



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

# LA FILMACIÓN COMPOSITIVA DEL MOVIMIENTO CORPORAL

**NACHO BLANCO GARCÍA**

Valencia Noviembre 2007

DIRECTORA

DRA. GEMA HOYAS FRONTERA



# ÍNDICE

Introducción	Pag 6
Presentación	Pag 8
Objetivos del proyecto	Pag 10

## ORIGENES HISTÓRICOS

Primeras filmaciones	Pag 13
Primeras construcciones compositivas	Pag 16

## EVOLUCIÓN DURANTE EL S.XX

El transcurso del S.XX	Pag 18
La fragmentación del movimiento corporal	Pag 20
El montaje secuencial del movimiento	Pag 22
Precedentes fílmicos históricos	Pag 23
Descripción de videodanza hoy	Pag 29

## PROYECTO PRÁCTICO

Laika. Opus n.º 1

Pag 33

Bibliografía

Pag 37



## INTRODUCCIÓN

Este proyecto teórico práctico se centrará en la filmación compositiva del movimiento del cuerpo, haciendo un recorrido desde el inicio de la historia de la captura de la imagen en movimiento para así poder comprender como ha sido la trayectoria en éste camino que aunque parezca muy largo apenas supera el siglo desde su nacimiento.

Haremos entonces un repaso por los orígenes históricos del nacimiento del cine, centrando nuestra atención en los momentos en los que los primeros cineastas intentaron retratar en sus primitivas películas el movimiento corporal, siendo aquellos unos momentos en los que en absoluto existía un lenguaje que articulase de manera eficaz el discurso que se pudiese pretender transmitir, aunque de cualquier manera tampoco fuese fortuita la forma en que se plantease el rodaje de dicho movimiento corporal.

Podemos observar, sin temor a equivocarnos, que desde aquellos primeros momentos había ya una intención compositiva clara, a pesar de no existir un lenguaje definido que la articulase para poder así comunicar de una manera eficaz lo que se pretendía narrar.

De cualquier forma no podemos olvidar tampoco que dicho lenguaje al que hacemos alusión es el fruto de una evolución que no es en absoluto unilateral, sino que se produce a la par entre emisor y receptor, necesitando tanto uno como otro el transcurso del tiempo para poder ir asimilando las normas sintácticas que lo definen y enriquecen, para capacitar tanto a uno para expresar, como al otro para entender y asimilar lo que se busca transmitir.

No podemos olvidarnos tampoco de que la imagen en movimiento es descendiente directa de la imagen estática. Ésto significa que toda la historia del arte y la expresión plástica es su antepasado directo y por lo tanto precursor del lenguaje del movimiento al que nos referimos.

Podemos entonces entender perfectamente que desde el primer momento en el que los pioneros cineastas iniciaron el camino de la filmación del movimiento corporal, hubiese una carga importante ya de intención compositiva que con mayor o menor eficacia consiguiese reflejar lo que se esperaba transmitir al público receptor.

Éste recorrido que luego haremos con mas profundidad nos dará las claves para entender en un grado mucho mayor el presente en el que nos hayamos hoy, y en el cual tanto los creadores como el gran público que lo recibe gozamos de un extenso vocabulario que nos permite llegar a comunicar y entender con gran profundidad y precisión mensajes enormemente complejos y elaborados, siendo éste sin duda alguna el objetivo final de toda expresión artística, comunicar algo que parte de la composición de una idea inicial utilizando un lenguaje no convencional que es capaz de crear un diálogo lo mas eficaz posible en el que participan dos partes indivisibles, el creador o emisor y el receptor.

## Presentación

El proyecto tiene un núcleo fundamentalmente práctico, con una intención directamente orientada en filmar el movimiento corporal con una intención compositiva definida.

Existe por lo tanto un vehículo que nos permitirá desarrollar el mensaje que se desea y que debo mencionar antes de nada.

Éste vehículo es la **coreografía** y debemos explicar y entender que no podemos separarlo del concepto de articulación del movimiento con la intención de expresarlo filmicamente.

