



# HUELLAS

Un videodanza | Tesis de Grado | Emilia Latorre

Departamento de  
Artes Audiovisuales

FACULTAD  
DE ARTES



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA



# **HUELLAS**

Un videodanza

*La improvisación en la creación artística.*

## Tesis de Grado

Licenciatura en Artes Audiovisuales  
orientación Realización  
2021

**Tesista:** Emilia Latorre

**DNI** 38089907

**Legajo** 65234/O

**Teléfono** 1553130669

**Mail** emilia.9.4@hotmail.com

**Tutora:** Prof. Marianela Constantino

Autoría: Emilia Latorre  
Coordinación de contenido: Marianela Constantino  
Diseño gráfico y tapa: Catalina Buñirigo  
Fotografía: Matías Pérez

Esta publicación fue realizada en febrero de 2021 en Quilmes

# Índice

5. ABSTRACT

7. MOTIVACIÓN PERSONAL

9. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Introducción

Dispositivo cinematográfico: red de saber/poder

Cuerpo, movimiento y videodanza

- Recuperando el juego y la intuición
- Las reglas, la técnica y la práctica en el juego
- El error como fuerza potencial
- Entregarse al hacer
- Crear con otros

21. CONCLUSIÓN

23. BIBLIOGRAFÍA

25. ANEXO

- Guión literario
- DVD
- Enlace web

# Índice

## ABSTRACT

*Huellas* es un videodanza que cuestiona y explora el dispositivo cinematográfico clásico a partir de la improvisación como forma de creación, la noción de proceso creativo y la importancia del cuerpo como campo de tensión entre la fuerza de la estructura clásica por un lado y la libertad por el otro. Esta tensión está dada tanto a nivel temático como discursivo.

### Palabras clave

Videodanza – improvisación – dispositivo cinematográfico – cuerpo

## MOTIVACIÓN PERSONAL

Mi formación artística hasta el momento se desarrolló principalmente sobre dos ejes: la creación audiovisual por un lado y la danza por otro. Encontré en el ámbito de la danza un cuidado y una atención sobre el cuerpo físico, mental y energético que se tornó vital en todos los ámbitos de mi vida, pero que me costaba sentir en el contexto del arte audiovisual. Mi cuerpo es el medio por el cual acciono en el mundo y cada vez que salía de un rodaje percibía un borramiento del mismo, producto de esa estructura y dinámica de creación tradicional, atado a un plan y un tiempo de trabajo que aprendimos a cumplir. Como bailarina me importan los cuerpos despiertos, vivos, conscientes. Pienso que bailar no es dominar una técnica o un estilo, es retomar un tipo de percepción y presencia conscientes que parecen no tener lugar en la cotidianidad actual.

Como comunicadora y artista audiovisual busco, a través del cruce entre la cámara y la danza, reactualizar la libertad interior del espectador y despertar cierta percepción dormida; también invito a cuestionar la disciplina y el control de los cuerpos al interior de la red de dispositivos en la cual nos vemos inmersos y propongo entender el arte como facilitador y habilitador de otras formas de expresar nuestro ser, formas que reconectan con esa libertad clausurada.

Elijo la improvisación como eje temático en mi trabajo porque me provoca y me pone en tensión. Lo imprevisible e inesperado, lo que no podemos planear, no conjuga con el sistema y la forma de creación audiovisual estructurada y planificada que aprendí en mi formación universitaria. Lo inesperado desestabiliza, desordena, tensiona, rompe. Y así es la vida. No hay plan, idea, estructura que se mantenga entera en el transcurso del tiempo.

*Huellas*, el videodanza que presento, es el producto de una idea inicial atravesada por las vicisitudes de la vida que dio lugar a la improvisación. Eventos que emergieron, situaciones no planeadas que rompieron con lo establecido y la improvisación como acción creativa, como recurso inevitable al momento de hacer arte; como móvil facilitador y catalizador del núcleo o la esencia de la obra. Exigió moverse, e invitó a seguir bailando.

## FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### Introducción

*Huellas* es un videodanza por medio del que cuestiono y exploro el dispositivo cinematográfico clásico a partir de la improvisación como forma de creación, la noción de proceso creativo y la importancia del cuerpo como campo de tensión entre la fuerza de la estructura clásica por un lado y la libertad por el otro. Esta tensión está dada tanto a nivel temático como discursivo.

