

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Artes Audiovisuales

Di Pilato, María Alveré

34.978.778

61357/1

221-6121950

alveredipilato@gmail.com

Tutora: Lic. Mónica Caballero

Co-tutor: Lic. Pablo Rabe

Tema:

Modo de representación performativo en el audiovisual: vínculo entre espacio, cuerpo y cámara.

Título tentativo:

Micro-ficciones desde el cuerpo y el movimiento



Abstract: Micro ficciones desde el cuerpo y el movimiento es una instalación audiovisual de cinco performance sobre la corporeidad y sobre el movimiento danzado a partir de distintas características específicas de los seres vivos: la célula eucariota, la célula epidémica, el pez, la garza, y la liebre. Éstas buscan indagar sobre la relación humano- animal y sobre el modo de representación del cuerpo y el movimiento. Construyendo un discurso ambiguo y sugerente sobre un punto de vista aparentemente científico. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=QDBz-aNTxW8&feature=youtu.be>

Índice

Introducción.....	1 pág.
Fundamentación teórica.....	
1. El acto performativo como método realizativo.....	2 pág.
1.2. Premisa inicial del proceso realizativo.....	2 pág.
1.3 Concepto de performance.....	3 pág.
2. Hibridaciones entre danza y cine	3-4 pág.
2. Pruebas.....	4- 6 pág.
2.2 Microficciones.....	6- 7 pág.
2.3 Corporalidad/Espacio/Cámara.....	7- 10 pág.
3 Instalación.....	11 pág.
Conclusiones finales.....	11-12 pág.
Bibliografía.....	12-15 pág.
Anexo.....	15 16 pág.

Introducción:

Para realizar este TIF cuyo tema es el Modo de Representación performativo en el Audiovisual: vínculo entre espacio, cuerpo y cámara, me propuse a través de la performance y el registro audiovisual, realizar una serie de pruebas en torno a la relación entre el cuerpo humano y el cuerpo animal. Ambos recursos, performance y audiovisual, funcionaron como metodología de trabajo para establecer criterios formales y estéticos desde la corporeidad y el movimiento. Sin duda las relaciones entre video/cine y danza generan un modo particular de realización y de representación del cuerpo en el audiovisual.

Como presentación final del proceso de tesis, expondré una instalación de cinco piezas audiovisuales bajo el título *Microficciones desde el cuerpo y el movimiento*; un corpus de escenas performáticas-audiovisuales en base a ciertas características específicas de seres vivos: la célula eucariota, la célula epidérmica, el pez, la garza y la liebre.

Son varias las ideas que pretendo enlazar mediante esta investigación desde la práctica audiovisual y desde la corporalidad. Creo pertinente hacer una breve mención sobre el cuerpo y la relación entre el arte y la ciencia. Ya que el acceso al cuerpo, entender y saber del mismo; es mayormente mediante las ciencias, quedando el arte relegado a posibles exploraciones.

Desde el siglo XIX, en todo el proceso de institucionalización de la ciencia y el arte, ambas se habían constituido como esferas separadas y opuestas. «La ciencia vinculada a la razón, la producción de conocimiento, el método, la objetividad; el arte a la creación, la intuición, la subjetividad, el sentimiento, el hacer» (Marmol y Sáez, 2015, p.196).

En este sentido, lo humano y lo animal, se establecen como categorías taxonómicas que se diferencian entre sí y determinan un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos. Así también, en la mitología, hay una dimensión ficcional alrededor de un híbrido entre lo humano y lo animal. Siguiendo a Giorgi «el animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de

cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como *humana*» (Giorgi, 2014, p.15).

El bailarín Hikata Tatsumi, referente del Butoh, considera que la danza butoh busca indagar en la metamorfosis, en el retorno al cuerpo animal, plantas y objetos inanimados (Greiner, 2015). De estos cruces surge mi interés por indagar desde la corporalidad y el audiovisual.

