

INSUMOS PARA UNA VERTEBRALIDAD EN ANÁLISIS DE VIDEO_DANZA

Indudablemente, ninguno más seguro entre los resultados de la estética que el que nos enseña a distinguir en la esfera de lo relativo, lo bueno y lo verdadero, de lo hermoso, y aceptar la posibilidad de una belleza del mal y del error.

José Enrique Rodó - Ariel

Intro

Desde las primeras experiencias de los hermanos Lumière y el Kinetoscopio de Edison, entendidas como la fotografía en movimiento, ya existen registros de danza para una cámara. Estos ensayos consistían en registros de un movimiento con cámara fija, un registro en el cual la significación estaba dada exclusivamente por la interpretación de una coreografía y en general de un simple movimiento de pocos segundos. La cámara oficiaba de *espectador teatral* con un punto de vista fijo captado por una lente de foco largo.

¿El cinematógrafo nació como collage divergente de una cabeza de Méliès en un cuerpo de Lumière? Para cumplir con este destino contrariado, en este ser abiertamente bastardo se anudan y se combaten sin jamás excluirse eternamente, la energía del espectáculo y la tensión de la escritura por la vía de la atracción de feria, el telón pintado, el índice apuntando, la pantomima, la marca energética, la foto-coreografía, el reloj a manivela, la óptica geométrica, el teatro de sombras, la cinta perforada, la gimnasia, la disolución de huellas, la producción de espirales, curvas y volutas, sin olvidar el fusil para condensar el tiempo de E. J. Marey... Gran fárrago de sueños solo comprensibles en los orígenes del cine.¹

Paralelamente, en la competencia por desarrollar el *kinetoscope* (y en lo que tiene que ver con la danza) Thomas Edison registró a Jese Cameron, Anebelle, a la Princesa Rajah y a Ruth Dennis. Pero siempre desde el punto de vista del espectador de teatro. *Una nota sobre la primera exhibición – el 23 de abril de 1896 – de la versión de proyección de Edison de un kinetoscopio llamado Vitascope² menciona a “las hermanas Leigh en su danza del paraguas. El efecto era el mismo como si las muchachas estuvieran en el palco*

*escénico; todas sus sonrisas, saltos y giros eran vistos". Edison filmó danzas muy sencillas, aunque mecánicas y repetitivas, convenientes para el formato circular de los antiguos cines, donde, para el asombro del público, la foto se movía y se podía ver repetidamente otra vez.*³

El video_danza (o en la nomenclatura inglesa *screendance* o *dance for screen*⁴ que amplía el término), puede buscar entonces sus antecedentes a fines del siglo XIX, seguido por el *Ballet Mecánico* de Léger, el Ballet Triádico de Schlemmer, las experiencias del Dada y el Surrealismo, la incansable Martha Graham hasta llegar a la pionera Maya Deren, quien concibió coreografías a ser relatadas directamente para el cine. Llegaron entonces las comedias musicales llevadas al cine, hasta que en los 60 los happening y el arte de acción dieron un nuevo cuestionamiento al cuerpo en movimiento. La sociedad Paik - Cunningham – Cage dio un nuevo rumbo a la *puesta en escena* de danza y tecnología. Pero es la Danza Contemporánea la que expande las fronteras del cuerpo devenida en video_danza.

La Danza Contemporánea en la Universidad

Una de las características de la Danza Contemporánea actual es su permanente evolución, no solo en sí misma, sino por su capacidad vinculante con otras artes (teatro, video, música y nuevas tecnologías en general). Sin embargo los paradigmas utilizados para su análisis no han sido del todo profundizados. El presente texto se enuncia a punto de partida la ya insoslayable inclusión de la danza en el sistema académico. Inclusión muy dispar en nuestra región.⁵

En los últimos años se produjo un incremento del interés de los jóvenes por este arte, lo que implicó que surgieran en todos los países de Latinoamérica, una cantidad importante de talleres e institutos dedicados al tema. Varios bailarines y coreógrafos, en general formados en el exterior, se volcaron a la docencia. Sin embargo este tipo de enseñanza, que reconozco fundamental para la difusión de la danza, busca muchas veces adiestrar en técnicas del movimiento pero no contempla la formación integral de los creadores. Donde la estética, el análisis, la investigación y todos sus problemas derivados no se consideran materia de estudio.

