos para dormir y darme cuenta que han pasado minutos inertes sin saber mucho qué sucede; conversando sin escuchar ni ver mucho estando con las vista fija en ningún punto, mirando desenfocado.

Me doy cuenta que algunas veces he decidido ausentarme o perder algún grado de conciencia de algunas cosas, específicamente cuando he tenido mucha pena he intentado tener la mente en blanco pero no lo consigo; es como si tuviera millones de imágenes en la cabeza con un telón negro sobre todas ellas para no verlas, pero están igual...estoy pegada y si trato moverme en la cotidianidad la energía es baja el cuerpo funciona ralentado algo tensionado como entrecortado, atrasado con pesadez. Es como un estado reflexivo donde no llegas a conclusión alguna; intentas pensar, pero no puedes ordenar ideas o como si estuviera fuera de mí.

Testimonio fotográfico





Informe 3º sesión

Método: Vaciamiento y utilización de textos

Propuesta espacio escénico:

- Telón blanco que separa al intérprete del espectador.
- Telón blanco con los recortes de puerta y cuadrado a ras de piso.

Reflexiones:

Los recortes cotidianos, puerta y rincón cuadrado, fueron más potentes visualmente para mí y los intérpretes. Los conectó de una manera más clara con la realidad, permitiéndoles una abstracción en su corporalidad.

La visualidad de las luces manguera en el plano horizontal genera una sensación de mar, trayendo a la memoria la imagen de abdómenes realizada en mi tesis de pre-grado, aludiendo a la idea de excesiva presencia de cuerpo (varios abdómenes), conformando un solo cuerpo y hasta la ausencia de éste.

Se reitera la kinética encontrada en el ensayo anterior, pero no logramos corporeizar los textos (respuestas de entrevista), ya que resultan muy abstractos, situando al intérprete en un lugar demasiado racional que lo entrapa en una quietud inexpresiva.

Testimonio fotográfico



Informe 4º sesión

Propuesta espacio escénico: Piso y ropa blanca a disposición de los intérpretes.

Método cuerpo visible e invisible: Se compone en el espacio de manera lúdica a partir de vestuarios blancos (que se funden y ocultan con la escena blanca), produciendo imágenes de un cuerpo, o partes de él; visible, invisible y fragmentado.

Reflexiones:

Este ensayo demuestra que la utilización del vestuario escogido se encuentra en total coherencia con la temática de la investigación, proporcionándonos bellas imágenes de ausencia y borramiento del cuerpo.

El ensayo se vuelve superficial al centrarse en una herramienta que solo satisface a la mirada. Me siento un tanto estancada en esta búsqueda.

Testimonio fotográfico





Informe 5º sesión

Método: Revisión audiovisual y propuesta escrita

Reflexiones de visualización audiovisual:

Al visualizar de manera grupal los ensayos anteriores, seleccionamos determinados momentos que se vuelven más trascendentes y coherentes al proyecto. Al mismo tiempo, reconocemos que las tendencias corporales kinéticas de cada intérprete refieren a su percepción de la temática propuesta, por ejemplo:

-El intérprete masculino tiende a la quietud física; aplica la razón en cada movimiento antes de hacerlo, en otras palabras, imagina el movimiento para luego hacerlo presente con su cuerpo. En otros momentos, explica que la ausencia se da por la excesiva presencia de pensamientos, generando movimientos entrecortados y contenidos.

-La intérprete femenina, kinéticamente, es mucho más dinámica y ágil. Sus movimientos están ligados a una percepción física de las materialidades propuestas (vestuario, escena). Por otro lado, se reitera el uso de movimientos que le permiten aparecer y desaparecer entre los recortes generados como encuadres.

De una u otra manera, ambos intérpretes se remiten a una ausencia y/o presencia física, ya sea de un cuerpo “otro” que está ausente o de su propia ausencia corporal. debido a la borradura producida por el vestuario blanco y su contraste con la escena blanca.

Con respecto a la relación entre ambos, hay muy poco contacto físico, pero confiesan que hay una conciencia espacial de su proxémica y por tanto, el cuerpo de uno siempre intenta componer espacialmente con el otro, generando un cuerpo dual que se completa con ambos en escena.

Propuesta escrita:

Según lo reflexionado en estos tres ensayos, seleccionaré párrafos de cartas que se enviaron en el periodo de dictadura, entre Mariel Alvarez (en libertad) y Marco Beas (detenido político), mis padres.

El rol que jugará cada intérprete corresponde a su género y va en total coherencia con las reflexiones expresadas en ensayos anteriores. Esto nos permitirá situarnos en algo real, que será abstraído corporalmente. Las cartas serán apropiadas por cada intérprete para, en los próximos ensayos, indagarlas y mezclarlas con el trabajo realizado hasta ahora.

Informe 6º sesión

Método: Utilización de textos

Se pone a disposición de ambos intérpretes extractos de cartas escritas en el período de dictadura militar en Chile. En las cartas se evidencia la ausencia de un cuerpo por motivos de privación de libertad y, por otro lado, la falta física de otro sujeto debido a lo anterior. A partir del análisis y lectura de las cartas se lleva al cuerpo y por tanto, al espacio cada párrafo. El ensayo se desarrolla en pos de los textos y de la emocionalidad expresada en los textos

Cartas

(Intérprete masculino)

Mi amor

Es la primera vez que te escribo desde que perdí mi libertad, y sabes? No lo hice antes por temor, sí, por temor a ponerme a llorar y desahogarme de todo este dolor que llevo dentro, rabia conmigo mismo, impotencia, de no haber corrido mas fuerte y haber evitado esta pesadilla; vergüenza de ser el responsable de nuestro alejamiento y de no estar junto a mis hijas...ya casi no recuerdo sus caritas, por eso no quería escribirte...

Hoy, día de visita, no hemos podido estar juntos, que triste...esperar toda la semana para pasar tres horas en el frío gimnasio, con la incertidumbre de no saber si llegan o no las primeras visitas. Finalmente se cumple el plazo y lo cierto es que no te he podido ver...

No sabes cuánto deseo salir pronto de aquí, es tan extraño lo que me sucede, a veces estoy resignado a pasar un largo tiempo acá, y otras me desespero, mantengo latente las esperanzas de que esto termine...

En fin, ahora estoy acostado, ya casi va a ser la una y como un loco estoy pensando en tí veo tu rostro por todos lados, tu cuerpo, todo, Dios mío solo quiero regresar a la casa , junto a ti y las niñas.

(Intérprete femenino)

Amor

Ha llovido toda la noche, es primera vez que sueño en forma tan clara contigo, estabas en nuestra pieza recostado, dormías. Una calma increíble lo rodeaba todo, esta terrible tormenta había pasado...estoy acostada pensando solo en ti, en que tal vez no vuelva a verte, lo necesito tanto para seguir existiendo, para sentirme completa.

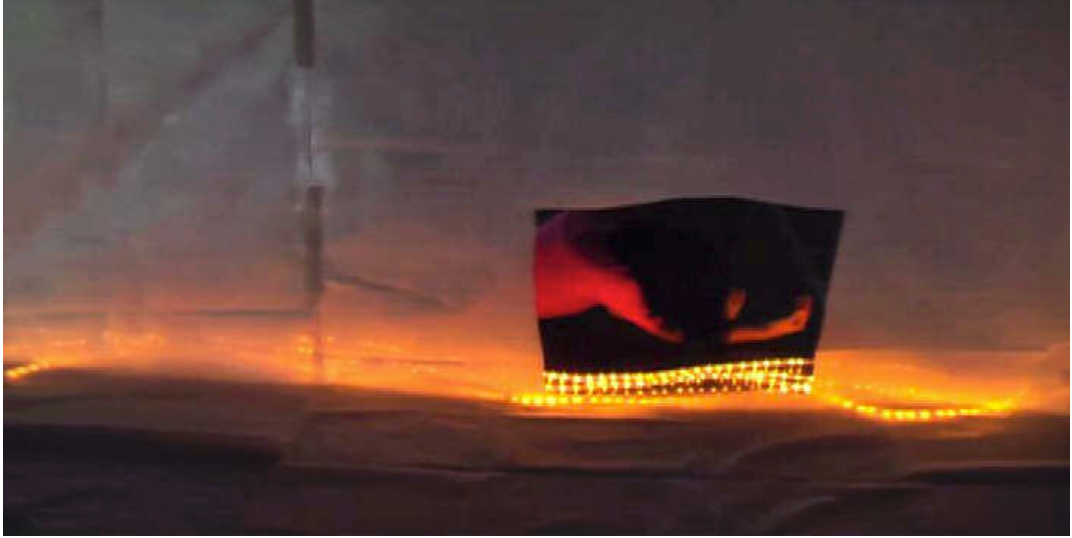
Hoy salí a las ocho de la mañana, estuvimos en tantas partes, volví como a las siete treinta de la tarde. Ahora estoy acostada y casi no veo del sueño, solo quería que supieras que mis noches son tremendamente tristes...