El eje central es el cuerpo-animal, pero sin construir un personaje, o una corporalidad a priori. La motivación implica construir un recorrido hacia un método y criterio estético propio, acordes al proceso y a la metodología que considero performativa.

Fundamentación teórica

1. El acto performático como método realizativo de un audiovisual

El abordaje de esta investigación tiene como ejes centrales la corporalidad, el registro de cámara como marco de observación del espacio y la acción. Que consiste en un proceso entendido en sí mismo como performativo, es decir, se establece una comunicación que habilita el cuerpo en relación al espacio y la cámara para explorar el movimiento humano-animal.

Gran parte de lo que se percibe durante la investigación y se elabora en ideas, argumentos y conceptos se percibe a través de la corporalidad y la afectividad y se elabora, no solo desde la razón sino también y al mismo tiempo mediante sentimientos, percepciones y sensaciones que muchas veces son difíciles de imprimir en una comunicación oral o escrita del estilo de las que tradicionalmente se utilizan en el ámbito académico (Marmol y Sáez, 2015, p.213)

Específicamente en la disciplina audiovisual, por más que el/la realizador/a pueda elegir su propio método de trabajo, hay modos establecidos de producción y de realización más cercanos al cine comercial e industrial que determinan un modo de hacer y de pensar esta práctica.

1.2 Premisa inicial del proceso realizativo:

La premisa inicial es la relación entre el cuerpo humano y el animal y sobre el movimiento de éstos, en torno a varias preguntas: ¿Qué relación hay entre el movimiento humano y animal? ¿Existe un cuerpo animal definido por su movimiento? ¿El movimiento nos hace animales? ¿Cuándo hay movimiento? ¿Cómo es el cuerpo animal? ¿Hay movimiento en la quietud? Esta premisa es el motor de mi exploración llevada a constantes pruebas en relación a variables propias de la disciplina audiovisual, como el encuadre, el espacio, el cuerpo y la acción performática.

1.3 Concepto de Performance:

Para continuar, me gustaría hacer una aclaración sobre el modo de emplear el concepto de performance. Siguiendo a Diana Taylor «es posible distinguir dos usos del concepto de performance, uno ontológico y otro metodológico, si bien muchas veces ambos se encuentran superpuestos» (Marmol y Sáez, 2013, p.201). En primera instancia la performance art es un acto, un hecho que va a implicar una serie de comportamientos dentro de un marco específico que tiene su propia lógica, estructura, donde se constituyen criterios formales. El estudio de esta disciplina, es más amplio, como dice Diana Taylor hay actos cotidianos que se pueden analizar en un nivel metodológico, es decir, se pueden pensar determinados actos cotidianos como performance. Esto va a permitir pensar, interpretar, construir conocimiento de distintas maneras, analizando distintos factores como el contexto, la acción y el público. (Taylor, 2003)

Sin ir más lejos, corrientes Performativas surgieron mediados del siglo XX, con el Cine Underground Norteamericano, englobadas en lo que se denominó Living Theatre. Donde se establecen otros mecanismos en relación al dispositivo audiovisual y a la materialidad. Como la dinámica y manejo de la cámara en relación a lo efímero de un espectáculo y la interrelación entre disciplinas artísticas diferentes al cinematográfico.

Movimientos como la Nouvelle Vague en Francia, o como Fluxus en Estados Unidos, experimentan con el dispositivo audiovisual, el espacio y el cuerpo, entre artistas plásticos, bailarines, coreógrafos y / o cineastas. Se establecen distintas formas en relación al modo de hacer y de pensar la práctica, por lo tanto distintos modos de pensar los discursos y sin duda, los parámetros del arte. Adaptándose al desarrollo tecnológico, incentivando nuevas formas de narración y producciones. (Rafael Gómez Alonso, 2018)

1. Hibridaciones entre cine y corporalidad:

De cada prueba realizada fui creando conexiones que particularmente toman sentido en relación a la premisa inicial, relaciones que seleccioné y organicé para explorar: la corporalidad, el encuadre, el plano, el espacio, la luz, el vestuario, y otros factores que me habilitaba el registro audiovisual de la performance.