Partí del dispositivo cinematográfico clásico, con todas sus áreas y estructuras y de a poco fui conformando un proceso de creación alterno signado por la acción improvisada y representado por el videodanza. Este proceso englobó el dispositivo cinematográfico, lo contuvo y lo habitó, y fue generando un cambio desde su interior, creando líneas de salida.

La creación de un videodanza me impuso re pensar el cuerpo, al no responder a un dispositivo clásico esto nos implicó nuevas formas de percibirnos, de movernos, de accionar en y con el contexto.

El cuerpo funcionó como canal transmisor de la energía y la dinámica de ese proceso creativo de improvisación y a la vez como campo de acción de esas fuerzas (estructura/libertad). La estructura se ve representada en el sistema hegemónico de control e invisibilización de los cuerpos. La libertad, en cambio en el accionar de un sujeto/cuerpo sensopensante y propioceptivo en movimiento.

### Dispositivo cinematográfico: red de saber/poder

Según Gilles Deleuze, las diferentes líneas de un dispositivo se reparten en dos grupos: las de estratificación o de sedimentación y las de actualización o creatividad (Deleuze, 1989, p.161)

*Huellas* representa tanto a nivel formal como temático una tensión entre esos dos grupos de líneas: las primeras (líneas de estratificación, encarnan en el dispositivo cinematográfico) sostendrán cierta repetición de un régimen y estructura mientras que las últimas (líneas de actualización, representadas por el *videodanza improvisación*) se distinguen por marcar una diferencia, generar algo nuevo y distinto de lo que venía siendo, creando así nuevas formas de enunciación y subjetivación.

El concepto de dispositivo está presente en *Huellas* tanto a nivel temático como formal. En el primer caso lo abordé mostrando una desviación de un sujeto/cuerpo dentro de una institución artística tradicional (museo) donde un cuerpo deja de responder a la norma que lo mantenía atado a cierto régimen de verdad.

Por otro lado, a nivel formal, trasladé esta idea de un modo metadiscursivo, en un ejercicio de reflexividad al interior del mismo dispositivo cinematográfico.

Entiendo el cine como institución y sistema de creación de discursos, verdades y sujetos/cuerpos particulares<sup>1</sup> que no funciona de forma aislada sino que se sigue desarrollando sobre una amplia red de saber/poder que lo contiene.

*La naturaleza técnica del cine le es inmanente a su comportamiento como dispositivo y con ello la dinámica industrial le es plenamente familiar. (Juan David Cárdenas, 2013, p.55)*

Así se busca normativizar no solo una forma particular de producción (secuenciada, dividida, especializada) sino un lenguaje específico que responda a esa condición industrial. Se prioriza cierto código de representación de la realidad, creando un producto que no dificulte la comprensión del público y donde la expectación se perciba con un efecto *tranquilizador*<sup>2</sup>. Este lenguaje particular apela al realismo para representar el mundo en la pantalla por medio de una narración organizada a través de la lógica causal y un montaje *invisible* que oculta la producción detrás de la imagen.

Lo interesante y lo peligroso del cine como dispositivo es justamente esa capacidad de tornarse invisible en la representación de “la realidad”. Esconde sus hilos. Tiene el poder de hacer ver sin ser visto. Funciona como un aparato de simulación de realidad, una máquina de ensoñación cuyo objetivo consiste en transformar una percepción casi en alucinación<sup>3</sup>. El modelo en que se basa este *aparato psíquico sustitutivo*<sup>4</sup> corresponde al de la ideología dominante. Esta última se hace presente en la dialéctica entre lo visible y lo invisible. Ahí se juega el saber/poder detrás del dispositivo.

Mi intención, como productora de un discurso dentro de un dispositivo que busca ocultamiento, fue descubrirlo y desnaturalizarlo para entenderlo como sistema que crea y avala cierta visión del mundo excluyendo otras.