Estoy tan sola, que lo único que quisiera es estar en tus brazos, o por ultimo que volvieran los tiempos de antes, te acuerdas, voy y vuelvo pero, no volviste y mi vida se quedó paralizada para caer en esta pesadilla...no importan las condiciones o si para verte tengo que entregar mi carnet y esperar que me trajinen , eso me tiene sin cuidado, más aún si es para tocar tu rostro y poder abrazarte y darte la mano y recibir la tuya...

Cuántas cosas podríamos hacer en esas cinco horas de visita, verdad, incluso ahora, son tres minutos para las diez, las niñas duermen, yo? Estoy acostada viéndote en cada rincón de nuestra pieza ...trato de imaginarme como es tu pieza, qué estás haciendo o diciendo, en mi mente las manos, mis manos te tocan, el rostro, tus labios...

Testimonio fotográfico





Informe 7º sesión

Método: Utilización de textos

Según la previa indagación corporal de los textos se seleccionan determinados momentos coherentes con los recortes seleccionados. Se potencia el desarrollo de una kinética y flujo personal para cada intérprete.

Propuesta espacio escénico:

- Telón blanco que separa al intérprete del espectador.
- Telón blanco con los recortes de puerta y cuadrado a ras de piso.
- Luces manguera dispuestas horizontalmente tras el telón blanco entre espectador e intérprete.

Reflexiones:

A pesar de que los cuerpos logran corporalizar y fijar secuencias con los textos, los recortes no permiten la visualización completa de cada intérprete. Las indicaciones apuntan a una interpretación independiente del bailarín. El espectador ve fragmentado o recortado todo lo que sucede, pero el bailarín se presenta en escena en todo momento.

En el caso del intérprete masculino, en la instancia en que desarrolla su texto (en prisión). sólo algunos espectadores lo ven a través del recorte vertical (puerta) y por tanto, se vuelve necesaria la proyección frontal de ese momento.

La intérprete femenina desarrolla una secuencia con un flujo que denominamos espiral, ya que es un tanto circular, pero se ve modificada en cada repetición. Lo anterior nos propone aprovechar el dibujo espacial de la secuencia con una proyección con encuadre cenital de lo que sucede.

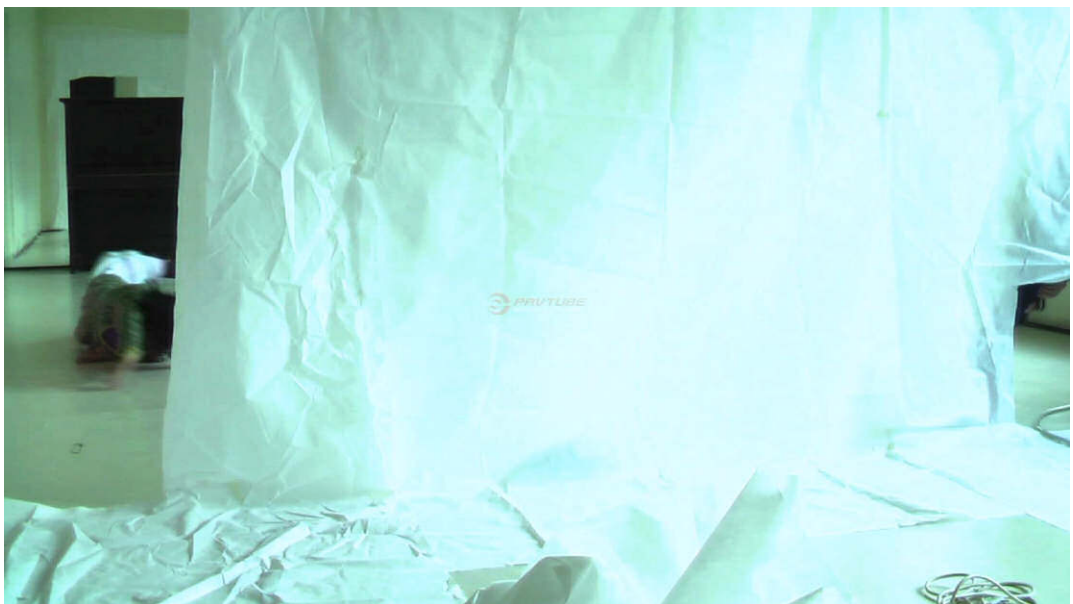
En este ensayo, también aparece la necesidad sonora de cada momento generado en la escena. Los sonidos potencian la interpretación del espectador y del bailarín, por ejemplo: (en prisión) intérprete masculino a través del recorte vertical, sonido de vacío; intérprete femenina (espiral) voz femenina distorsionada; respiraciones de los bailarines; luces manguera y abdómenes sonido de respiraciones.

Visita del Músico (Andrés)

Él ve la investigación creativa y, como estamos apurados con los tiempos, decidimos no hacer una propuesta sonora. Me facilita un disco con artistas que él cree me pueden servir para potenciar cada momento de la obra. De esta manera, podemos tener más claridad de las cualidades que necesitamos resaltar en base a un material común.

Testimonio fotográfico





Informe 8º sesión

Método: Vaciamiento y proyección

Se retoman los ejercicios de respiración para vaciar las mente de los intérpretes. Integramos la proyección de la imagen “abdómenes” en la tela blanca.

Propuesta espacio escénico

Utilización de mangueras de luces tras la pared de tela que, borra los cuerpos y expone un nuevo cuerpo lumínico. La imagen proyectada se funde con el cuerpo lumínico.

Premisas:

Seleccionar un tipo de respiración y exagerarla al punto de encontrar una kinética que se visualiza en las luces.

Reflexiones:

La imagen que se genera es la de un electro cardiograma. Cada uno tiene un flujo distinto y se les dificulta la creación un solo cuerpo.

Descubrimos que componer, solamente, en pos de la imagen ausenta el cuerpo. Los intérpretes no piensan en lo que hacen, solo en lo que imaginan que el espectador ve, casi desdoblándose.

Me cuesta aprobar o seleccionar momentos en la obra que aborden la relación entre cuerpo y movimiento basándose y afirmándose sólo en la visualidad.

Visita del diseñador (Daniel)

Presentadas las necesidades de la obra al diseñador, una vez explicado el proyecto, propone sacarle provecho a la precariedad de las materialidades. Conversamos sobre el

mecanismo para la movilización de uno de los paneles propuestos, descartando la idea de rieles y fierros por su duro contraste con la tela papel. Finalmente, la propuesta se encamina hacia la utilización de cuerdas manipuladas por los mismos intérpretes u otras personas. Esto será desarrollado el próximo semestre.

Visita del cineasta (César)

Rescatamos la imagen “abdomenes” y acordamos la manera en que se utilizarán las proyecciones. Conversamos acerca de los conceptos audiovisuales que se trabajan en la obra, dejando pendiente para el próximo semestre los movimientos de cámara (movilidad en los paneles). Se acuerda su participación en algunos ensayos.

Testimonio fotográfico





Informe 9º sesión y preparación muestra

Método de selección:

La dirección revisa y selecciona los momentos trascendentales de las sesiones, dividiéndolos en escenas que acumulan los instantes de creación e investigación.

En la primera escena, la imagen de abdómenes es proyectada sobre el telón blanco, apelando a la virtualización del cuerpo y al mismo tiempo, a su aspecto vital de carne en el mundo. Los intérpretes, por medio del método de vaciamiento y de la visualidad que proponen las mangueras de luces, imitan la imagen y dan vida a un nuevo cuerpo que, al mismo tiempo, borra y presenta su propia individualidad.

En la segunda escena, se enfatiza en la idea de encuadre, generando ellos mismos los recortes y así, el cuerpo, literalmente, va apareciendo para el espectador por medio de estos cuadros. En seguida comienzan a corporeizar los textos de las cartas, abstrayendo el concepto de presentar y ausentar. Se exponen tensiones respecto de sus contrastadas kinéticas, diferencias de género y espacialidad propuesta.

Debido a los recursos disponibles, se adapta la sala a las necesidades trascendentales, como lo son: el color blanco, el espacio cerrado rectangular, la textura del papel, el sonido envolvente y trabajo de campos (espacio del intérprete, espacio de la proyección y espacio del espectador).

La música seleccionada (Matmos) potencia la interpretación de los bailarines y estimula el estado que se quiere proponer al espectador.

Las proyecciones refuerzan el concepto de encuadre y virtualización del cuerpo que se está investigando.

Testimonio fotográfico



Informe 10º sesión y preparación muestra

Método de selección:

Trabajamos con los momentos trascendentales de la selección anterior. Se busca profundizar más en la configuración del cuerpo de la obra, recurriendo a estados y sensaciones que los intérpretes bailarines ya habían expuesto y, se insiste en la presencia del cuerpo, como un estado de conciencia del ahora.

Testimonio fotográfico





Informe 11° sesión

Propuesta escénica: Se remonta el espacio escénico de la muestra final de semestre. Paredes cubiertas de TNT (Tela No Tejida) blanca, piso con panaflex blanco, y telón que separa al espectador del intérprete bailarín. En el aspecto sonoro se instalan parlantes para inundar el espacio de la música escogida. Respecto del audiovisual, se pone a disposición del cineasta proyector y cámara y, finalmente, luces manguera y focos iluminan el espacio.