Al registrar el parpadeo de un ojo en un plano detalle por el tamaño de plano elegido, el cuerpo se fragmenta y dicho movimiento se percibe como un corte, un movimiento rápido que va de arriba hacia abajo y viceversa. Ese movimiento que presenta un recorrido de arriba hacia abajo y viceversa y por las escalas del plano (Detalle) lo relacioné con un salto. No hay una explicación lógica o lineal a esta relación, es por parte, lo que a mí me generó el plano del ojo, entre otras ideas que fueron desencadenantes de futuras decisiones formales.

Como el eje de la tesis es la relación entre lo humano- animal, comencé a buscar qué animales realizan saltos. Entre varios, seleccioné al zorro que utiliza un salto para cazar. De esta manera y a modo de juego, fui creando relaciones como parte de la metodología hasta organizar una forma estructural para esta instalación.

La vinculación entre el cuerpo con el registro audiovisual se establece en el acto performático. Es decir, el comportamiento de la cámara varia, de igual modo que la acción que haga el performer. Ambas propuestas están dentro de un marco que se establece según el objetivo de cada prueba. Como veremos en el siguiente cuadro, cada prueba que fui realizando se desprende de observaciones del registro de cámara. Como también, de exploraciones en el montaje.

2.1 Pruebas.

Performance				Análisis	
Premisa inicial: Relación entre el movimiento humano/animal.					
Pruebas	relaciones	Recursos formales	movimientos	Observaciones	Nuevas preguntas
1	-El concepto de anatomía humana "cortar" o "separar" y dibujos de partes del cuerpo de Leonardo Da Vinci.	-Plano detalle. -Lente macro - Go Pro.	-Parpadeo de un ojo.	- Movimiento dentro del plano. -El movimiento del ojo y la escala del plano generan un nuevo movimiento =Salto -Lente macro.	Fragmentación del cuerpo en movimiento. -Totalidad del cuerpo en movimiento. -Duración del plano. - Saltos
2	El parpadeo del ojo con un salto.	- Altura baja -varios Ángulos. -P. Plano - Interior	-Saltos	- Fuera de campo - Repetición de un movimiento	- Espacio interior - Espacio exterior - Repetición del movimientos

3	Repetición de un movimiento, característica animal.	-cámara lenta -planos G,M y P -espacio interior	- Saltos -Pies, piernas, espalda, brazos, cabeza	- Plano de los pies repetido= a liebre.	- El zorro salta para cazar. - Documental sobre animales -cámara/ Observación.
4	-Taxonomía del reino animal. -Espacio exterior	-Espacio exterior. -Planos generales	- Salto y caída - Mov. Fluidos y quietud.. -Mov. Dentro del encuadre.	- Sonidos con la boca. - salto, caída, -Distintas velocidades. -Espacio y encuadre.	-Animales -Sonido - Int/Ext -contexto -Principio y fin del movimiento. - Subtítulos (pensamientos del personaje)
5	-Estética documental -contexto - encuadre/espacio - características de animales.	-Plano general -plano medio y Primer plano. -espacio exterior -voz documental	-patrón de movimiento según elección de característica - secuencia de movimiento con principio y fin	-Plano general y medio - duración del movimiento en un plano. - duración del movimiento en 3 planos.	-Puesta en escena - cámara/observación - espacio/cuerpo
6	-Relato documental -puesta en escena observacional. -performance en base a características de animales.	-Plano general -variedad de espacios -estética documental	-patrón de movimiento según elección de característica - secuencia de movimiento con principio y fin	Cinco variables con distintos seres vivos.	

2.2 Micro ficciones como estructura estilística de un discurso audiovisual:

Todo discurso va a requerir una estructura; y a estructura me refiero a definir los criterios formales y estéticos de cada una de las escenas de carácter performativo que conforman la instalación audiovisual.