En la producción de *Huellas*, la estrategia narrativa es opuesta a la representación institucionalizada de transparencia de la realidad: busqué provocar un distanciamiento haciendo más o menos evidente el dispositivo cinematográfico, los recursos del lenguaje, los aspectos narrativos, discursivos y estéticos utilizados. En lugar de generar la inmersión del espectador, *Huellas* llama su atención sobre fragmentos del aparato discursivo por fuera de la ficción de la imagen, eviden-

<sup>1</sup> “Los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser, lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos.” (Luis García Fanlo, 2011, p.2)

<sup>2</sup> “Cine tranquilizador” (Teichmann, R, 2012, p.38)

<sup>3</sup> “Le prisonnier de Platon est la victime d’une illusion de réalité, c’est-à-dire précisément ce qu’on appelle une hallucination à l’état de veille et un rêve dans le sommeil; il est la proie de l’impression, d’une impression de réalité.” (Baudry, 1975, p.58)

<sup>4</sup> Me refiero al concepto utilizado por Baudry Jean-Louis (1974) con el cual define una de las dinámicas del aparato cinematográfico

ciando así, el trabajo por detrás de la cámara. Los subtítulos sobre la imagen, las alteraciones de tiempo y espacio en el montaje y las alteraciones en el sonido, actúan como recursos que refuerzan la idea de libertad en el relato, pero que también traen conciencia sobre la “realidad” de la imagen establecida y funcionan así como un puente entre dos dimensiones: la ficción y su aparato de representación. La voz en off, la mía, es la artista que acompaña en su creación y es testigo de ese pasaje y transformación.



Como ejemplo, al inicio del videodanza, se puede ver un llamado de atención sobre el control cinematográfico de la mirada: la joven ingresa al espacio y la voz en off dice: *las líneas del espacio marcan, limitan, encuadran*; el subtítulo pregunta: *¿te limita?*. Así se juega la provocación al espectador en una pregunta sobre su condición limitada, tanto al interior de la imagen (lo visible y lo invisible), como en el espacio que habita en la sala de proyección (limitado en sus movimientos), y en un nivel más profundo, un cuestionamiento a sus propios límites impuestos dentro de la red de dispositivos en la que se ve inmerso.

El cortometraje evoca la revolución interna constante, el incesante cuestionamiento de la realidad y su consecuente eterna transmutación. Es una apología del arte como móvil cuestionador y transformador de realidades. Del arte emerge la necesidad de plantar la duda. De mover el cuerpo, de dar vuelta la cabeza en la caverna. Y mi intención está puesta en generar esa tensión en el espectador, plantearle una duda sobre su realidad.



## Cuerpo, movimiento y videodanza

El dispositivo cinematográfico como parte de una red más amplia, busca la construcción de cierto tipo de sujetos/cuerpos<sup>5</sup> (rationales, individualistas, obedientes), tiende a un borramiento del cuerpo<sup>6</sup> en pos del control sobre un sujeto.

El videodanza, como género, nos posiciona desde otro lugar distinto del cine. Explora otra forma, otro lenguaje. La danza y el movimiento como sus elementos constituyentes, nos obligan a entablar otra relación con el cuerpo ya que supone e implica la creación de la danza y no solo el registro de una coreografía. El cuerpo irrumpe y su lenguaje particular requiere otro uso del lenguaje audiovisual, una adaptación del mismo. La intención está puesta en redescubrir las corporalidades. La cámara busca su lenguaje particular requiere otro uso del lenguaje audiovisual, una adaptación del mismo. La intención está puesta en redescubrir las corporalidades. La cámara busca fundirse con el cuerpo, mostrando sus gestos y movimientos<sup>7</sup>. En cuanto al contenido, este videodanza recurrió a la danza contemporánea improvisada como representante de esa fuerza y línea creativa que busca romper con lo establecido en la creación de algo nuevo<sup>8</sup>.

La danza, en tanto expresión corporal, nos guía en una investigación de percepciones y sensorialidades donde se busca volver el foco al cuerpo, hacerlo parte del proceso de creación audiovisual y traerlo a la visibilidad no solo a nivel imagen sino en la forma de creación de la misma. ¿Qué genera la danza? ¿Qué abre? Busca destrabar, abrir, crear nuevas rutas de pensamiento y movimiento<sup>9</sup>. Traspuesta al cine puede llevarnos a descubrir nuevas formas de trabajar con el tiempo y el espacio. Y a generar de a poco nuevas estructuras de pensamiento y acción en el arte.