Método: repetición y grabación muestra

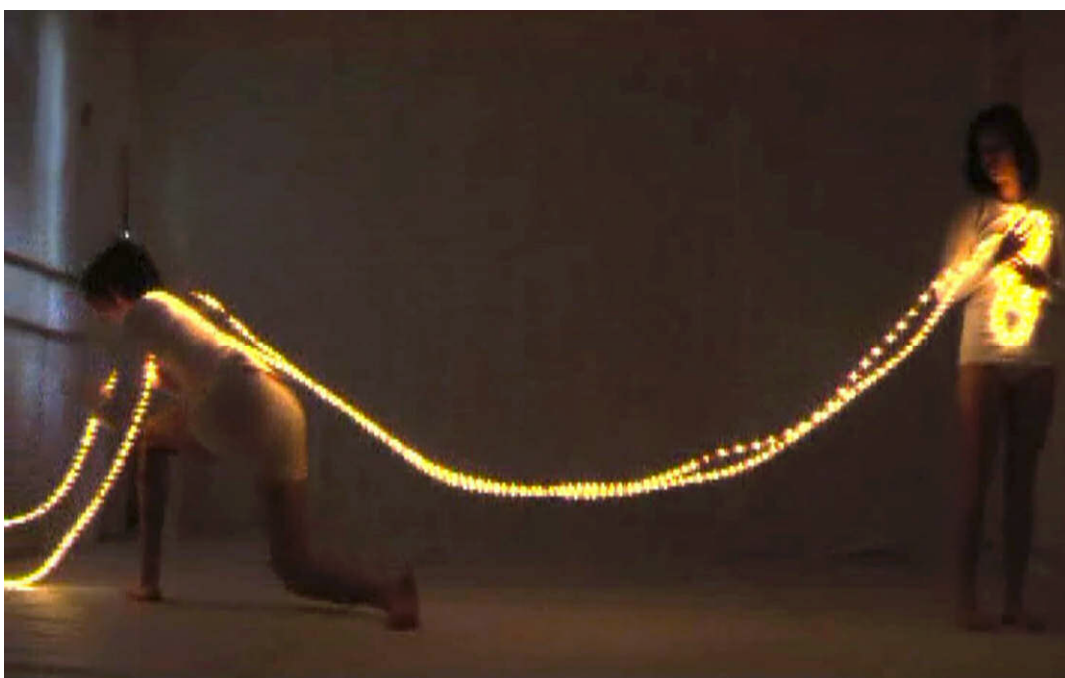
Premisas:

- Los intérpretes bailarines recuerdan la última muestra, marcando espacialmente los movimientos.
- Al separar por micro unidades lo seleccionado para la última muestra, se procede a grabar.

Reflexiones:

Según las grabaciones realizadas, se evidencian las necesidades urgentes de la obra como por ejemplo: dos cámaras con dos encuadres distintos que capturan instantáneamente diferentes puntos de vista a los intérpretes bailarines, dos proyectores que presentan y dislocan la realidad del espacio obra, dos kinect, cuatro micrófonos y cuatro alfombras mágicas que capturarán y aumentarán las sonoridades producidas por el cuerpo en el transcurrir de sus movimientos, y finalmente, un espacio apropiado que disponga de las medidas necesarias para su concreción ya que, por el espacio de la sala las proyecciones no tenían el tamaño esperado.

Testimonio fotográfico





Informe 12º sesión

Método: Vaciamiento y desarrollo

Volvemos al método de vaciamiento planteado a lo largo de la investigación. Desarrollamos los acontecimientos ya establecidos, profundizando en el estado que cada intérprete debe alcanzar.

Propuesta Espacio escénico

Toda la sala.

Premisas:

- Permitir que el flujo de respiración se vuelva visible al espectador a través de las luces manguera.
- Reducir físicamente el espacio del intérprete hombre, intervenirlo imponiéndole límites.

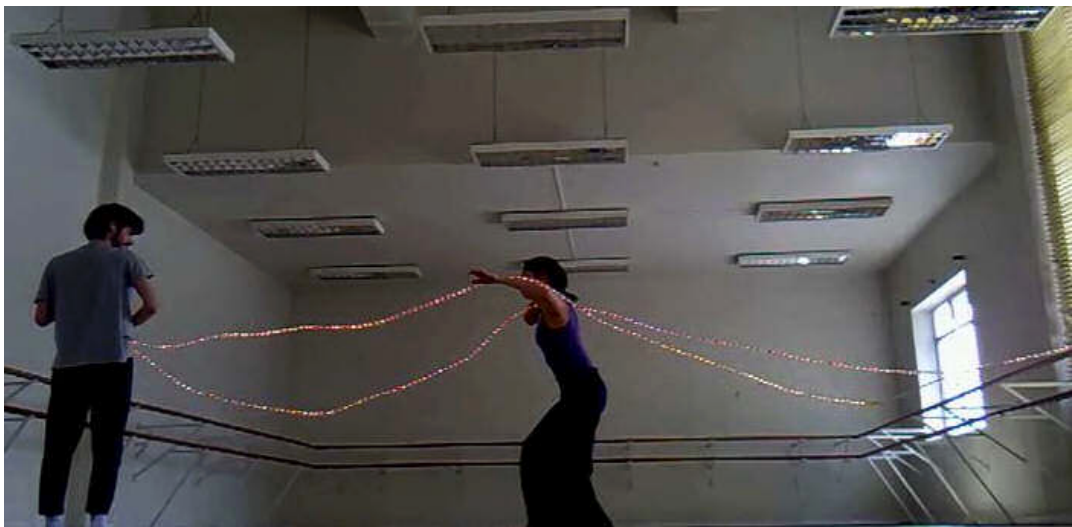
Reflexiones:

Dentro del calentamiento y/o preparación de los intérpretes hacia la escena, el estado de vaciamiento mental refiere a dejar pasar los pensamientos; no entretenerse con ellos, permitiéndoles llevar la atención sólo a la respiración. Lo anterior potencia movimientos impulsivos, básicos y primarios, llegando a un estado conciente, perceptivo y sensible. Esto nos empuja hacia teorías que plantean que percibir es también pensar.

Al intervenir físicamente al intérprete masculino, sus movimientos refieren a un impulso real. Lo que quiero decir con esto es que: dentro de la metodología planteada se pretende aplicar la idea de ausencia permitiendo, por ejemplo, que ambos intérpretes se relacionen, generen una presencia en el otro, una huella, a pesar de que en la obra misma no se relacione el uno con el otro. El impulso, el empuje, el golpe lo produjo otro sujeto,

pero en la escena, solo quedan los supuestos roces, la estela de lo que fue, la ausencia del otro.

Testimonio fotográfico



Informe 13° sesión

Método: Reiteración

Las secuencias fijadas en el espacio escénico son reiteradas al igual que algunas premisas.

Premisa:

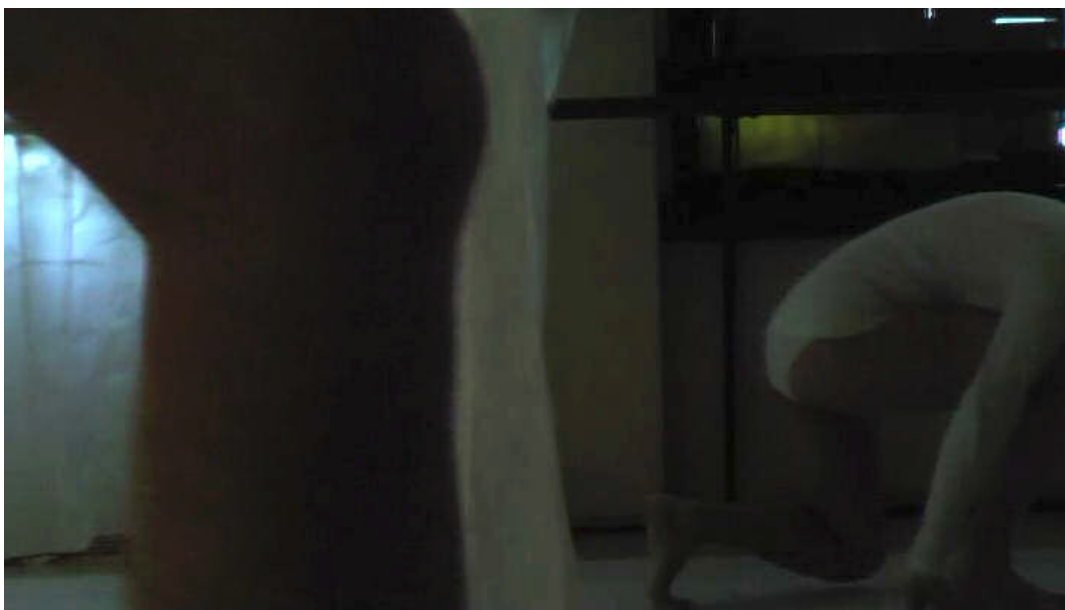
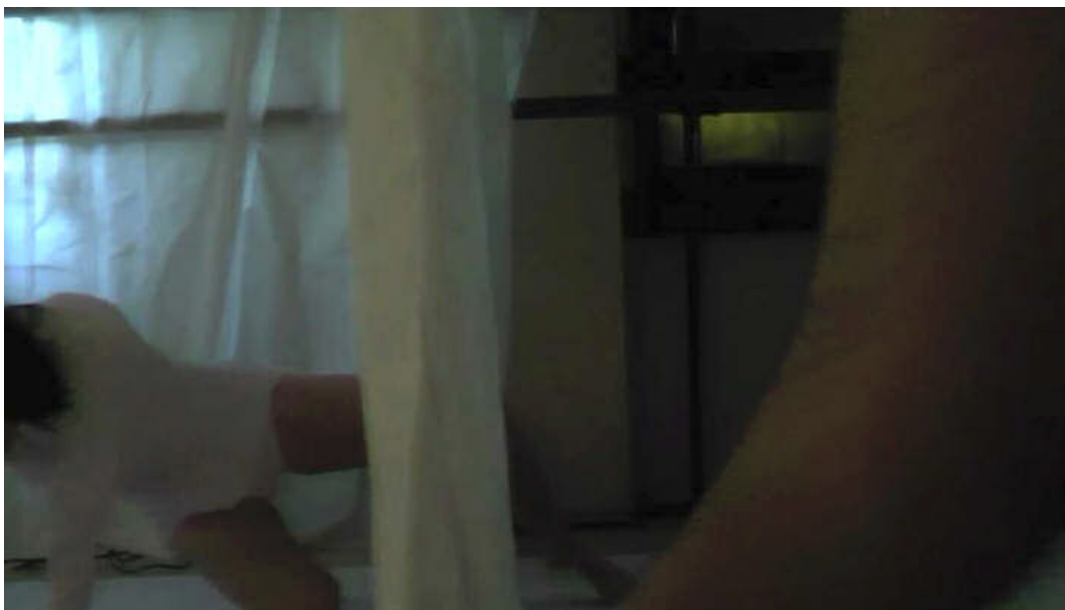
- Profundizar en los movimientos, investigar física o corporalmente las cartas.
- Atravesar el encuadre, reconocer el borde.

Reflexión

A partir de la primera premisa, las cartas son releídas corporalmente; son inscritas en el cuerpo, en la experiencia. Se constata que las acciones son reiteradas, pero no repetidas. Jamás una experiencia es igual a la anterior, lo que hacemos es acumular, registrar y reexperimentar las acciones.

Según la segunda premisa, en el contexto del bailarín salir de la caja es descubrir otro espacio, abrir el espacio escénico. Se superpone otra realidad, un afuera quizás, más tangible. Queda pendiente realizar este ejercicio con la infraestructura necesaria.

Testimonio fotográfico



Informe 14º sesión

Método: no lo hay

Premisa:

- Pensar en la acción como un dispositivo que modifica. Movilizar y proponer una acción con la utilización de este nuevo encuadre.
- Se interviene el ensayo diciéndole a los intérpretes: “partimos desde el principio”

Reflexión

A pesar de llegar al ensayo sin una metodología o premisas claras, ejercicios y dispositivos anteriores al registro de esta bitácora se conectan con los hitos ya seleccionados en la escena, uniendo, complementando y articulando la obra.

Las acciones propuestas por los bailarines refieren al movimiento del camarógrafo cuando escoge el encuadre, acomoda el zoom, el marco, compone la imagen.

En el caso de la segunda premisa, lo que el sujeto comprende como principio es diferente según su experiencia y percepción de la acción. Al hacer la indicación, Javier responde físicamente al inicio de la obra (mangueras de luces), es ahí cuando comienza a interpretar. Por otro lado, Ninoska considera que el principio es cuando el espectador la ve (luego de los recortes).

Testimonio fotográfico



Reflexión muestra 7 de Julio

La ruta estipulada en esta investigación esboza las problemáticas intrínsecas del proyecto, que nos permiten visualizar transversalmente una línea de investigación dirigida hacia/desde el cuerpo, gracias al trabajo tácito del sujeto como intérprete de la obra (en todos sus aspectos) y de las temáticas.

Se rescata la idea de configuración de la teoría por medio de la práctica y por tanto, en esta instancia la práctica creativa se enmarca y describe en la metodología aplicada y en los resultados de la muestra realizada el 7 de Julio, donde se destaca:

Aspecto teórico: La Danza, como elemento compositivo, registra en el cuerpo los sucesos, el audiovisual inscribe en la imagen virtual al sujeto y finalmente el documento escrito nos mantiene obsesionados con la idea de presentarnos, instalarnos, imprimirnos y evidenciarnos... ausentados; carentes, vaciados, borrados. Esto como una invitación al desarrollo del tercer capítulo del marco teórico, donde ocurre la fusión que permite esta investigación.

Aspecto Direccional: La selección realizada dentro de los últimos ensayos dio cuenta del proceso práctico creativo de la investigación, pero mostró de manera evidente la necesidad de alterar el rumbo de la investigación hacia un trabajo colectivo que aúne las disciplinas convocadas en el espectáculo. A pesar de que el trabajo se sustenta en la fusión de las disciplinas Dancística y Audiovisual, la concreción de un espacio ultrasensible o polisensorial requiere del fortalecimiento de las áreas de: diseño integral; música; iluminación; audiovisual y bailarines. ¿Cómo se fortalece cada área?

-Danza: Investigando de manera más estricta el estado al cual debe llegar el sujeto, retomando imágenes y sensaciones encontradas en ensayos previos.

- Audiovisual: Con las materialidades a nuestra disposición, podemos potenciar la dislocación del marco o “encuadre” introduciendo al espectador en la investigación.
- Diseño Integral: Manteniendo el concepto de precariedad en los materiales propuestos, se debe comenzar a trabajar en el dinamismo de la escena para así abrir el espacio al espectador aplicando otros conceptos del audiovisual.
- Iluminación: Definir la planta de luces para aplicarla cuando se tengan las herramientas.
- Música: Seguir investigando en la utilización de sensores o micrófonos que potencien la idea de sujeto-cuerpo.

Informe 15º sesión

Método de entrada: Meditación

Premisa:

- Trabajar con la luz manguera como dispositivo material y por tanto, manipulable.
- Proyectar abdómenes sobre la tela.

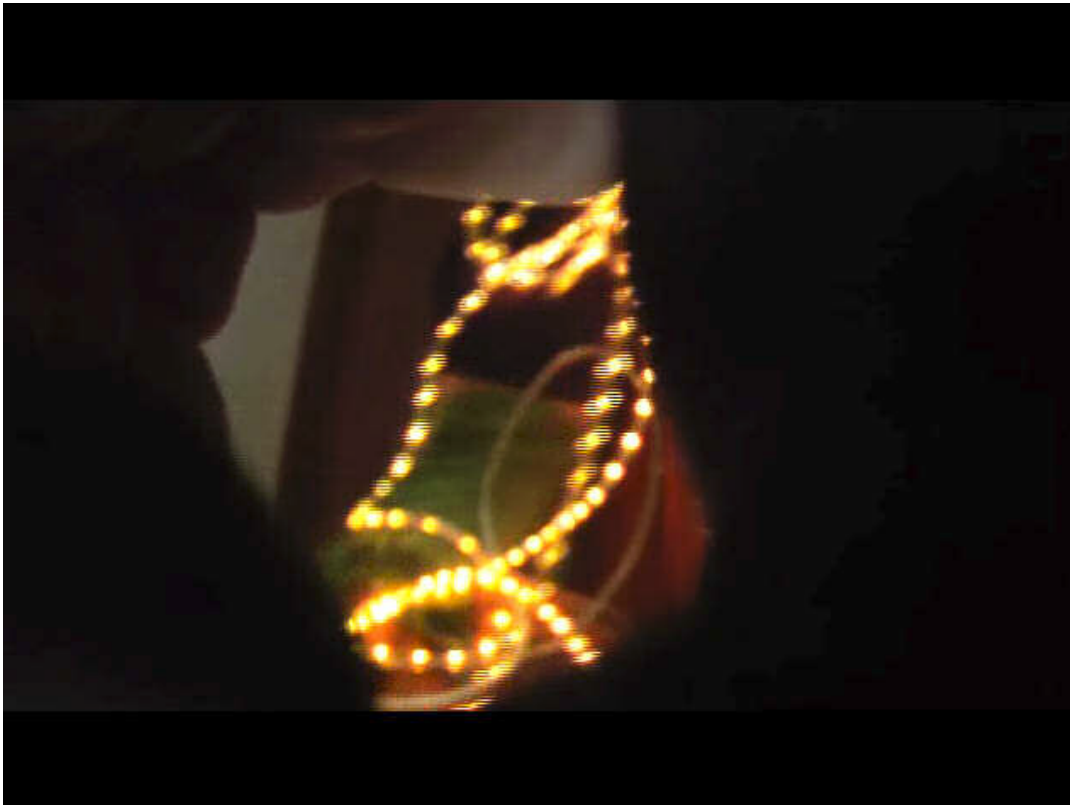
Reflexión

En el caso de Javier, hay una propuesta kinética mas cotidiana y reconocible, proponiendo un espacio común que permite una relación usual con el objeto. Ninoska se conecta con el imaginario visual de las luces, construye para la imagen. De esta manera se construye este cuerpo lumínico, ambos imaginarios se impregnan en la tela hacia el espectador. Así comienzan a otorgarle volumen a este cuerpo lumínico.