Se ha vuelto entonces necesario crear carreras universitarias en danza, cuyo objetivo sea la formación integral de un artista capaz de desarrollarse en todos los temas vinculados al cuerpo en movimiento: sicología del movimiento, estética y semiótica de la danza, anatomía, fisiología, cinesiología, estructuras rítmicas y sonoras, improvisación,

expresión corporal, análisis, percepción musical, temporalidad, formulación de proyectos, danza y multimedia, etc. Tanto Brasil como Argentina, y en gran medida Chile han desarrollado en el ámbito público y privado carreras universitarias de danza. Uruguay se encuentra al final del lote, con una licenciatura en trámite de aprobación pero que aún no tiene una financiación. Al otro lado de la línea existe la Universidad de Tucumán, que cuenta con más de cuarenta años de trabajo en el tema.

Aquí es donde encontramos desarrollado en conocimiento de video_danza. Ya sea como una materia más o un postgrado.

El espíritu crítico

Con este panorama resulta más que fundamental comenzar a investigar en métodos de análisis en video_danza. La formación universitaria en danza debería proveer al estudiante de elementos conceptuales que vayan desarrollando un espíritu crítico capaz de cuestionar su propio devenir creativo, donde la reflexión vaya de la mano con el hacer.

La creación en video_danza ha sido abordada desde el punto de vista de bailarines, coreógrafos, videastas, cineastas, artistas multimedia y otros más. Sin embargo su posterior reflexión ¿desde donde se aborda? No se conoce un corpus que la abarque. Ha sido vista y revisada por la crítica, pero en general haciendo uso de paradigmas que vienen de lo coreográfico o de lo meramente técnico inherente a la danza.

Aquí podemos objetar en el entendido que la video_danza no consiste en el mero registro de una coreografía. *La danza para la cámara recubre los cuerpos enfermos, en algunos casos reinventándolos y recorporeizándolos, objetivándolos o re-materializándolos (para invertir el término de Lippart) en el proceso. La documentación de danza, que registra una coreografía tal como resulta de una ejecución en vivo, está sometida a las varianzas de esa ejecución. La coreografía plasmada por la cámara difícilmente es la que el coreógrafo siente como la versión definitiva. En cambio la danza creada especialmente para la cámara no está verdaderamente fija como una performance en vivo; está siempre en el proceso de transformarse.*⁶

La intervención de la tecnología en la danza, no resulta ser un paso más, o el agregado de un artilugio que algunos *puristas* desprecian. *Que la máquina-cine fabrique para nuestro uso otra percepción del espacio y del tiempo que aquella(s) que ponemos en*

*juego en otras experiencias sensibles, infiere una suerte de poder “no humano” o “extra-humano” de la máquina cinematográfica. Poder que como el de toda máquina es a la vez deseado y temido por quienes mantienen relación con él.*⁷ Sin embargo la danza con mediación tecnológica, deviene de la normal relación del cuerpo con el ambiente cultural. La tecnología forma parte de la cultura, y esta modifica al cuerpo, tanto como el cuerpo interviene para modificar la interfase cuerpo – máquina.⁸

Por tanto intentar analizar video_danza a punto de partida de una creación coreográfica omitiría elementos.

Lo que seguidamente se propone es enfrentarse al acto creativo a punto de partida del lenguaje que ha sido utilizado para su concepción, en este caso **el video**.

Dos casos

Como docente de video muchas veces en el pasado tuve que enfrentarme a estudiantes que decían *yo voy a trabajar en digital, o voy a usar tal cámara que es la mejor...* y sin embargo cuando los cuestionaba sobre la idea que querían llevar al video y por qué no podían expresarlo con tanta seguridad. Cambiar este concepto y demostrar que una buena idea puede contra cualquier tecnología no siempre es fácil de comprender por parte de los estudiantes que dan sus primeros pasos, en esos casos suelo desafiarlos a utilizar mi vieja VHS M5000.