El centro del proyecto es por lo tanto una práctica videográfica en la que se realizará un trabajo de fragmentación y composición del movimiento corporal de dos bailarinas ( Inma y Merichel ) realizando una coreografía de aproximadamente un minuto que fue diseñada por ellas ( Taiat ) con la intención específica de ser filmada y fragmentada para posteriormente realizar un montaje utilizando el lenguaje cinematográfico y haciendo que no represente solamente un documento sobre la puesta en escena de ésta coreografía.

La puesta en escena de éste trabajo es únicamente el visionado del montaje final de todo el trabajo, que estaba orientado y proyectado para su filmación en exclusiva, ya que por si misma la coreografía no tiene ni el sentido ni el interés así como tampoco la intención final que la filmación y el montaje le otorgan.

La dirección de la filmación del proyecto la realizó Juan Bernardo Pineda, coreógrafo y doctorado también en ésta facultad, y al que debo agradecer también junto a mi directora del proyecto Gema Hoyas todos los conocimientos acerca de la historia de la danza, de

la filmación del movimiento corporal, de la coreografía y del ritmo en el que debemos sumergirnos en la filmación de un proyecto de éste tipo.

La producción del proyecto fue asumida a partes iguales por los integrantes del equipo que éramos cuatro y se sumó finalmente un quinto que compuso la música.

## **Objetivos del proyecto**

La intención de la realización de éste proyecto no es otra que la de tener un primer contacto (en mi caso) con el contexto de la danza y su representación fílmica compositiva.

También era una toma de contacto con el resto de miembros del equipo con vistas a la realización de proyectos mas extensos si esta primera toma de contacto resultaba fructífera, y desde mi posición lo ha resultado enormemente ya que no solo he disfrutado mucho realizándolo sino que también la resolución de muchos de los problemas que han surgido me ha aportado una experiencia que deseo dilatar cuanto antes.

Nos hemos encontrado con que hay muchas dificultades al enfrentarse a un proyecto de éste tipo, en el que las distintas partes aportábamos lenguajes de expresión totalmente distintos y debíamos coordinarlos e integrarlos para que funcionasen componiendo una unidad.

Nos vimos obligados entonces a tener que participar en cierta medida de los lenguajes de los demás, las bailarinas tuvieron que hablar en cierta medida con un lenguaje cinematográfico y compartir el espacio que no acostumbran ver invadido con una cámara que debía intentar seguir sus movimientos a un ritmo que ellas marcaban y que no podía ser alterado.

Por último y de forma personal la intención de profundizar un poco en el contexto histórico del cinedanza y videodanza era también uno de mis objetivos para analizar si éste mismo tema podía interesarme para el desarrollo de mi tesis doctoral, que

posteriormente tengo intención de realizar, y creo que gratamente puedo reconocer que el tema me ha resultado apasionante.

Me gustaría investigar mas en ésta dirección especialmente dentro de la historia de la cinematografía donde creo que tengo aún muchas posibilidades de encontrar material suficiente para analizar y obtener respuestas a problemáticas y conflictos con los que nos hemos encontrado.

# ORIGENES HISTÓRICOS

## **Primeras filmaciones**

El origen inicial de la filmación del cuerpo en movimiento proviene del mismo momento en que surgió el propio cine , que a su vez traía ya como herencia todo lo que otras artes plásticas le otorgaron como la pintura o la fotografía.

Es normal que los avances y la educación visual que éstos otros lenguajes de expresión habían desarrollado aportasen el poso que sirvió como sustrato inicial al cine, ya que éstos otros lenguajes de expresión habían conseguido avances notables en la composición y distribución del espacio visual, y a los que nadie podía desterrar por el simple hecho de que formaban parte ya, de la cultura visual colectiva de aquel momento.

Otra razón por la cual las primeras filmaciones estaban ya orientadas hacia la composición concreta de una imagen no fortuita que se desea comunicar era que los primeros cineastas y operadores eran personas que venían de ejercer profesionalmente como fotógrafos y en casi todos los casos continuaban haciéndolo además de sus incursiones en el cine y el lenguaje de filmación del movimiento.

También es normal que desde las primeras filmaciones estuviese presente la intención de trabajar con el movimiento del cuerpo, ya que la novedad del lenguaje cinematográfico era la filmación precisamente del movimiento y el trabajar con el propio cuerpo es lógico que interesase a los primeros pioneros de éste nuevo lenguaje.

La invención del primer cinematógrafo tuvo lugar de mano de los hermanos Lumière franceses en la década del los 90 de 1800 y sus primeras películas eran vistas de origen documental principalmente.