No importa cual sea el método utilizado; no importa si construyen para ser vistos o para ver, el espectador solo ve su ausencia e intentará leerlo. ¿Acaso el espectador se cuestiona el género de los intérpretes, el número?

Respecto de la proyección de los abdómenes sobre la tela, además de la distancia de luz que se tenga de la proyección, existe un cambio de temperatura en la obra y por tanto, de la sensación corporal y perceptiva de ésta, potenciando la idea de electricidad que conlleva la utilización de la maquinaria sonora y audiovisual.

Testimonio fotográfico



Informe 16° sesión

Método de entrada: Meditación

Premisas:

- Utilizar referentes visuales fotográficos para el desarrollo de los recortes.
- Lluvia de ideas.
- Jugar con la traducción del encuadre al aspecto audiovisual y sonoro.

Reflexión:

Las fotografías utilizadas, al igual que las cartas, forman parte de las estrategias del proceso creativo y funcionan de una manera similar en la investigación kinética de los bailarines. El campo en el que se mueven estas estrategias es reflexivo y perceptivo a la vez. Se instala físicamente a los bailarines en los espacios trabajados imaginariamente, profundizando aún más en la corporalidad desarrollada.

En el caso de los intérpretes sonoro y audiovisual, la charla previa fue muy importante para lograr conversar sobre los conceptos a traducir y las sensaciones a las que se quieren llegar. Desde aquí llevamos el ensayo a la práctica articulando un diálogo constante con el equipo de trabajo durante todo el ensayo, teniendo, cada uno, la libertad de pedir, detenerse, reflexionar, probar, jugar e intervenir.

Aparece entonces, el encuadre sonoro a través del kinect. Éste recorta su propia percepción de realidad, para ser traducido sonoramente por Andrés. Por otro lado, audiovisualmente el encuadre se va multiplicando cada vez más, deformando el espacio concreto de la obra.

Testimonio fotográfico:





[illegible]

7.3 PROCESO

El transcurso de esta investigación-creación se ha desarrollado a lo largo de 2 años tremendamente conflictivos para Chile a nivel educacional, repercutiendo, obviamente en mi cuestionamiento del rol del arte en esta sociedad. Como directora de “Desde la Ausencia”, he contraído una relación emocional con la obra, dando fruto una creación colectiva, de roles claros, demarcados y horizontales, que carecen de autoritarismos o cargos piramidales. Esta propuesta ha sido consecuencia de un malestar social y personal de dicho aspecto, y por tanto, una acción respuesta en mi trabajo artístico.

Quiero evocar esta pieza del engranaje social que es el arte, como una pieza desafiante, que es llevada a cabo fuera del sistema conservador, que la encasillaría en una pieza, formalmente, de Danza. Quiero poder inquietar al espectador limitando y atravesando su mirada; quiero poder ofrecer un espacio estimulante a la percepción y al raciocinio. En tanto querer, “Desde la Ausencia” se completa con mi dirección y con los coherentes y asertivos aportes de los demás intérpretes creadores.

Relacionando directamente las estrategias planteadas dentro de esta investigación creación, con lo que resulta como guión coreográfico, paso a describir este proceso.

Kinética y proxémica del cuerpo-sujeto

Cronológicamente, en un comienzo desarrollamos el lenguaje corporal de los intérpretes bailarines, su kinética y proxémica, su rol dentro de la obra y su presencia ante el espectador. Me refiero a estos estudios del movimiento y sus cualidades por el hecho de ser pulsión en el aspecto dancístico de la obra.

El trabajo teórico está muy presente en el aspecto práctico del proceso, siempre tensionando, ya que las propuestas que nacerán desde los cuerpos-sujetos, deben poder sostenerse a sí mismas, tener carne, ser habitables por el cuerpo y a la vez, habitar un espacio externo, del cual aún existen sólo nociones. Es entonces donde la hipótesis de ausencia que le da nombre a esta investigación-creación, se cumple al afirmar que toda estrategia metodológica que ha tenido lugar en este proceso se basa en la ausencia del cuerpo, además de ser un resultado esperado que satisface mis expectativas.

La kinética particular de cada intérprete bailarín es potenciada en esta primera instancia; quiero decir, que se profundiza en sus propias propuestas kinéticas. Luego en el desarrollo práctico de la investigación hay un juego con los roles, las limitaciones espaciales y la segmentación de lo creado que va enriqueciendo el material de trabajo. Aquí, aplicamos conceptos como variación en tiempo, espacio y energía, pausa, racconto, travelin y zoom; para, finalmente, concluir la investigación en una selección orgánica de los momentos trascendentales.

Estrategia cuerpo visible e invisible: La idea de fundirse con la escena pierde fuerza en las primeras experimentaciones, quedando plasmado solo en el vestuario, como una estrategia de fragmentación del cuerpo; así más tarde, se impulsa la idea de ostentación del cuerpo en escena, sumando al lenguaje de los bailarines herramientas y estrategias de presencia.

Estrategia textos: Cartas escritas entre un hombre y una mujer durante la dictadura militar de Chile y textos con connotaciones más abstractas y filosóficas, permiten la búsqueda de la tonalidad y el peso corporal en la obra. Los intérpretes bailarines, constantemente arrojan, dejan caer, contienen, contraen, empujan y arrastran. Se tocan sólo con la mirada y habitan el espacio del otro, solos.

Finalmente, en el afán de estimular integralmente al intérprete bailarín, incorporamos imaginario visual fotográfico, que refiere directamente al marco teórico de la obra. Este último momento vibra por consecuencia de las estrategias anteriores, como una estela, casi sin aire que dejan los cuerpos. Su tono es lábil y endeble, además de fragmentarse frente al espectador.

Dimensión escénica

Paralelo a la metodología corporal, desarrollamos la búsqueda de un lenguaje escénico interdisciplinario y por tanto, la dimensión escénica se define por el encuadre, como resultado de la fricción entre la Danza y el Audiovisual. Éste aparece de inmediato como recorte y proyecciones, al igual que el diálogo constante con César, intérprete audiovisual. Los elementos escénicos escogidos, respecto del cuerpo virtual, nacen en plena coherencia con el trabajo del cuerpo ausente, planteado anteriormente. Es por este motivo que dichos dispositivos se van sumando y no restando de la obra, encontrando en cámaras y proyectores el cuerpo virtual, que desfasa y deforma esta realidad, en su ausencia de carne. El juego resulta enriquecedor para el espectador y entonces, la toma de decisiones y definiciones respecto de cuál será el lenguaje comienza.

Estrategia encuadre: Al proporcionar múltiples posibilidades es importante destacar, que el primer encuadre trabajado e investigado, es el marco formal que posee toda obra corpórea y el espectador de ésta. Cubierto con tela-papel panel blanca se demarca esta pared impuesta por años y renegada en otros, para luego en el proceso ir deconstruyéndola. Aquí se inicia una relación entre el bailarín y esta pared; investigando primeramente la materialidad de ésta, para luego reconocer el espacio generado y lo que permite este ostentar.

Estrategia de vaciamiento: Genera imágenes de sombras, entes, casi fantasmas tras el panel de tela. A través de la respiración se articula un ritmo y flujo constante en la kinética individual de cada intérprete bailarín y por consecuencia, una atmósfera de ensoñación a la escena.

En este momento, con la estrategia de vaciamiento y la imagen de abdómenes extraída de un trabajo anteriormente realizado, decido sumar las mangueras de luces. Hasta aquí no existe un manejo claro del potencial visual que encontraríamos en este elemento, que nace intuitivamente para, en definitiva, tener cabida hasta el final de la investigación. Encontramos en las mangueras un estímulo calórico muy manipulable, que enriquece el lenguaje corporal y visual de la obra, proporcionando enigma y misterio a “Desde la Ausencia”.

En determinado momento es necesario el recorte de este primer encuadre, generándose una avalancha de imágenes. Recortes rectangular y cuadrado, más proyecciones con las mismas características, nacen bajo mi propuesta de espacios cotidianos socialmente, siendo estos devenidos en la deconstrucción del espacio, releídos junto a César, para finalmente fijarse en el piso y en el encuadre general (sobre el telón).

En el resonar de los contenidos de esta investigación-creación, existe un trabajo fotográfico paralelo, que da como resultado la proyección de la mano como encuadre. Este diafragma corpóreo se proyecta en la tela buscando a los otros cuerpos y gracias a la estrategia de vaciamiento, encuentra su ritmo; toca a los interpretes bailarines por medio de la mirada y aproxima al espectador en su posible tocar.