En las últimas dos pruebas se enlazan varias ideas que, a mi entender, giran en torno a operaciones retóricas y a perspectivas interpretativas ligadas a efectos y mecanismos de un discurso documental de carácter científico. Bill Nichols, va a plantear que los documentales «se basan considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales» (Nichols, 1997 p. 45)

¿Por qué Microficciones? Me parece relevante detenernos en este modo de nombrar tan particular, en un momento donde las definiciones entre géneros en el arte contemporáneo es cada vez más compleja de categorizar. La ficción o el documental entre otras categorías, son generadores de posibles efectos de representación de lo real o de la veracidad en el audiovisual. Es en este punto donde me interesa detenerme, retomando a Bill Nichols:

Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo histórico en sí más o menos similar al que habitamos físicamente. Incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia, incluso si el documental construye lo que ocurre frente a la cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo (...) El espectador documental emplea «procedimientos de compromiso retórico» en vez de los «procedimientos de compromiso de ficción» que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico (Nichols, 1991, p.56-57)

Si bien Microficciones juega con los «procedimientos de compromiso retóricos» de un documental, acudiendo a la formación de una memoria colectiva. El cuerpo animal es representado en la escena por un cuerpo humano. En ese sentido me interesa pensar lo *micro* como un posible foco que observa el movimiento de un humano-animal, en un determinado contexto que va a implicar un espacio y un determinado tiempo.

Para concluir con esta idea general sobre el nombre que elegí para nombrar mi trabajo, me parece interesante pensar en la idea de Microficción como un mundo paralelo y posible:

Enfatiza que si bien se trata de mundos ficticios, sin embargo, al mismo tiempo son reales. En las obras de arte una de las formas de simbolización es la representación ficticia, y se suman a ella la representación de hechos reales, la ejemplificación de formas y la expresión de sentimientos. (Pérez Carreño, 1999, p. 102)

2.3. Cámara/ Cuerpo/ Espacio.

En primer lugar, cuando hablo de cuerpo me estoy refiriendo a su potencia perceptiva tanto interna como externa, a la corporalidad como expresividad corpórea, racional, emocional y afectiva. Si bien son características de todo ser humano, prevaleció en nuestra cultura occidental moderna, una fuerte diferenciación y separación de la capacidad racional, intelectual y la capacidad emocional, afectiva, como si éstas fueran dos esferas separadas sin vinculación entre sí. Como mencioné anteriormente, el cuerpo y el espacio son sistemas que

están implicados entre sí. El cuerpo es territorio, entendido como espacio en sí mismo. Siguiendo a Raquel Guido (2009) la sensopercepción queda propuesta como un camino que nunca se agota y nos permite habitar nuestro cuerpo, convirtiéndose en un territorio del yo. De esta manera, un cuerpo en situación, conmovido y explorado, presenta variables, móviles, vivo y sostenido en una permanente relación dialéctica con su entorno. (Guido, 2009, p.23)

En primera instancia, utilicé un plano detalle y en el proceso de realización mutó a un plano general (ver en pruebas) Como si la cámara, tomara distancia adquiriendo un comportamiento y un modo de observación. Por una lado retomando a Raquel Guido:

«El cuerpo organiza el mundo de los objetos presentándose como un punto de referencia a partir del cual existe una arriba- abajo, un delante-atrás, derecha izquierda, cerca-lejos, así como naciones de tamaño, temperatura, etc; funciona como un espacio primordial que ordena las relaciones con el mundo permitiendo su aprehensión» (Guido, 2009, p.85).