La primera en concreto fue la famosa salida de la fábrica de los obreros al terminar su jornada laboral. Ésta imagen fue construida variando y eligiendo el cuadro tras algunas pruebas, variando la hora de captura e incluso el día, ya que se rodó en el transcurso de varios días con la única intención de buscar la mayor expresividad de la imagen.

Podemos estar completamente seguros por lo tanto de que no fue una imagen capturada de manera inocente o fortuita sino que fue el resultado de un proceso de construcción.

Éstas primeras imágenes de los Lumière partían de la autonomía de su cinematógrafo, que tenía capacidad para albergar 17 metros de película que en aquel tiempo pasaba a una velocidad de 16 fotogramas por segundo y no a 24 como se estandarizó después hasta nuestros días. Por lo tanto las primeras películas que rodaban tenían una duración de alrededor de un minuto.

La casa Lumière mandaba en aquellos primeros años a operadores por el ancho mundo de aquel entonces (del que quedaban aún muchos lugares por explorar) para rodar vistas de las cosas que resultasen mas relevantes en los lugares a los que se dirigían.

Rodaban por ejemplo alguna corrida de toros en España, muchos desfiles militares, imágenes costumbristas de territorios recónditos y otras imágenes en ésta misma línea prácticamente documental.

También se grababan estudios de movimiento del cuerpo, con bailarines y bailarinas que representaban sus coreografías delante de la cámara aunque de manera bastante plana ya que no se fragmentaba en aquellos inicios ni el cuerpo ni el movimiento con intención de acentuar los matices deseados. En las filmaciones solían aparecer los bailarines de cuerpo entero con la cámara fija en un punto y en ese espacio invariable desarrollaban su trabajo coreográfico.

Aunque no existiese un lenguaje de cámara y planos evolucionado queda claro que desde éste primer momento existen intenciones compositivas.

## Primeras construcciones compositivas

Durante éste periodo inicial falta aún un elemento esencial para llegar a desarrollar con eficacia un lenguaje que realmente permitiese una articulación dinámica de los elementos que se utilizaban en la filmación y montaje de las obras; éste elemento que es por supuesto **el sonido** supone el nacimiento del lenguaje que conocemos hoy como audiovisual.

El sonido era vital, por ello durante la primera época en la que el cine era mudo, al no poseer un sonido sincrónico la proyección de las obras, a menudo iba acompañada de una sonorización, mas o menos rudimentaria en función de la envergadura de la sala, que acompañaba a la imagen que por si sola proyectada sin sonido resultaba ya como algo apreciablemente inacabado.

En España de hecho uno de los géneros cinematográficos mudos mas común y exitoso, que supone el 50% de la producción del país entre los años 1923 al 25, eran las Zarzuelas, que filmándose sin sonido disponían durante su emisión de una orquesta y cantantes en la sala que simultáneamente sonorizaban la proyección.

Poco después, con la llegada del filmófono en la década de los 30 fue cuando se comenzó a desarrollar un lenguaje cinematográfico audiovisual.

## **EVOLUCIÓN DURANTE EL S.XX**

## El transcurso del S.XX

Durante el transcurso del siglo, desde los años 30 en los que el sonido se incorporó al cine dando origen al lenguaje audiovisual, fue desarrollándose el lenguaje cinematográfico formal, que comenzando por articulaciones relativamente sencillas fue complicándose y evolucionando enormemente a su paso por las diferentes décadas y zonas geográficas, siendo utilizado por el constructivismo soviético, las vanguardias europeas e incluso los fascismos militaristas de mediados del S.XX.

Después se sucedieron las décadas de los 50, los 60 y los 70 por las que brillaron el “star sistem” de Hollywood y el tremendo crecimiento de la industria del cine americano, que crearon y asentaron un academicismo en el lenguaje fílmico que hoy todo el mundo conoce, por simple uso del mismo en medios de comunicación que llegan hasta nuestras casas como la televisión y que utiliza éste lenguaje audiovisual en obras como seriales televisivos además de emitir también cine de todas las épocas.