Continuando con las posibilidades del encuadre, me dispongo a jugar con esta imagen fotográfica en su origen y, por tanto, la incluyo en la investigación práctica. Los resultados no son los esperados, porque el trabajo se frivoliza, la fotografía lo vuelve

liviano y alejado de la fricción central. Entonces, decido sacar esta escena y profundizar en todo lo anterior.

Inferimos de todo esto que, proxémicamente, el espectador está limitado y alejado de los intérpretes bailarines, ya que físicamente la escena apunta a tocar, curiosear y sorprenderse con la mirada, a través de la fricción Danza y Audiovisual. Si bien, se podría pensar que los estímulos potencian un espectador ensimismado en la percepción de la obra, se deja abierta la posibilidad a un quiebre de la proxémica planteada.

Dimensión sonora

Si bien, desde el comienzo hay una propuesta metodológica sonora de silencio, se ve profundamente estimulada en la parte final del proceso, bajo el manejo de Andrés.

Primero, las estrategias de vaciamiento y encuadre hacen posible las imágenes que serán desarrolladas sonoramente. Trabajamos a través de conceptos y sensaciones sin trazar el protagonismo de quien le da carne a esta obra, el cuerpo. Así las respiraciones, el silencio, los roces y gemidos dan vida a esta dimensión.

Luego de tener esta base y, al habitar cada uno su rol dentro de la obra, convertimos el espacio “Desde la Ausencia” en un mundo irreal y lleno de máquinas que proporcionan conceptos como: electricidad, digital y sintético.

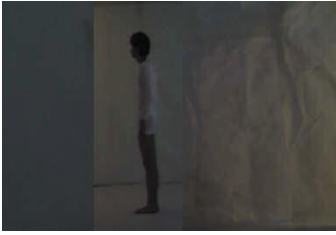
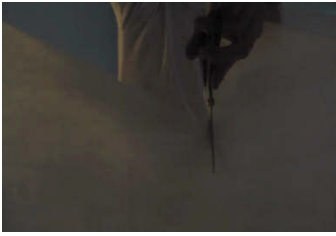
Cada escena es potenciada bajo estos dos aspectos; corporal y virtual, carnal y sintético, físico y eléctrico. Las tensiones producidas sonoramente se buscan en las kinéticas y sensaciones de los intérpretes bailarines y en el ritmo del cuerpo virtual in-situ o pregrabado.

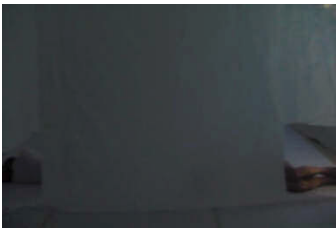
8. PUESTA EN ESCENA

8.1 GUIÓN COREOGRÁFICO

Se formula a modo de guión técnico audiovisual, separándose en tres grandes escenas o secciones que contienen lo que podríamos llamar, planos o imágenes trabajadas con un mismo procedimiento. Las observaciones refieren a párrafos de cartas ocupadas en la metodología.

ESCENA	STORY BOARD	DESCRIPCIÓN	OBSERVACIÓN
PRIMERA Secuencia 1		AUDIOVISUAL: Proyección mano como lente que dirige la mirada SONIDO: silencio ILUMINACIÓN: Proyección	
PRIMERA Seuencia 2		AUDIOVISUAL: Proyección abdómenes SONIDO: respiraciones, más el silencio anterior ILUMINACIÓN: Proyección	

PRIMERA Secuencia 3		Ambos intérpretes movilizan las mangueras de luces tras el telón. Javier desarrolla movimientos fluidos, Ninoska desarrolla movimientos staccatos. Mientras Javier se desplaza lineal y horizontalmente, Ninoska tensiona las mangueras de luces y viceversa. SONIDO: respiraciones ILUMINACIÓN: Mangueras	La imagen proyectada anteriormente se disuelve en unas mangueras de luces. Los intérpretes bailarines las movilizan a partir de determinadas respiraciones.
PRIMERA Secuencia 4		Ambos intérpretes movilizan las mangueras de luces tras el telón. Desarrollando corporalmente la idea de dar volumen a estas mangueras a través de su propio volumen corporal. Se apagan las mangueras. SONIDO: respiraciones y electricidad ILUMINACIÓN: Mangueras	Los mismos bailarines esconden las mangueras.
SEGUNDA Secuencia 5		AUDIOVISUAL: Proyección de Javier que anticipa la corporalidad que desarrollará más tarde en la secuencia 8, encuadrado a demás por la mano. SONIDO: micrófonos potencian los sonidos generados en la misma escena. Los sonidos quedan grabados ILUMINACIÓN: Proyección	La proyección finaliza cuando comienza la secuencia 6
SEGUNDA Secuencia 6		Javier realiza recorte en forma de puerta, de pie, y Ninoska descubre recorte cuadrado pequeño, de rodillas. SONIDO: micrófonos potencian los sonidos generados en la misma escena. ILUMINACIÓN: tenue general en aumento	

SEGUNDA Secuencia 7		Ambos intérpretes realizan sucesión de 3 posiciones estáticas que se repiten 5 veces, referente a párrafo 1. Todas las posiciones son en el nivel del piso. SONIDO: silencio ILUMINACIÓN: Primera calle	<i>Carta párrafo 1: “Ha llovido toda la noche, es primera vez que sueño en forma tan clara contigo, estabas en nuestra pieza recostado, dormías, una calma increíble lo rodeaba todo, esta terrible tormenta había pasado...estoy acostada pensando solo en ti, en que tal vez no vuelva a verte, lo necesito tanto para seguir existiendo, para sentirme completa”</i>
TERCERA Secuencia 8		Javier corporaliza párrafo 2 y 3 visualizándose por el recorte de puerta. Se moviliza en todos los niveles con caídas y recuperaciones. Ninoska interpreta párrafo 2 desplazándose horizontalmente visualizándose por ambos recortes. Ocupa solo el nivel del suelo (visiblemente) para caer una y otra vez. AUDIOVISUAL: proyección de Javier in situ al costado del recorte de puerta SONIDO: reproducción y manipulación de los sonidos generados en la secuencia 5 ILUMINACIÓN: cenital y primera calle	<i>2: “Hoy, día de visita, no hemos podido estar juntos, que triste...esperar toda la semana para pasar 3 horas en el frío gimnasio, con la incertidumbre de no saber si llegan o no las primeras visitas; finalmente se cumple el plazo y lo cierto es que no te he podido ver...”</i> <i>3: “No sabes cuanto deseo salir pronto de aquí, es tan extraño lo que me sucede, a veces estoy resignado a pasar un largo tiempo acá, y otras me desespero, mantengo latente las esperanzas de que esto termine...”</i> <i>2: “Hoy salí a las 8hrs de la mañana, estuvimos en tantas partes, volví como a las 7:30 de la tarde, ahora estoy acostada casi no veo del sueño, solo quería que supieras que mis noches son tremendamente tristes...”</i>

TERCERA Secuencia 9		Javier interpreta párrafo 4, visualizándose solo a través del recorte cuadrado. De cabeza, mira a Ninoska en algunas ocasiones, la sangre en la cabeza lo enrojece. Ninoska al centro de la escena corporaliza párrafo 3 y 4 visualizándose a través del recorte rectangular . Su kinética es arrojada y su espacialidad es a modo de espiral. AUDIOVISUAL: Proyección al piso, fuera del telón desde la cámara de seguridad, que está dentro del telón. SONIDO: in situ (roces y caídas) generados por el cuerpo y, en contraposición sonidos electrónicos y constantes generados por las máquinas. ILUMINACIÓN: Ninoska sin luz, proyección al piso (Blanco y negro). Javier primera calle	4: <i>“En fin, ahora estoy acostado, ya casi va a ser la una y como un loco estoy pensando en ti veo tu rostro por todos lados, tu cuerpo, todo, dios mío solo quiero regresar a la casa , junto a ti y las niñas”</i> 3: <i>Estoy tan sola, que lo único que quisiera es estar en tus brazos, o por ultimo que volvieran los tiempos de antes, te acuerdas, voy y vuelvo pero, no volviste y mi vida se quedo paralizada para caer en esta pesadilla ...no importan las condiciones o si para verte tengo que entregar mi carnet y esperar que me trajinen , eso me tiene sin cuidado, mas aun si es para tocar tu rostro y poder abrazarte y darte la mano y recibir la tuya ...</i> 4: <i>Cuantas cosas podríamos hacer en esas 5 horas de visita, verdad, incluso ahora, son 3 minutos para las diez, las niñas duermen yo? Estoy acostada viéndote en cada rincón de nuestra pieza ...trato de imaginarme como es tu pieza que estas haciendo o diciendo, en mi mente las manos, mis manos te tocan, el rostro tus labios...</i>
TERCERA Secuencia 10		Javier visible fragmentadamente, por el recorte de puerta y Ninoska visible por medio del cuadrado, desarrollan secuencia basado en fotografías. AUDIOVISUAL: Proyección hacia el piso, ningún bailarín en la imagen. ILUMINACIÓN: pin dirigido hacia Ninoska y cenital hacia Javier SONIDO: vacío	