Basado en estas experiencias elegí dos videos muy distintos entre sí, pero que considero tienen en común la economía de medios pero con una idea muy buena. Por un lado el video_danza **Fora de Campo** de Cláudia Müller y Valeria Valenzuela y por otro **Pieza para Rostro y Espalda** de Alejandra Ceriani, ambas piezas del 2007

Sobre el primero las autoras dicen que *Fora de Campo parte de la experiencia de entregar danza contemporánea en lugares donde no es esperada, buscando espacios desapercibidos, brechas en la cotidianeidad. La video-danza propone una reconstrucción de este acontecimiento a través de la mirada de quienes lo vivenciaron, internándose en lo que perdura en cada uno después del paso de ese cuerpo en movimiento. El rescate del punto de vista del observador torna presente a la obra, que permanece fuera de campo.*⁹ Se trata de un acercamiento al video_danza que podríamos llamar documental, porque narra el trabajo de un delivery de danza a través de quienes lo reciben.

El segundo no tiene un carácter narrativo sino que muy por el contrario está más bien apoyado en su carácter plástico. Con una economía de recursos consistente en una cámara web, un PC y una lamparilla doméstica. Sobre el proyecto Ceriani dice que *Webcamdanza indaga sobre la relación entre cuerpo y dispositivo a través de la creación de “piezas audiovisuales” dentro del género video danza, componiendo lo que podría denominar como: una coreografía del gesto digital. Esta exploración digital permite documentar el cuerpo real y transformarlo frente a las posibilidades técnicas de registro de la cámara Web y el software de edición.*¹⁰

La idea es intentar organizar el mismo concepto de análisis para dos obras muy diferentes.

EJEMPLO 1

Fora de Campo

Ficha técnica

Idea, producción y dirección : Cláudia Müller y Valeria Valenzuela

Dirección de fotografía: Phillipe Guinet

Edición: Valeria Valenzuela

Sonido directo: Pedro Rodrigues

Duración: 6:30 min.

Fecha: Rio de Janeiro 2007.

Aspectos preliminares

Como presentación y breve descripción, decir que el video aborda la idea de un *delivery* de danza, donde el cliente llama para enviar una coreografía como obsequio a otra persona. Sin embargo nunca vemos al cliente ni a la persona que lleva la coreografía mientras la ejecuta. Es decir, el video intenta transmitirnos una acción que siempre está fuera de campo.¹¹

Este video es muy interesante en su manejo formal porque podemos leerlo a través de varios planos simultáneamente, como un metalenguaje. Es preciso aclarar que el concepto de por sí ya tiene varios planos de creación, porque este proyecto se inició con una obra, una puesta en escena diferente al video.¹² Sin embargo, lo que aquí me preocupa y voy a tomar en cuenta es solamente el producto video, esto es importante porque algunos aspectos se explican desde la obra o performance pero no son revelados en el video, aquí será tomada en cuenta exclusivamente la información que el video presenta.

Un primer plano sería documental, que cuenta los recorridos en sí y las entrevistas. Otro podría ser el plano del concepto o forma de representación, desde el artilugio del fuera de campo mostrar una acción coreográfica que no se ve. Finalmente el plano plástico, las autoras tratan de mostrar imágenes que visten con cierto descuido, con una cámara en mano, inquieta, en general utilizan la luz disponible. Sin embargo en una mirada más atenta es fácil descubrir como nada está puesto al azar, ese *descuido* es una opción estética muy medida, donde todo confluye en un plano emotivo.

Desarrollo

El video comienza abruptamente y lo hace con una incógnita ¿qué están viendo? Siete rostros en primer plano, se ven uno a la vez durante tiempo variables de tres a seis segundos, están atentamente mirando algo, no sabemos qué es. Lo importante de este comienzo es que ya plantea (o nos adelanta) todos los planos de lectura que mencioné antes, todas las reglas de juego para entender el video están en estos segundos iniciales. (fig. 1)

- el documento: alguien como cualquiera de nosotros observa algo.
- el fuera de campo: sabemos que alguien fuera del encuadre de la cámara se está moviendo, esto lo determina el vaivén de la cara de los personajes siguiendo al (oculto) performer, más el sonido del movimiento y la reaspiración de quien ejecuta.
- el plano emotivo: las caras son de asombro y a veces de cierta emoción.