Sin embargo fue realmente a mediados de la década de los 80 cuando comenzaron a surgir videoclips y films de acción que tenían en común innovaciones en ese lenguaje que hasta ese momento no habían sido usadas de manera de dotasen a la composición audiovisual de tanto dinamismo y fluidez y tanta libertad para dilatar parámetros tan importantes para el movimiento como el **tiempo** y el **espacio**.

Películas de acción como las que muestran las coreografías marciales de Bruce Lee y videoclips en los que aparecen pasos de danza tenían en común la ralentización de imágenes cuyo contenido correspondía a movimientos corporales.

Aún siendo en dos contextos completamente opuestos para nosotros, como son las artes marciales o la danza, estas disciplinas compartían ciertos elementos en su representación audiovisual.

El cuerpo, el espacio y el tiempo son las tres herramientas fundamentales que configuran la creación coreográfica.

Podemos observar entonces que la lucha, y especialmente la realizada con artes marciales, aunque no únicamente, tiene un cierto carácter coreográfico. Tanto la danza como la lucha aplican esquemas muy similares especialmente en su representación audiovisual.

El efecto de ralentización se aplica en ambos casos a los momentos álgidos para darles mayor presencia y exagerar su importancia junto al resto de los momentos e imágenes que componen la coreografía.

Parece por lo tanto que el lenguaje coreográfico-cinematográfico se origina dentro de los intercambios coreográficos entre el ejército y la danza constituyendo un método de trabajo que va a influir en las futuras producciones audiovisuales donde el cuerpo en movimiento adopta un peso dentro de la narración fílmica.

Comenzamos a relacionar las figuras de realizador y coreógrafo, entendiendo que ambos deben trabajar en estrecha comunicación y amplio entendimiento recíproco, o lo que puede ser mejor aún, que sean una misma persona a la hora de realizar un proyecto de videodanza.

## **La fragmentación del movimiento corporal**

Uno de los recursos iniciales y más fundamentales del lenguaje filmico a la hora de construir una imagen coreográfica efectiva y rica en matices, además de dinámica en su desarrollo, es la fragmentación del movimiento, su separación en piezas es imprescindible a la hora de intentar crear con una idea algo que dirija nuestra atención en todo momento hacia donde nosotros queremos.

Es debido a la fragmentación el que podamos insertar unos pedazos de nuestro rompecabezas con un determinado tratamiento según la carga emocional que deseemos otorgarle a ese momento concreto y poder diferenciarlo profundamente de otro en el que nos interesa transmitir algo muy distinto o incluso contrario.

No necesitamos nada mas (y nada menos) que crear nuestra propia simbología para que, cuanto más rica sea ésta, mas completo y complejo pueda llegar a ser el mensaje que deseemos transmitir. Las posibilidades son infinitas ya que disponemos de la suficiente capacidad expresiva como para transmitir todo tipo de emociones, sentimientos, e intenciones por controvertidas que sean, solo debemos construir el discurso a partir de los elementos que elijamos o que creemos para estructurarlo en función del criterio que decidamos aplicar.

Esto no significa que vaya a funcionar todo siempre pero si que las posibilidades son ilimitadas y que trabajándolo casi cualquier proyecto puede ser realizable amoldándolo y puliéndolo; como en cualquier ámbito creativo deberemos ir limando y resolviendo los problemas que puedan ir planteándose.

Las victorias mas dulces son las más difíciles de conseguir.

## **El montaje secuencial del movimiento**

Otra de las caras fuertes de la evolución del lenguaje audiovisual es la secuenciación, que básicamente es un tipo de fragmentación en una escala mayor, conteniendo cada secuencia un conjunto mayor o menor de planos que fragmentan ya la composición en un nivel más básico.

El montaje secuencial permite que por encima de los fragmentos que integran las composiciones de elementos más básicos podamos realizar una estructura elaborada con elementos que tienen ya un sentido de conjunto en sí mismos, y adecuando las transiciones entre ellos dotar de fluidez a la sucesión de grupos de elementos que vallamos encadenando.

Para esto podemos valernos de todos los “trucos” y recursos que el lenguaje cinematográfico y audiovisual poseen ya, y podemos también elaborar nuestros propios recursos, sirviéndonos de la propia filmación (de ahí lo de rodar un plano-recurso porque resulta necesario para enlazar algo tanto en el guión como en la propia acción del movimiento).