8.2 REFERENTES VISUALES: Intersticios de la investigación

8.2.1 Fotografía 1 de Gordon Matta-Clark



8.2.2 Fotografía de Gordon Matta-Clark



8.2.3 Fotografía de Erwin Wurm



8.2.4 Fotografía 1 de Arno Rafael Minkkinen



8.2.5 Fotografia 2 de Arno Rafael Minkkinen



8.2.6 Fotografia 3 de Arno Rafael Minkkinen



8.2.7 Fotografía 4 de Arno Rafael Minkkinen



8.2.8 Fotografía de Javiera Beas Alvarez (proceso paralelo a esta investigación)



9. APRENDIZAJES Y VALORACIONES

Inicialmente, encontramos en la introducción una afirmación que establece que en cada obra corpórea existe una reconstrucción del cuerpo escénico y cultural. Ahora bien, para desarrollar esta idea debemos primero distinguir las visiones del lenguaje escénico, tanto corpóreas como escenográficas. Y segundo, no olvidar que ambas perspectivas son construidas por la mirada y por el espacio de “convivio”, propio de una obra escénica.

Procurando abarcar todos los aspectos compositivos, el presente capítulo “Aprendizajes y Valoraciones” contiene en su desarrollo los siguientes apartados: cuerpo escénico carne, cuerpo imagen lumínica, tiempo, espacio y observador.

El cuerpo escénico carne

Cuando Amilcar Borges cita a Parret en su texto “Dramaturgia Corporal” con el afán de enmarcar el cuerpo escénico como manifiesto de la memoria y como interpretación de la ausencia, me permite recordar el origen de esta investigación como un homenaje a las huellas y resonancias que trascienden la existencia material física del cuerpo reificando la experiencia. Borges logra enlazar dicha manifestación con la triada planteada por Derrida archivo/impresión/expresión, definiendo de esta manera el proceso creativo de toda obra corpórea e identificando en especial a “Desde la Ausencia”.

Tomamos el archivo de la vida de otros (cartas utilizadas en la metodología), removimos esas huellas en nuestros cuerpos, en nuestras interpretaciones e impresiones (por ejemplo en el trabajo investigativo de las fotografías) y finalmente exponemos lo impreso, buscando traducir lo indecible del cuerpo y lo expresivo de la ausencia.

El cuerpo escénico de “Desde la Ausencia” es un cuerpo ausente, en lo concreto de su blanca vestimenta fundida con la escena, como también en su labor de huella y quehacer interpretativo. Un cuerpo pasado inscribe sus palabras (en el caso de las cartas corporalizadas) en éste interpretando, rememorando situaciones que aún calan e inciden contemporáneamente. Me detengo en esta última idea, ya que su aparecer en la metodología marca un hito dentro del proceso creativo, concibiendo, en el caso de Javier y Ninoska intérpretes bailarines de “Desde la Ausencia”, la existencia de textos que son más interpretativos que otros. En vista de que el lenguaje corporal de los bailarines es bastante abstracto, los textos concretos, como los extractos de cartas escogidos resultaron ser más motivantes e inspiradores que los textos filosóficos. De igual manera funcionan las fotografías (referentes visuales), permitiendo a Javier y Ninoska envolver el espacio escénico de tal manera que crean una atmósfera cerrada tras el telón que los cubre, volviendo más compleja la decisión de aparecer directamente frente al espectador.

La kinética desarrollada por los intérpretes bailarines habla inevitablemente de su género. En la medida que tomo la decisión de escoger dos intérpretes de diferente género, intento, inocentemente, inhibir la carga genérica de los cuerpos, pero debido a lo evidente que es el cuerpo y a la metodología planteada, específicamente a la estrategia de “vaciamiento”, la investigación-creación va exponiendo la realidad emotiva de cada bailarín quedando en evidencia una realidad, tal vez estereotipada de cada género; ella, mucho más emocional y dinámica; él, más contenido y concreto. El transcurso del proceso creativo me hizo entender que es casi imposible inhibir el género de los intérpretes sin querer negar el cuerpo. Decido entonces, permitir al espectador percibir y leer lo que desee, evitando así la carga denotativa del género.

Por otro lado, es necesario en este punto hablar de todos los cuerpos escénicos que construyan la obra. Incluimos entonces a César como intérprete audiovisual, que toma un rol fundamental en el tratamiento y proyección estético de las imágenes virtuales. Tanto él como Andrés, compositor y operador sonoro, forman parte del grupo de cuerpos escénicos que generan la obra. Ellos como intérpretes y creadores

de determinadas áreas, son parte visible de “Desde la Ausencia”, quedando en evidencia visual, de manera intermitente, frente al espectador.

Valoramos el trabajo procesal de la obra, rescatando como archivo las disposiciones espaciales de los cuerpos-sujetos en los ensayos, imprescindibles para la eficiencia escénica. Ambos cuerpos masculinos se instalan en la escena dejando huellas de su interpretación en el trabajo sonoro y audiovisual, concluyendo que, a modo de archivo los cuerpos se instalan en la obra, como impresión están presentes en la escena, y finalmente como expresión van generando su interpretación y los espectadores van percibiéndola.

Cuerpo imagen lumínica

La investigación nos guía a la revisión de todas las formas corporales que aparecen en la obra, manifestándose los cuerpos escénicos (descritos en el capítulo anterior) y los cuerpos de imagen lumínica. Este último se evidencia, nombra y divide en cuerpo lumínico calórico (mangueras) y cuerpo virtual.

El cuerpo virtual es por consecuencia de esta creación, el hito indagado que protagoniza el quiebre de la investigación dancística escénica antes descrita. Tomando las proyecciones como medio de presentación del cuerpo virtual, podría pensar en la inmaterialidad o la ficcionalidad de dicha imagen como lo son por ejemplo, las imágenes pre-establecidas. Al igual que en el cuerpo escénico desarrollado dancísticamente, este tipo de imágenes corporales virtuales evoca un cuerpo-sujeto poli sensorial y se diferencia del cuerpo escénico carne, en que su vía de existencia es solamente desde la visualidad.

Sin embargo, concuerdo con la idea de tocar con la mirada y, por tanto ratifico lo planteado por Merleau Ponty, por un lado estaríamos percibiendo integralmente la imagen virtual, desde el sentido único o percepción completa que nos da la existencia misma. Por otro lado, la imagen virtual nos acerca literalmente al cuerpo carne,

mediante este ojo máquina que revela hasta lo visualmente velado para el espectador, abriendo el espectro de posibilidades perceptivas del público, sumándose como estrategia y, concretando lo que en algún momento se planteó como objetivo de esta investigación, utilizar las tecnologías a favor de la Danza y del cuerpo-sujeto.

Las imágenes pre-establecidas son una herramienta frecuente en el área artística teatral y dancística, alimentando la ficción dentro de cada obra, lo cual es una decisión personal y válida de cada creador. En este caso, se presentan como el primer paso dado dentro de las fricciones entre Danza y Audiovisual, o más específicamente, el primer cuerpo ausente que aparece desde el área audiovisual.

Al continuar investigando en los roces disciplinarios, las imágenes virtuales in situ se convierten en la puesta en jaque del cuerpo carne. Este cuerpo virtual sí está presente en la obra, no responde a cánones de ficcionalidad y genera estrategias de montaje, tratamiento visual y espacial. Es transversal a las áreas disciplinarias trabajadas y, por tanto, podría señalarlo como la emanación emitida de la fricción entre Danza y Audiovisual. El aspecto movimental que posee el audiovisual le permite friccionarse tan fácilmente a la Danza como para dar semejantes resultados. Particularmente, en este proceso no ocurre lo mismo con la fotografía, reflejado anteriormente en el capítulo “Proceso”.

Por último, es importante describir el cuerpo lumínico calórico generado por las mangueras de luces. Este cuerpo lumínico supera a la vista y lo podemos percibir táctilmente debido al calor expelido. Propone una kinética específica para cada intérprete bailarín que lo manipula, contrayendo una relación amable y dócil. A través de su manipulación y gracias a las estrategias espaciales exponemos un solo cuerpo de luz compuesto y creado por ambos bailarines, dando vida a un objeto antes inanimado que, por su color y candidez, apela a la piel y a la temperatura de la propia existencia y, una vez más, evoca al cuerpo-sujeto detallado en el capítulo pertinente.

Tiempo

Concebir el tiempo como presente, pasado y futuro o clasificarlo en épocas, días y años implica situarnos en la realidad y cronología de un solo cuerpo y, en este caso la vida, los años y la muerte cíclica no forman parte de la infinitud de ausencias ostentadas, más bien los hechos se confunden en las interpretaciones de los bailarines. Podríamos plantear entonces, que el tiempo de la obra es, por un lado, anacrónico y por otro lado real y presencial.