En este sentido, al igual que el cuerpo, el dispositivo audiovisual va a constituir un punto de vista. Éste en primera instancia seguía la acción performática y el punto de vista, como dice Pablo Rabe en su tesis «no está definido de forma previa e implica un amplio campo de posibilidades y variables comportándose como un sistema de distancias: concebida como una red invisible que ata a los objetos entre sí, que los conecta habilitando la cercanía o lejanía de la cámara» (Pablo Rabe, 2014, p. 7). A medida que el proceso fue avanzando, la cámara fue

tomando distancia por el tamaño del plano y por el tipo de objetivo. En las cinco escenas, se utilizó un plano general con cámara en mano, lo que implicó: 1-La relación del cuerpo con el contexto, que va a estar delimitado por la elección del plano, la altura y angulación de cámara. Es decir, que hay una relación directa con el dispositivo más allá de la cercanía o la distancia de ésta. 2- La delimitación del espacio escénico donde se desarrollará la acción y el tiempo de la misma.

3- La observación a partir del registro de video, donde se puede ver la performance con distancia del acto espontáneo, que no es una reproducción, ni un ensayo. Es el momento de observación de los movimientos, el tono muscular, la actitud, la acción, los tiempos de cada movimiento y los momentos de detención.

La cámara es el dispositivo que permite seleccionar el plano, el marco del campo de observación donde se construye el sentido entre el cuerpo y el espacio simbólico.

En cada una de las pruebas que realicé con lxs bailarinxs se partió de un estado, movimiento, efecto del cuerpo. La relación entre el cuerpo y la cámara fue variando por decisiones estéticas que se fueron formalizando. Por ejemplo la duración del plano y la acción en relación a lo humano animal estaba supeditada a la acción del performer.

Esta serie de movimientos es posible que surja y suceda de varias formas, particularmente no me interesó ir directo a lo danzado y a técnicas como la danza contemporánea, la expresión corporal, el clásico, el butoh. etc. Es decir no recurrí a una técnica que sin duda está presente en la corporalidad propia de la formación de cada actor.

Finalmente, seleccioné cinco características de seres vivos como motivación del movimiento y estados del cuerpo. Teniendo en cuenta la repetición del movimiento como un patrón posible de reconocer en otros seres vivos. En el caso de la célula, trabajamos sobre micromovimientos de forma rápida; en el pez, un recorrido por el espacio rebotando constantemente sobre el suelo. De modo tal que en las

escenas se constituye un sistema de movimientos posibles donde no se puede separar la percepción del objeto de la acción ejercida sobre él (Guido, 2009).

La estructuración del movimiento es improvisada dentro de los límites y tiempos de plano, teniendo en cuenta que el clima, la textura del suelo, el aire, los aromas, son características que van a ser motivaciones e influir, más o menos en la performance.

podríamos decir que el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación, es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado; un cuerpo receptivo y reactivo, permeable y productivo; un cuerpo que se vuelve más perceptivo tanto de su “adentro” - sus sentimientos, su imaginario, sus sensaciones corporales en relación a la temperatura, la tensión muscular, la respiración, - como de su “afuera” lo que producen el público, los otros actores, el espacio en el que se encuentran y la totalidad de la escena (Marmol, 2015, p.133).

3 Instalación:

La instalación que presento no tiene como fin culminar un proceso. Es un punto de partida para seguir con futuras investigaciones desde la práctica artística y abrir a más preguntas sobre el modo de representación de universos que evoquen las posibles formas del cuerpo y el movimiento en tanto expresión y corporalidad en el audiovisual.

Creo pertinente pensar esta instalación audiovisual como parte de un proceso que está en movimiento, por esta razón propongo un recorrido, que el visitante puede moverse en el interior de la obra y percibirla desde la corporeidad del mismo. Proponiendo un discurso ambiguo y sugerente que habilite asociaciones libres por parte de quien observa y escucha como seres corporeizados.