La libertad que todos estos caminos nos dan para componer una coreografía es sorprendente ya que el espacio, el tiempo y el propio cuerpo están mucho más doblegados a nuestra voluntad al decidir nosotros como se comportarán éstos tres parámetros básicos en la creación coreográfica. Podemos dilatarlos, dividirlos, deformarlos y reestructurarlos a nuestro antojo.

## Precedentes filmicos históricos

Uno de los primeros precedentes sin duda, filmado con uno de los primeros cinematógrafos de la casa Lumière francesa fue la que se hizo de la versión de Serpentine Dance de Loïe Fuller en 1896, y que fue interpretada por la bailarina Mile Ançion y rodada por Max Skladanowsy.

*“Loïe Fuller se convirtió en una artista visionaria al utilizar la luz sobre el cuerpo del bailarín en movimiento a tiempo real, aspecto que indirectamente corrobora Jacques Aumont al exponer la visión y concepción que Germaine Dulac tenía del cine (1882-1942):”<sup>1</sup>*

*“El cine es el arte del movimiento luminoso o de la luz en movimiento, arte de ritmos luminosos y del movimiento puro eclosionado en tiempo puro; el valor de tales definiciones, pese a su trasnochado vanguardismo, estriba en la radicalidad con la que separan el cine de toda su inspiración pictórica”<sup>2</sup>*

La danza de Fuller representa prácticamente la película y la pantalla al mismo tiempo y resulta ser por lo tanto, precedente del lenguaje cinematográfico y del espectáculo audiovisual multimediático.

---

<sup>1</sup> Pineda, J.Bernardo (2006) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia. Tesis UPV. Pag.63

<sup>2</sup>Aumont, Jaques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona. Ed.Piados, p152

Entre la música y el cine se produce la misma lucha jerarquizante que se ha producido desde mucho antes en la historia entre la danza y la música sobre quién se somete a quién.

Esto produce que se repitan los mismos intentos de hallar continuidad, sincronismo, integración, unidad y duración.

Casi toda la información que he necesitado sobre las relaciones a lo largo de la historia entre la música y la danza para conseguir hacerme una idea y formarme una opinión la he encontrado en la tesis de Juan Bernardo Pineda, y creo que está expuesto con gran claridad en ella en el apartado 2, *El espacio cinético-visual y la coreografía del S.XX*, parte 3, *Música y sonido en la danza del S.XX* p. 63 a 77.

En éste proyecto práctico pretendo simplemente ubicar dentro de la historia la línea de trabajo en la que nos sumergimos y aportar al lenguaje que usemos la envoltura técnica mas precisa que consiga encontrar, haciendo una revisión a la experiencia histórica para entender y apreciar el origen del presente pero con la principal intención de avanzar hacia el futuro por el camino mas adecuado.

*“La danza ejemplifica una forma artística que ha adquirido esencialidad en clave cinematográfica. Teniendo en cuenta los elementos cinéticos, espaciales, temporales de la danza, se puede describir una película del mismo modo”<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Sichel, Berta M. *“Si Fred Astaire viviera en la era de la informática”* V.V.A.A. “Caprichos, La danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p.91

Es a mediados de los años 80 cuando surge el encuentro del *videoarte* y la danza contemporánea, que dan origen a lo que hoy conocemos como *videodanza*.

Éste medio permitirá que las dos disciplinas (imagen y cuerpo) puedan desarrollar un género audiovisual autónomo basado en la composición cinematográfica y coreográfica.

La dificultad de muchos coreógrafos por concebir la visualización de sus obras abstrayéndose y modulando el tiempo y el espacio de manera cinematográfica hacen que el *videodanza* o *film de danza* no eclosionen dentro del propio campo de la danza. Patricia Kuypers opina:

*“Al principio de los años 80, cuando apareció el género videodanza, empezamos a poder creer que una nueva era se abría para la danza.[...] Finalmente contrariamente a lo que pueda creerse, ésta vía ha sido muy poco explotada, fuera de algunos maestros como Merce Cunningham o Alvin Nikolais, relativamente pocos coreógrafos se han comprometido seriamente a desarrollar nuevas formas. Han sido más bien del lado de los cineastas donde podemos encontrarnos las realizaciones más coreográficas. Un Jean Luc Godard o un Thierry Knauf por ejemplo crean en sus composiciones una dinámica, un ritmo y una poética de movimiento más fuerte que los propios espectáculos de danza en directo ”*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Kuypers, Patricia P.V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* nº26, 1996. Bruselas: Ed. Contredanse, p.8

Existen también en la historia del cine ejemplos en los que la filmación resuelve de manera casi totalmente coreográfica la narración en planos de algo que va más allá de un simple diálogo:

Como podemos observar en el film *El Desprecio* (1963) de Godard, en la escena donde la actriz B. Bardot y Michel Piccoli se encuentran en la cama y mediante el diálogo que entablan describen casi todas las partes del cuerpo de ella.