© C.Müller - V.Valenzuela

Figura 1

Es posible asegurar que lo coreográfico existe, está en los ojos de estas personas. En relación a lo que definimos como aparente *descuido* aquí también queda evidente. Mientras que las imágenes son muy despojadas visualmente, fueron meticulosamente elegidos primeros y primerísimo planos y los rostros están intercalados en un concepto que podría denominarse *fuera de campo central*. Es decir el primer rostro mira algo que sucede a la derecha, el segundo mira hacia la izquierda, el tercero a la derecha y así sucesivamente hasta que el séptimo hace un recorrido de izquierda a derecha, este recurso en apariencia simple (como en todo el video) genera en el espectador una atención especial sobre quien ejecuta la danza, que no lo vemos, pero está en el centro de la imagen perceptiva.

Siguen los títulos, (de nuevo movimiento) que ofician de separador al cuerpo del video. Movimiento desde un tren, del tren y del performer subiendo siempre con el criterio de edición de movimientos cruzados izquierda/derecha/izquierda. De hecho todas las imágenes implican movimiento de una u otra manera, todo transcurre, nada es estático. Hago constantemente estas apreciaciones desde lo formal a fin de explicitar lo dicho antes, en una forma simple se esconde algo complejamente concebido.

Ya se puede decir que el performer es una bailarina, la vemos en el tren. Vemos fugazmente su traslado pero nunca la danza.

Se produce el diálogo con el primer personaje que recibe la entrega. Las autoras avanzan sobre su tema siempre con rupturas visuales que hacen que la pieza funcione en su totalidad. En este caso sabemos que alguien viene a entregar algo pero no tiene nada entre sus manos.



© C.Müller - V.Valenzuela



Figura 2

Aquí comienza la esencia del video, personas describiendo la llegada y presencia de la bailarina: *esa capacidad de venir y decirme que era una entrega para mi...vino hasta ahí y empezó a hablar...* (fig. 2). A través de la descripción verbal y muchas veces física, cada personaje va colocando progresivamente en nuestra imaginación los movimientos. Los personajes no tienen (o al menos es lo que dejan ver) un contacto habitual con la danza, eso hace que la descripción sea más rica en movimientos para representarla. Poco a poco las autoras van agregando comentarios o gestos que más allá de describir la coreografía involucran los sentimientos y emociones de quienes reciben. Estas secuencias son cerradas por imágenes de la bailarina transportándose, mientras viaja por distintos paisajes se escucha en off (otra vez el fuera de campo esta vez en el sonido) una de las llamadas para solicitar el servicio. La estructura vuelva a comenzar: la bailarina yendo a una entrega (siempre con encuadres parciales de partes del cuerpo), los personajes observando en silencio con el sonido de movimientos de baile y la descripción, se podría decir que los personajes *danzan* sus descripciones. (fig. 3)



© C.Müller - V.Valenzuela



Figura 3

El nudo es desatado, a partir del tercer cuarto del video, el rompecabezas que hemos armado en nuestra mente se cierra. Mediante una edición ya no fragmentada como al comienzo, sino más lineal (temporalmente hablando) vemos de frente a la bailarina llegar hasta un personaje, no la vemos bailar pero si completamos la escena a través del

espectador de la misma, luego sigue la interpretación y el relato de cada personaje sobre lo que recibió. Digamos que toda la estructura del video aquí se muestra temporalmente unida. En esta secuencia es recibida por una pianista y luego descrita por ella, con términos que juegan al nivel de un análisis de lo coreográfico ...*la poesía está entre, entre el movimiento y la palabra. Surge algo de lo que no fue dicho que es lo que moviliza...* estas palabras, colocadas aquí y no al principio tienen una función muy importante, ofician de bisagra entre lo visto (en nuestro caso lo no visto) a través de explicaciones y la parte de revelación emotiva del video, intercalada con otras personas las palabras finales de la pianista chocan con la reacción del último personaje, la potencian por contraposición entre el análisis y el llanto. De alguna manera, y como se manejó durante toda la edición, las autoras adelantan lo que vendrá.

Para el final, las autoras abren, metafóricamente hablando, esa caja de entrega para nosotros, un personaje se resiste con vergüenza a recibirla y finalmente, a través de la danza se quiebra, cuanta sus emociones y de alguna manera también se reconoce artista/protagonista de ese acto de comunión entre quien baila y quien observa. Toda esta secuencia está siendo permanentemente cortada por la bailarina transportándose por la ciudad. No hay mucho más que significar, las autoras cierran el video con varias descripciones cargadas de movimiento, dejándonos con la frase de un personaje ...*¿y eso es una danza?*, el video cierra con dos jóvenes alejándose y pasa a los créditos.