Conclusiones Finales:

Como realizadora audiovisual, e investigadora desde el cuerpo butoh, pienso que el arte, al igual que la ciencia, más aún cuando actúan en conjunción, es transformador y construye la realidad desde su producción hasta su recepción funcionando como una instancia epistémica. Mediante el cuerpo, entre otros factores, es posible conocer y reflexionar sobre nuestra cultura. Desde este punto de vista, sin duda el cuerpo es parte de esta transformación que implica nuevas posibilidades y vínculos con el hacer audiovisual. En este sentido utilice el concepto de performance para aplicarlo a un proceso metodológico para la realización de piezas audiovisuales.

Aplicar este criterio al proceso metodológico de esta obra, implica una serie de datos aportada desde lo sensorio y rectifica, cada vez, verdades que se van sustituyendo por otras (Guido, 2009). Proponiendo un camino realizativo que parte desde el cuerpo en tornos a la relación ente el cuerpo humano- animal. Entendiendo la importancia del proceso, desde el taller de tesis hasta aquí como un acto en movimiento, «el sentido de la performance no proviene de objetos u obras finales resultantes *sino de procesos de índole experimental, cognitiva, vivencial y relacional*» (Marmol y Sáez, p. 205) Tanto en el hacer de la obra como acto performativo, en tanto proceso vivencial y relacional, como, en el evento que sucede en la escena.

Indagar desde la corporalidad propone un recorrido desde lo experiencial como acto comunicativo, en este sentido no hay interpretación adecuada, sino una pluralidad de interpretaciones, como múltiples rostros de la verdad (Guido, 2009). Es así, que entiendo mi trabajo como un proceso en movimiento, como una posible mirada del cuerpo y el movimiento humano y animal.

Referencias Bibliográficas:

Referencia al final	Referencia en el texto
<p>Electrónico:</p> <p>Giorgi, Gabriel (2014)</p> <p><i>Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica.</i></p> <p>1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014 (pp.15)</p>	(Giorgi, 2014, p.15)
<p>Impreso:</p> <p>Christine Greiner (2015). Acciones Performativas.</p> <p><i>Lecturas del cuerpo en Japón: y sus diásporas cognitivas.</i>- 1ª ed.-Buenos Aires. : Agencia Editorial Zattel.</p>	(Greiner, 2015).
<p>Impreso:</p> <p>Marmol, M. (2015). Más Allá de los límites de la piel. En López Betancourth, E y Battán Horenstein. (comps.), (2015). <i>Hacer Espacio: circulaciones múltiples entre cuerpo y palabras.</i> (pp. 133-134)La Plata, Argentina: Club Hem Editores.</p>	(Marmol, 2015, p.133).

<p>Electrónico:</p> <p>Diana Taylor, (2003) <i>The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas</i>. Durham [El archive y la repertorio performativo cultural, memoria en las Américas Duke University Press... Instituto de estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.</p>	<p>(Taylor, 2003)</p>
<p>Electrónico:</p> <p>Rafael Gómez Alonso, (2018) <i>Experiencias intermediales del documental performativo</i>. Revista digital, Telos.</p> <p>https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero098/experiencias-intermediales-del-documental-performativo/</p>	<p>(Rafael Gómez Alonso, 2018)</p>
<p>Electrónico:</p> <p>Bill Nichols (1997) <i>La representación de la realidad</i>. Editorial Paidós, SAICF, Buenos Aires.</p>	<p>(Nichols, 1997 p. 45) (Nichols, 1991, p.56-57)</p>
<p>Electrónico:</p> <p>Guido E Raquel, <i>Cuerpo, Arte y percepción</i>. IUNA departamento de arte y movimientos.2009</p>	<p>(Raquel Guido)</p>