En el film *Pierrot el loco* (1965), también de Godard, los travellings y las entradas y salidas de cuadro, de la escena del apartamento con Jean Paul Belmondo y Anna Karina, cada acción forma parte de una coreografía. Los actores usan una puerta, una botella y se mueven por el espacio del apartamento dando dinamismo a la escena siguiendo una coreografía bien planteada.

También en *Alphaville* (1965) Godard articula dentro del puro estilo del género de acción, los derrapes sincronizados de los tres vehículos que protagonizan la persecución, emulando de ésta manera una estructura coreográfica.

Gene Kelly y Stanley Donen en *Cantando bajo la lluvia* (1952) son también un precedente del lenguaje del *videodanza* pero lo cierto es que evitaban la fragmentación en la medida de lo posible, lo que nos demuestra su interés por salvaguardar al máximo la totalidad de la pieza de danza.

*“Filmar la danza supone para la cámara un perfecto dominio del cuerpo. [...] En años siguientes , unos compañeros y yo nos dijimos que teníamos que aprender una coreografía. Alquilamos un estudio en Pigalle para aprender a caminar y pedimos a la primera mujer mimo Marcel Moureau que nos diera clases de danza. [...] Con ella aprendimos la respiración a partir del vientre, para evitar hinchar el*

*pecho a la hora de respirar, y evitar que la cámara se levantara a cada respiración. [...] A continuación teníamos que desplazarnos siguiendo la misma línea, caminar, agacharnos en cuclillas, levantarnos de puntillas y estar en una posición fija. Hicimos todo esto durante semanas; la gente que nos encontrábamos allí nos convertimos en los que trabajamos en el grupo de investigación cinematográfico de Pierre Schaeffer, donde se practicaban éstas técnicas del cuerpo”<sup>5</sup>*

Las teorías, poco abundantes, sobre cine y danza centran su atención en la idea del movimiento. Éste se ordena en el espacio a través del tiempo. En la danza el movimiento es el que generan los bailarines, pero en un film de danza hay tres generadores de movimiento: el de la cámara, el del bailarín y el del montaje. Eric Pauwels, cineasta, ha realizado desde 1986 hasta 1991 seis producciones de films de danza con varios coreógrafos belgas, como Anne Teresa De Keersmaeker, Michele Anne De Mey y Pierre Droulers . Sobre cine y danza dice:

*“Lo que une de una manera muy fuerte la danza y el cine, es que la memoria es un músculo. El espacio tenemos que inscribirlo dentro del cuerpo y no pensarlo. Cuando dos bailarinas hacen una coreografía en función de una cámara, como es el caso de las “Danzas Húngaras” de Brahms, ellas repetirán la coreografía hasta que deje de ser pensada, ellas tendrán la danza en sus cuerpos y sus músculos. Por tanto es a mi en tanto que intelectual, cámara, que yo realice el mismo trabajo. Para mi extremadamente duro.*

---

<sup>5</sup> Pauwels, Eric et Rouch, Jean. “La danse du cameraman”. V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* n°26, 1996. Bruselas: Ed. Contredanse, p.15-16

*Debo introducir esa coreografía en mis músculos, para no pensar durante la filmación. Lo difícil no es pensar, es no pensar lo que es difícil.”<sup>6</sup>*

*“La llegada del cine supuso unos nuevos horizontes inexplorados para un arte como la danza, encadenado a viejos corsés. El pluriperspectivismo del cine en detrimento del monoperspectivismo de la danza conlleva una captación de movimiento y expresiones corporales que introducen al espectador a contemplar la belleza inusitada de la danza. Los travellings, los planos secuencias, en definitiva, el lenguaje estrictamente cinematográfico fue la llave que abrió a la danza a una posterior evolución”<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> Op. Cip p.16