A manera de epílogo vuelva al personaje que se resistía a recibir la entrega abrazando a la bailarina. Lo último en desplegarse de todos aquellos planos de interpretación es lo emotivo.

Algunas consideraciones finales. ¿por qué esta pieza es una video_danza? Esencialmente porque la protagonista es la danza en cuanto movimiento. No existe en ningún momento una atención sobre quien la interpreta, sino que de varias maneras los personajes describen la danza.

El manejo en la edición es esencial para el discurso, todos los aspectos formales, plásticos y de relato van increciendo con el video, dándole al relato una estructura fragmentada pero sólida a la vez.

Estructura

El video dura aproximadamente 6:30 min. y consta de cuatro piezas estructurales A, B, C, D.

A – Presentación que incluye introducción y títulos hasta la primera llegada 56 seg.

B – Descripciones de personajes 35 seg.

C – Bailarina viajando 14 seg.

B – Danza y descripciones de personajes 40 seg.

C – Bailarina viajando 16 seg.

B – Descripciones de personajes 30 seg.

D – Los dos casos particulares de la pianista y el último personaje 1:52 min.*

A – Créditos y epílogo, funciona como una inversión de la A 24 seg.

* la estructura D encierra en sí misma una subestructura A' – B'.

El video es simple y efectivo, la única crítica que me atrevo a realizar tiene que ver con el recibimiento de algunas personas, quizás se nota en pequeñas secuencias que no hay una espontaneidad, quizás por haber realizado la toma dos veces, pero este es un detalle menos que no afecta a la obra.

EJEMPLO 2

Pieza para Rostro y Espalda

Ficha técnica

Realización : Alejandra Ceriani¹³

Creación banda sonora: Alejandra Ceriani

Registro webcam y edición: Alejandra Ceriani

Performance: Alejandra Ceriani

Duración: 3:50 min.

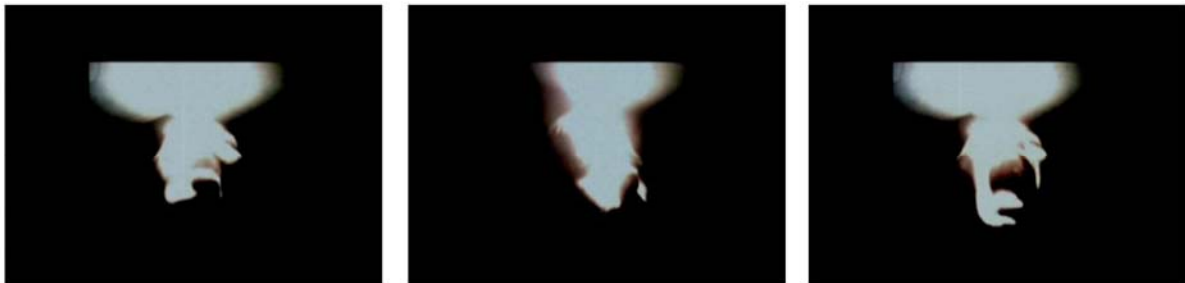
Fecha: La Plata 2007.

Aspectos preliminares

El video de Alejandra Ceriani forma parte de un proyecto más amplio que incluye la danza, la performance y la instalación además del video. Sin embargo funciona perfectamente como pieza única.

Lo primero que asombra aquí es como la artista utiliza el medio a disposición, apropiándose de los *defectos* del mismo para utilizarlos como medios expresivos a su favor. Personalmente pude ver su estudio, de trabajo el cual consiste en un pequeño rincón de su casa¹⁴ donde ubica un PC sin exageradas prestaciones, una cámara web y una lámpara doméstica. No existen aquí costosas cámaras, ni cintas, ni focos. Nada más allá de Ceriani y su curiosidad por indagar en el medio. Ella es su propio cameraman y su propia editora.

En cuanto a esos *defectos* expresivos, el más evidente es el comportamiento de la cámara web que da una imagen pequeña y poco definida, saturando algunos colores y dejando otros por el camino. A su vez si hablamos de danza hablamos de movimiento, y la cámara web tiene una latencia muy larga, define el movimiento como largas imágenes congeladas, en las que, si la acción toma cierta velocidad, se producen estelas borrosas, rastros de ese movimiento. Esta dificultad es llevada al límite para describir un cuerpo desnudo que se asoma parcialmente de entre las sombras, que a veces es difícil distinguir si es hombre o mujer.