*Huellas*, utiliza el movimiento y la danza como motor y puntapié para invitar a la cámara, a los artistas detrás y a los espectadores, a moverse e improvisar. La exploración a nivel cuerpo y movimiento fue esencial en este trabajo para todos los involucrados en la filmación. Partimos de la danza improvisación para mover todo lo demás. Se crearon tres instancias de movimiento: la de la bailarina, la del camarógrafo y la de la montajista. Antes de iniciar la filmación de la danza, se invitó tanto a la bailarina como al camarógrafo a entrar en contacto con sus cuerpos y con el espacio que los rodeaba, moviéndose libremente por el mismo.

<sup>5</sup> "El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo". (David Le Breton, 2010, p.13)

<sup>6</sup> "El cuerpo, confrontado con estos procedimientos de racionalización, aparece como un animal que se aloja en el corazón del ser, inaprehensible, salvo de modo provisorio y parcial. El cuerpo, vestigio multimilenario del origen no técnico del hombre" (David Le Breton, 1990, p.81)

<sup>7</sup> "La cámara instauro el espacio del cuerpo y de la imagen; lo transforma, estableciéndose un diálogo especial con un cuerpo que se mueve y que lo ocupa; no sólo como un ojo que sitúa sino como otra existencia que irrumpe de igual forma." (Alejandra Ceriani, 2010, p.56)

<sup>8</sup> "La danza contemporánea vendría a ser un "instrumento de conocimiento y lenguaje" que busca un diálogo fuera de los códigos establecidos. A diferencia del teatro, que da pistas más próximas a lo cotidiano, la danza contemporánea muestra el cuerpo liberado de códigos culturales, construyéndose ella misma "en lo efímero de su gesto", en un "cuerpo inédito". La danza es invención de forma y contenido." (David Le Breton, 2010, p.15)

La idea de este primer acercamiento consistía en adentrarse en una percepción más sensible de sus cuerpos que les permitiera crear un vínculo entre ambos; donde el camarógrafo perciba la presencia y el movimiento de la bailarina, no solo a través del lente de la cámara sino de todo su cuerpo. La intención detrás de esta exploración estaba puesta en despertar nuevos recorridos, miradas e ideas sobre el cuerpo de la bailarina en relación con el espacio, que pudieran verse reflejadas a la hora de improvisar con la cámara.

En cuanto al montaje, la pauta y criterio para comenzar a improvisar sobre el material se basó en el movimiento y percepción corporal. Se le pidió a la montajista entender a las imágenes como dos instancias de movimiento: La de la bailarina por un lado y la del camarógrafo por el otro; y se le propuso pasarlas por su cuerpo en una observación sensible, invitándola a mover su fisicalidad y observando que sensaciones, imágenes mentales y calidades de movimiento le despertaban. Para luego transformar ese material en la creación de una tercera instancia de movimiento. Así surgió la incorporación de ciertas repeticiones en la acción, de algunos movimientos más lentos y de la superposición de imágenes que genera la sensación de un cuerpo expandido en el tiempo.

## Creando desde la improvisación

Se pueden definir algunas implicancias en relación con la improvisación: es una práctica que incluye un conocimiento previo, una estructura aprendida así como un conocimiento intuitivo, inconsciente y creativo; implica tener una actitud lúdica y una íntima relación con el contexto y con el otro/a, ya que es una composición en tiempo real.

Es un medio de expresión que permite, a partir de un instrumento concreto (el cuerpo, la cámara, la escritura, la isla de edición, etc.), jugar con un lenguaje de base (en este caso el dispositivo cinematográfico clásico) explorando sus límites, creando nuevas combinaciones y formas. Establece así un campo de creación nuevo tanto a nivel de forma como de contenido, en el que aparecen nuevas formas de expresión y nuevos deseos, ideas y pulsiones que mueven esas expresiones.

En la realización de *Huellas* el grado de libertad creativa y de experimentación fue aumentando a medida que el proceso creativo iba tomando lugar y el proyecto avanzaba.