<sup>7</sup> Vera, J. Domingo y Marín, Irene. “Danza y Estética: Cine y Teatro.” V.V.A.A. / *Jornadas de Danza e Investigación*, (2000) Barcelona:Ed.Los libros de danza,p 48

## **Descripción de videodanza hoy.**

Se denomina videodanza a una obra audiovisual cuyo contenido es cuerpo(s) en movimiento, o danza. Cuerpo, movimiento, tiempo e imagen; un diálogo que se centra en las significaciones del cuerpo en imagen, en un espacio-tiempo.

Este género, podría ser un subgénero de la danza como también un subgénero del audiovisual.

Lo cierto es que ha tomado un camino propio, y como mucho de lo que nos rodea hoy en día, podríamos hablar de un híbrido, de un cruce de lenguajes, de una práctica propia de la realidad contemporánea.

Video y danza han estado relacionados desde hace mucho, sin embargo, la integración de estas dos disciplinas, interdependientes en el denominado videodanza, es relativamente reciente. El videodanza comienza a ser una especificidad y debemos ser audaces para, en estos tiempos, no institucionalizarla, porque sería limitar su desarrollo, encasillándola en una disciplina impermeable, rígida, estructurada.

El videodanza, que bien podría ser body-art o videoarte, es emprendida generalmente por creadores que provienen de las artes visuales, las audiovisuales, o desde el arte de la danza.

Lo importante es que existe un resultado donde estos dos lenguajes se hacen uno y cuyo producto final es audiovisual. Y, ¿en qué se diferencia entonces el videoarte del videodanza?.

Es de suponer que en la manera de abordar la obra, de acercarse a ésta y comprenderla, en la intención que lleva al realizador a apropiarse del concepto danza.

Utilizar un cuerpo danzante como protagonista con todas las características que lo distinguen: energía, tensiones, tonos, pulsos, formas, secuencias de movimiento y transiciones, entre otras, supone una fijación, una reflexión del cuerpo vivo, o de un cuerpo – o imagen - en movimiento. De este modo, la especificidad de este tipo de video ha escogido la danza como inflexión, sea cual sea el punto de vista con el que se afronta esta práctica o arte.

Por otro lado, entre el cuerpo y soportes como cine, video e internet, se dan distintas relaciones, ritmos y metodologías relacionadas al formato en particular. Son los medios por los que el realizador-artista se conecta con su público y conecta a éste con su mirada o su discurso. Nuevamente nos encontramos con modos de aproximarse al cuerpo y con unas disciplinas que se conectan o prácticas que hoy día no sobrellevan límites.

Lo que considero que no debería ser el videodanza, es ser un canal de difusión para la danza.

Es decir, considerar el video como un vehículo de comunicación y que el mensaje fuera danza, como disciplina, la que muchas veces se apega a la narración lineal, muy propia de las artes escénicas y audiovisuales. Entonces, si fuera sólo esta interacción de un medio artístico como el video y un arte como la danza, nos encontraríamos ante un modelo que validaría este tipo de obras a través de sutiles restricciones que no harían más que alejarla de su propia espiral evolutiva.

No, el videodanza es video con todas las bondades que ofrece este formato, y más aún el digital, asociado a las múltiples posibilidades que son el cuerpo y el movimiento en sí mismos.

Nos encontramos con las infinitas relaciones entre la cámara y el danzante, con los múltiples ritmos de los cuerpos en ese espacio dado por la cámara, nos encontramos con los tempos de la edición y sus fracturas, nos encontramos con un cuerpo en movimiento desfragmentado por la tecnología.

Pero, intentando esbozar un límite “permeable” al hablar de videodanza, quiero abogar por la vocación filosófica que creo que hay detrás de este tipo de realizaciones: el movimiento, como punto de partida. Tanto la danza, que en estricto rigor o en términos generales es cuerpo en movimiento, como el video, trabajan la temporalidad, la indagan, la examinan y la utilizan. El video captura el movimiento, la danza explora el ser: “Me muevo, luego existo”.

Esta frase está detrás de todo este enfoque filosófico. No hay movimiento sin tiempo y sin una materia que se desplace.