© Alejandra Ceriani

Figura 4

Desarrollo

El video comienza con dos pequeñas secuencias de uno y cinco segundos separadas por un corte a negro. Funcionan como presentación, en la primera solo distinguimos una mancha, algo orgánico que aparece fugazmente, en la segunda secuencia el encuadre es exactamente el mismo y ya podemos inferir que se trata de un personaje. Aquí la banda sonora tiene una consideración aparte, que es la primera referencia que el espectador tiene sobre el personaje: es una mujer, se mezclan cantos, conversaciones

distorsionadas y otra cantidad de elementos *trash*, que podríamos asimilar a percusiones o distintos contactos con un pequeño micrófono. Es importante decir que la banda sonora tiene el mismo enfoque experimental que las imágenes.

Estos primeros segundos nos dan el carácter plástico que va a tener todo el video, nos obliga a tratar de distinguir o adivinar cuerpo donde a veces no lo hay. Podemos ver referencias a una cabeza, lo reafirmamos porque canta, pero a su vez nos presenta la contradicción de ver lo que podría ser el cuello y parte del torso asomando al revés por sobre una cabeza al derecho (fig. 4). Lo que aparenta ser un juego fantasioso resulta ser solamente un reflejo en la parte superior del cuadro, pero nuestra mente lucha por dar comprensión a la mancha. Mientras tanto la banda sonora nos introduce en un ambiente oscuro y profundo, en una suerte de opera negra.



© Alejandra Ceriani



Figura 5

El video avanza y ya podemos leer la espalda, siempre fluctuando entre una imagen totalmente quemada y esa estela o rastro que la latencia desvanece torpemente. La espalda parece adquirir otro ritmo, el video se vuelve más entrecortado y la banda sonora más orgánica (fig. 5). Resulta muy interesante como cada imagen podría componer una pieza única, con cierta distancia se emparentan con las tintas de Egon Schiele. Toda esta parte transcurre entre abruptos cambios de la imagen blanquecina de la espalda a negros absolutos, como instantes separados de movimientos, la sensación es la de un nervioso parpadeo, como si pudiéramos ver/escuchar el pasaje de un órgano a otro.

En todo este transcurrir Ceriani usa la manipulación del tiempo, acelerando y deteniendo la imagen, acentuando esa sensación de acumulación de tensión que por su peso es liberada de golpe, por momentos avanza, retrocede y repite, volviendo lo orgánico en *digital*, una especie de *scratch* de cuerpo. De alguna manera se podría decir que la

artista logra llevar el cuerpo a otro plano, imposible para la danza, logra reformularlo hasta retorcerlo por momentos.

El video vuelve a la imagen del rostro que canta.



© Alejandra Ceriani

Figura 6

Esta vez el planteo del rostro no es de presentar la imagen, sino que la desarrolla. Se ve mucho más claro el reflejo en la parte superior al que aludía al principio (fig. 6). La imagen del rostro ya está completamente definida. La escena del rostro incorpora una variante respecto a la espalda, se esboza más claramente un comienzo de canción, algo claramente rítmico que se interrumpe. Esto apoya lo que mencioné antes, sonido e imagen siguen una misma línea, se entrecortan, se repiten, en un ascendente a partir del comienzo donde todo es mucho más incomprensible, hasta el final, donde ambos elementos se definen hacia algo *reconocible*.¹⁵ El video concluye, tan intempestivo como empezó, se nos presenta como un recorte en el tiempo, el extracto de algo que podría ser más extenso o formar parte de algo más.

Concluyo en recalcar lo más destacable del video, una resignificación del cuerpo. Ceriani descompone su propia materia de trabajo para darle nueva forma. En cuanto a lo formal la artista toma de decisión de no llenar la pantalla con la imagen, sino que utiliza un recuadro negro, quizás atendiendo al tamaño original de las imágenes de la cámara web.

Estructura

El video dura aproximadamente 3:50 min. y consta de tres partes bien reconocibles A, B, C, mientras que el audio lo acompaña con una estructura A, B, A, C.

A – Lo que denomino presentación 23 seg.

B – La secuencia de la espalda 2:14 min.

C – La secuencia del rostro 1:11 min.