En el aspecto anacrónico de la obra, el montaje nos permite viajar desde los acontecimientos de cuerpos pasados y ausentes a la obra, con la recuperación de cartas escritas durante la dictadura militar en Chile, hasta la escena misma donde se van reconstruyendo y re articulando anacrónicamente los hechos, tanto en el cuerpo-sujeto carnal, como en el cuerpo lumínico-calórico y lumínico- virtual, ya que es en escena donde el equipo va comunicándose para, en tiempo real, dar paso a “Desde la ausencia”. De esta manera, visibles o no al espectador, nos percibimos el uno al otro, tanto por la acción concreta y evidente, como por el resonar de ésta en los otros cuerpos intérpretes.

La temporalidad de la obra también se ve profundamente estimulada por las imágenes proyectadas, éstas pueden transportarnos a tiempos pasado, como es el caso de las imágenes pre-establecidas, en tanto imágenes pre-grabadas y no instantáneas, como también al tiempo real, desfasando lo que ocurre en escena al ser captado y mediado por la imagen virtual. De igual manera, el sonido presenta estrategias de anacronía dentro de la misma obra, grabando sonidos in situ, que luego se reproducirán en otras escenas.

La mediación visual de la cámara es experimentada también en el aspecto sonoro de la obra. El movimiento es legible auditivamente a través de micrófonos y sintetizadores; es entonces donde las ausencias son experimentadas en la presencia bajo una relectura de los códigos (estos pueden ser: emociones, percepciones

espaciales, imágenes o momentos pasados) así el medio sonoro se vuelve un traductor de la ausencia, modificando y alterando la linealidad temporal de “Desde la Ausencia”. Al igual que en el aspecto audiovisual, los sonidos pre-determinados quiebran la realidad sonora in-situ, respondiendo a patrones de movimiento como un eco de la realidad.

Es importante destacar que tanto el cuerpo escénico como el cuerpo lumínico calórico tienen su propia sonoridad, musicalidad y temporalidad; todo a partir de la utilización de las técnicas nombradas anteriormente.

Finalmente, el tiempo in situ o real es donde ocurre “Desde la Ausencia”, donde nos encontramos en el interpretando, actores y espectadores, todos en el devenir de la obra. El flujo constante de temporalidades y percepciones absolutamente subjetivas, dan forma y cabida a este párrafo. Sin el afán de querer describir momentos y escenas más rítmicas u otras más tenidas o contenidas, la obra recorre un viaje entre el ahora y el pasado, sin obviar que esto existe en la medida que ocurre en cada muestra, en cada ensayo o en cada presentación.

Espacio

Sin duda, el principal lugar habitado en “Desde la Ausencia” es el cuerpo escénico y fenomenológico, abordado en el apartado cuerpo imagen lumínica y cuerpo escénico carne. La concepción corpórea que ostenta la obra desencadena y afecta un espacio-lugar ausente de todo y sin referencias. De esta manera, la ausencia de narraciones formales, las murmuraciones, los roces y por supuesto, las fricciones van llenando el espacio corpóreo y escénico, presentándose como un instante para reconocer los bordes, la piel y la escena.

En lo estrictamente compositivo de la obra, el encuadre es un modificador y dislocador del espacio compartido; la frontera que va investigando la percepción espacial de los intérpretes bailarines, músico, cineasta, director y espectador.

Al investigar el espacio escénico a través del encuadre, vamos componiendo otros espacios, intersticios indagados que se convierten en espacios virtuales visuales y sonoros, que juegan con los espacios presentes in-situ y los ausentes predeterminados o de archivo, teniendo como consecuencia una incidencia en la percepción de todos los actores del instante obra, además de la revalidación del espacio cuerpo, por su indagación fenomenológica y virtual, y por fomentar el imaginario creativo y teórico interdisciplinario.

Si bien, la fricción entre la disciplina audiovisual y dancística es potencialmente fructífera, con el creciente paso de la investigación han aparecido obstáculos prácticos que afectan en el proceso creativo. Es imposible pasar por alto las tecnologías si consideramos lo filmico como la prehistoria de lo digital, o el 2D como el hijo del 3D. La velocidad de los avances tecnológicos vuelven impracticable el acceso y la utilización de las herramientas pretendidas, de sobre manera si el objeto de creación se basa en la fricción y/o transición de lo virtual al espectro carnal.

Por otro lado, el cuerpo lumínico calórico es valorado y potenciado por la revelación y apropiación de nuevos espacios. La transparencia del material escenográfico textil permite su visibilidad y el empoderamiento de lugares habitados solo por el cuerpo virtual. En este caso el cuerpo carne se proyecta en la luz para tocar, a través de ésta la tela y finalmente traspasar y afectar al espectador.

Finalmente, infiero que al trabajar tan conceptualmente con los elementos de las disciplinas friccionaladas, el espacio-lugar habitado se vacía en pos de resaltar los signos más potentes. Para reforzar esos signos, herramientas y elementos escogidos, se presenta la necesidad de un espacio físico con las características de una sala de Artes Visuales, donde el trabajo artístico que ocurra no estará predeterminado, al igual que la disposición corporal del observador.

Observador

Desde el comienzo el observador es afectado por una gama de estímulos que permiten nombrarlo y trasladarlo al espacio de intérprete-espectador de la obra. Dicho espectador estará entonces en constante aprehensión de los signos expuestos en el lenguaje escénico y corporal de “Desde la Ausencia”. Entonces al comprender que la obra de arte es una experiencia estética, no estéril ni autosuficiente, permitimos la reflexión acerca del aspecto dialógico de la creación y así, damos cabida a este apartado.

La dimensión relacional y política entre el intérprete-espectador y el actor hace posible la existencia pública de la obra y, por tanto consume su objetivo, ser expuesta. Dicha relación es forjada desde el primer momento compositivo de “Desde la Ausencia”, determinando el punto de mirada del intérprete-espectador, como también las características y necesidades del espacio lugar de instalación del conjunto obra.

En medio de la frontalidad a la que se enfrenta el intérprete-espectador es similar a los modos formales de instalar la disciplina Audiovisual, sumado a su disposición corporal al sumergirse en una sala de Artes Visuales, me pregunto ¿El espectador se ve instigado a curiosear? ¿El espectador es incitado a moverse de acuerdo a sus necesidades de visualidad?. Si la respuesta es positiva o negativa, de todas formas este intérprete desarrolla en su individualidad un rol de espectador, pero esta vez puede fluctuar en niveles de pasividad y actividad en la relación con la obra.

Finalmente, pensar en esta dimensión durante la investigación creación, conjuga los elementos básicos del trabajo artístico; define escenas y cortes, estrategias de encuadre, metodologías dancísticas y estéticas. Así, esta superficie de trabajo nos permite avanzar a través del sentido único de percepción, planteado por Merleau Ponty y Parret en sus teorías de tacto universal, donde somos capaces de tocarnos con la mirada, de afectarnos y resonar en los otros cuerpo-sujetos.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. (2007). El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina.
- Borges de Barros, Amilcar. (2011). Dramaturgia corporal, Editorial Cuarto Propio, Chile.
- Casetti, Francesco. (1989). El film y su espectador, Traducción Ann L. Giordano, Cátedra, Madrid, España.
- Capriotti, Fabiana. Texto extraído de las metodologías de su taller de Composición, Danza Contemporánea en Buenos Aires , Argentina.
- Hurtado, María de la Luz. (2006). “Productividad de la mirada como performance”, Revista *Cátedra de Artes* N° 3 Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- Joly, Martin. (1993). Introducción al análisis de la imagen, La Marca, Buenos Aires, Argentina.
- Lepecki Andre. (2006). Agotar la danza, edición Centro coreográfico Gallego, Universidad de Alacalá.
- Merleau-Ponty. Maurice. (1975). Fenomenología de la percepción, Península, Barcelona, España.
- Merleau-Ponty. (1977). Maurice. El ojo y el espíritu, Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Moraza, Juan Luis. (2003). Cuerpo e imagen en la nueva danza, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, España.
- Nancy, Jean Luc. (2000). Corpus, Editorial Metaillié, Paris, Francia.
- Ranciere, Jacques. (2008). El espectador emancipado, Manantial, Buenos Aires, Argentina.

-Rodríguez S. Mayo. (2001). En “Los estudios literarios: espacios de interdisciplinas”. Recuperado www.scielo.org.ar

-Russo, Eduardo. (1998). Diccionario del Cine, Entrada Encuadre, Paidós, Buenos Aires, Argentina.

-Sánchez, Juan Antonio y Conde-Salazar, Jaime. (2003). Cuerpo sobre blanco, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España.

-Vera Aguilera, Alejandro y Silva, María Inés. (2010). Proyectos en artes y cultura, Capítulo 1 “la generación de un nuevo conocimiento: criterios y estrategias para su formulación”, Revista universitaria UC, Chile.

-Zavala, Iris. (1969). La postmodernidad y Mijael Bajtin. Una poética dialógica, Edición Espasa-Calpe, Madrid, España.