Entonces, abordar la gran reflexión del cuerpo en movimiento, y capturarla en una secuencia de imágenes que nos entregan la ilusión de un tiempo, podría ser una clave que nos sitúe frente a este tipo de obras, frente a artistas que han encontrado una herramienta para plasmar esta situación paradójica, de cuerpos virtuales, desmaterializados, conceptualizados.

¿Por qué me refiero al cuerpo, al movimiento, al espacio y al tiempo? Porque creo que son una base desde donde se manifiesta ese ser, ese existir.

# PROYECTO PRÁCTICO

## Laika. Opus n.º 1

El desarrollo del proyecto práctico en el que se centra todo el interés de ésta tesis de final de master fue llevado a cabo por Juan Bernardo Pineda, bailarín y coreógrafo director del rodaje, además de ex alumno de la UPV,



Inma García y Meritxell Barberá, bailarinas en éste proyecto y coreógrafas ambas también, y yo, Nacho Blanco, realizador, director de la fotografía del proyecto y operador de la cámara.



El espacio que escogimos para el rodaje fue brindado por el Teatre de L'Ull y era un espacio de ensayo para danza y teatro.

Utilizamos una iluminación natural cenital difusa, sin refuerzos para el relleno lateral o de otros ángulos, con el fin de no rodearnos de aparatos proyectores que marcasen puntos de interés en la imagen al rotar.

El rodaje se realizó en el transcurso de medio día (unas seis horas), y el mayor problema que pudimos tener nos lo planteó la temperatura que en esos momentos era muy elevada, aumentando según avanzaba el día.

Hasta la fecha no había tenido la ocasión de trabajar en un contexto como ese, por lo tanto mi experiencia como operador a la hora de filmar el movimiento del cuerpo dentro de una coreografía de danza era nula y especialmente al principio las técnicas de

filmación académicas me impedían integrarme realmente dentro de la acción que pretendíamos reflejar.



Poco a poco y gracias a la paciencia también, todo sea dicho, de los tres bailarines con los que estaba trabajando fui comprendiendo que para conseguir integrar la cámara con el movimiento de su coreografía debía conseguir introducirme dentro de su ritmo ensayando previamente los movimientos que iba a filmar para de esa forma no tener que pensar en ello mientras la acción se desarrollaba.

El equipo de cámara que utilicé para la filmación era una XL-1 de Canon, con un sistema semiprofesional de 3 CCD'S con lentes intercambiables y sin ningún tipo de filtraje en la óptica.

La mejor experiencia que he tenido filmando ha sido la satisfacción de conseguir en algunos momentos integrarme con el movimiento de las bailarinas y sentir como la fluidez del movimiento de la cámara en el seguimiento, conseguía acercarse a plasmar el dinamismo que sus cuerpos consiguen al realizar la coreografía.



Alguno de esos momentos de dinamismo pudieron ser filmados y montados finalmente para obtener ésta muestra.



## BIBLIOGRAFÍA

"La vocación en el videodanza" Hernández Cerda, Paula - Marzo de 2006

"Historia de la conciencia", Berman, Morris. Ed. Cuatro Vientos, Chile, 2004

"La vigilia del cuerpo", Cruz Sánchez, Pedro A. Ed. Tabularium, España, 2000

"Del video-arte al Net art", Olhagaray, Néstor. Ed. LOM, Chile, 2002

"Cartografías del cuerpo, Propuestas para una sistematización". Cruz Sánchez, Pedro A., M. A. Hernández Navarro. Revista Debats no 79, Invierno 2002-2003, España

"Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo", Varios autores. Cendeac, 2004, España

"La Era Post-Media", Brea, José Luis. 2002, España

"Perspectivas de la danza para la cámara", Ensayo Simposio de la Danza para la cámara, Douglas Rosenberg, Universidad de Wisconsin, EEUU (publicado en castellano en <http://www.perrorabioso.com/fivu05/texto5.htm>)

[http://www.dancecamerawest.org/dvd\\_dfc.htm](http://www.dancecamerawest.org/dvd_dfc.htm)

<http://www.dancefilmsassn.org/>

<http://cinedanza.wordpress.com/category/video-danza/>

<http://videodanza.com/>

<http://www.videodanza.com/textos.htm>

<http://www.videodanzaba.com.ar/>