Mi intención es hacer un análisis de la pieza, pero entrando en el terreno de la crítica creo que el efecto de ralladuras de cine que Ceriani esboza en todo el video no aporta mucho, al menos de la manera que está utilizado, quizás descartando las rayas y dejando solo el efecto *polvo* o *dust* pudiera mejorar. De cualquier manera es un detalle mínimo que observo como un desvío profesional como editor.

Conclusiones

No es menester de este texto clausurar ninguna idea sino sumar elementos a partir de lenguaje audiovisual y que a veces un análisis desde una perspectiva de la danza no contempla. Me quedo con la satisfacción de haber elegido dos productos de bajo presupuesto que se han hecho fuertes en los festivales por su idea y capacidad de comunicar, pero sin dejar de lado que una buena idea implica mucho trabajo y experimentación. Volviendo al ejemplo de mis alumnos, muchas veces llegan pretendiendo realizar *su gran* proyecto, yo les digo que primero trabajen, que aprendan a razonar a partir de la experimentación y el gran proyecto vendrá solo.

Montevideo, 26 de noviembre de 2008

Referencias Bibliográficas

COMOLLI, JEAN LOUIS, *Filmar Para Ver, Escritos de Teoría y Crítica de Cine*. Compilación de Jorge La Ferla, Ed. Simurg, Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires 2002.

RUSSO, EDUARDO A. *Cuadernos de Cine*. Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2002.

AAVV, *Dança em foco Volume 1, Dança e tecnologia*, Ed. Instituto telemar, Rio de Janeiro, 2006.

METZ, CHRISTIAN, *Ensayos Sobre la Significación en el Cine (1964-1968) Volumen 1*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2002.

METZ, CHRISTIAN, *Ensayos Sobre la Significación en el Cine (1968-1972) Volumen 2*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2002.

¹ Comolli, *Filmar para Ver*, pag. 65

² La nota de referencia fue publicada por el *New York Dramatic Mirror*, vol. 35, n°. 905 (2 de mayo de 1896).

³ *Dança em foco Volume 1, Dança e tecnologia*, Ed. Instituto telemar, Rio de Janeiro, 2006.

⁴ En español danza para la pantalla.

⁵ Defino región a Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay. No porque esto no suceda en el resto de Latinoamérica, sino porque a fines prácticos mi investigación está centrada mayoritariamente en estos países.

⁶ Ver Rosenberg en *Apreciaciones sobre la danza para la cámara y manifiesto*. *Dança em foco Volume 1*.

⁷ Cuadernos de Cine. Colección dirigida por Eduardo A. Russo, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2002.

⁸ Ponencia Máquina y Cuerpo por Magalí Pastorino y Diego Carrera.

<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2017>

http://www.danzaeinterfacechile.com/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=36

⁹ Texto que acompaña al DVD *Fora de Campo*, Müller, Valenzuela. Producido por Rumos Itaú Cultural *Dança 2006/2007*

¹⁰ Lic. Alejandra Ceriani

¹¹ El concepto de fuera de campo es propio del cine y la fotografía, aunque podríamos aplicarlo a cualquier tipo de imagen. El paradigma clásico de representación busca convencer al espectador de la no existencia del artificio. En el cuadro de video vemos un recorte, un rectángulo que deja parte de esa realidad fuera de la vista. Sin embargo el fuera de campo puede hacerse explícito cuando el personaje señala, mira o dialoga con alguien que está fuera del encuadre.

¹² El concepto que manejo de puesta en escena es el de Comolli; un tercer plano del cine que hace posible su significación a través de un tercero que modifica la obra en tanto espectador.

¹³ Alejandra Ceriani es Licenciada por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

¹⁴ Con esta descripción de lugar, no pretendo minimizar el trabajo de Ceriani, sino muy por el contrario, hacer evidente como es posible trabajar con resultados muy interesantes a partir de los mínimos medios disponibles, haciendo hincapié en que la idea es lo primero.

¹⁵ Cuando hago referencia a canción o imagen reconocible, hablo de lo que culturalmente cualquiera de nosotros infiere como tal, sin pretender hacer una valoración de la banda sonora, sino simplemente con el fin de hacer presente la imagen al lector. Tanto imagen como audio son aquí indivisibles, los separo solo con el fin de profundizar el análisis.