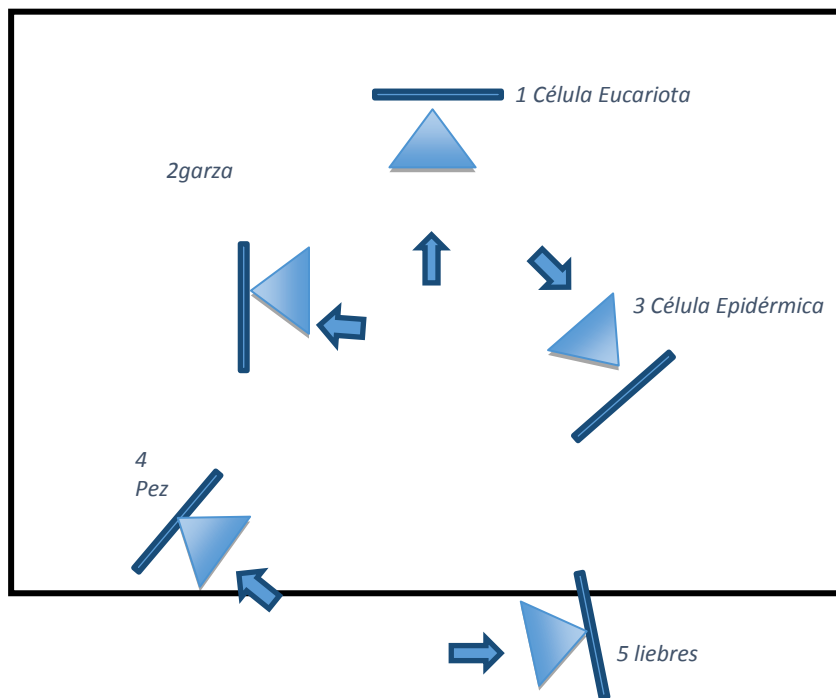
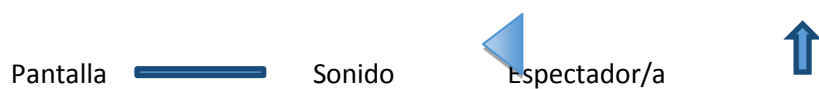
<p>Electrónico:</p> <p>Rabe, Pablo (2014) <i>Tesis de Grado Tejen. Artes Audiovisuales</i>, Universidad Nacional de La Plata</p>	<p>(Pablo Rabe, 2014. P. 7)</p>
<p>Electrónico:</p> <p>Capítulo 13 <i>Arte cuerpo y políticas del conocimiento</i> Mariana del Marmol y Mariana Lucia Sáez, (2015) del libro de cátedra <i>“Epistemología de las artes, 2015</i></p>	<p>(Marmol y Sáez, 2015, p.201)</p> <p>(Marmol y Sáez, 2015, p.196)</p> <p>(Marmol y Sáez, p. 205)</p>
<p>Electrónico:</p> <p>Capítulo 6 <i>El arte como versión y constructor de mundo en la ontología evanescente de nelson Goodman</i>. Paola sabrina belén, 2015</p>	<p>(Goodman, 1990, pp. 102)</p> <p>(Pérez Carreño, 1999, p. 102).</p>

Anexo:

Descripción de la instalación:

Se colgarán cinco pantallas en un espacio amplio cada frente tendrá una dirección distinta. Cada pantalla tendrá dos parlantes por donde saldrá el audio correspondiente al sonido de cada escena. Generando en el ambiente una polifonía de voces.

Los fondos estarán iluminados con un haz luz de color cian, permaneciendo el resto del espacio con zonas de poca intensidad.



. Posible disposición de las pantallas en el espacio



Video de Referencia de la instalación: <https://www.youtube.com/watch?v=QDBz-aNTxW8&feature=youtu.be>

Ficha técnica:

Performers: Diana Fermani, Analía Carlé, Julieta Ranno, Agustín Lostra y Ronny Albuja.

Voz Off: Mateo Fernandez, Agustín Lostra, Juana Sallies, Francisco Risso y Alveré Di Pilato.

Cámara, Edición y Texto Voz Off: M. Alveré Di Pilato.

Sonido: Francisco Risso y Alveré Di Pilato

1 Célula Eucariota



3 Célula Epidérmica

2 Garza



4 Pez



5 Liebre