<sup>9</sup> "La danza provee un servicio para mantener la búsqueda viva en una cultura, que ha creado un ambiente el cual requiere la supresión física y sensorial para existir en él." I think it provides a service to keep the search alive in a culture, which has engineered an environment which requires physical and sensorial suppression to exist in. (Steve Paxton, 2012)

<sup>10</sup> "[...] la creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama." (Carl Jung citado en Stephen Nachmanovich, 1990, p.57)

Este proceso particular me permitió pensar la creación y producción audiovisual como un devenir creativo, no como producto configurado totalmente ya en la etapa de escritura del guion literario. Partí de una propuesta estético/narrativa/discursiva abierta, de búsqueda; pero también en tensión con las ideas, los conceptos, temas, recursos que tradicionalmente se utilizan y que tendemos a naturalizar.

- **Recuperando el juego y la intuición**

El juego es una acción libre inherente a la improvisación; nos posiciona en un estado de orden más infantil y nos invita a entrar en contacto con un conocimiento más instintivo e intuitivo que racional. Nos invita a movernos, a habitar un estado de presencia activa, abriendo todos nuestros sentidos incluso en la pausa<sup>10</sup>.

En *Huellas*, es la niña la que trae el juego y abre una puerta a ese estado particular. A nivel de la forma y al interior del dispositivo, el juego estuvo presente en todas las etapas abriendo e invitando a iniciar un proceso lúdico de exploración e improvisación. Por ejemplo, al inicio de la instancia de montaje comencé a entablar una conversación con el material filmado, me hacía preguntas y escribía frases que me iban surgiendo a medida que visualizaba las imágenes. Luego decidí grabar esos pensamientos y probarlos a modo de voz en over. Este ejercicio me llevó por un camino un tanto más reflexivo y ensayístico sobre el proyecto; y continué jugando con los subtítulos como otra instancia de reflexión.

Por otro lado, la manipulación del tiempo de la imagen en reversa junto con los reflejos en el espejo tampoco estaba planeada. Si bien, el espejo como concepto venía atravesando el proyecto desde el inicio (por un lado a nivel metafórico la niña representa un reflejo de la joven, por otro, en la idea inicial el cuadro naranja estaba pensado como un espejo pintado), logró tomar forma durante este juego de exploración en el montaje, manifestándose en ese plano de imágenes superpuestas donde el reflejo de la joven desaparece.



- **Las reglas, la técnica y la práctica en el juego**

La técnica y la estructura base se hace necesaria como punto de partida y guía en la improvisación. En *Huellas* la filmación y la improvisación se pensaron y ejecutaron a partir de ciertas pautas o reglas, posibles de ser exploradas y traspasadas pero que sirvieron como punto de anclaje.

Estas estuvieron marcadas en dos instancias: las del dispositivo cinematográfico y ciertas pautas que fueron surgiendo a lo largo del proceso, algunas relacionadas con la idea fundante y otras circunstanciales, imprevistas, surgidas del contexto, que limitaron el campo de juego, pero que también aportaron a la improvisación. Por ejemplo, la escena de la danza improvisada se armó sobre la pauta de creación de un plano secuencia que se anclaba en tres momentos o acciones claves: el momento en que la joven toca el cuadro; cuando se saca los zapatos y cuando interactúa con su reflejo en el espejo. No sabíamos que iba a suceder en cada instancia, pero sabíamos que en algún momento debíamos pasar por ahí. De esta forma estos límites nos permitieron improvisar y jugar con más seguridad en cada uno de esos momentos.

Desde cierta estructura inicial como guía, nos entregarnos a la filmación, dejando un poco de lado el control y aventurándonos a la incertidumbre de lo que pudiera surgir. No se trataba de hacer cualquier cosa, había un hilo conductor, un motor deseante, una técnica y un estilo implícito en todo el bagaje de aprendizaje que dispusimos como improvisadores/as. La intención siempre fue de hacernos cargo de eso, ofrecerlo en el set, abrirnos a la propuesta del otro/a y entregarnos a ver qué otra cosa puede llegar a surgir a partir de eso.

En cuanto a la práctica, habilité una serie de sesiones de ensayo para abrirnos a jugar en la improvisación. Durante esas sesiones jugamos y experimentamos con la cámara, el cuerpo y la danza. Convoqué a la bailarina y al camarógrafo. La exploración se basó en ciertos conceptos y pautas. Se buscó que tanto la bailarina como el camarógrafo tuvieran conciencia de su propio cuerpo y del de su compañero/a, de esta forma las sesiones comenzaban sin la cámara de por medio, dándole la oportunidad al camarógrafo de percibir e identificar motores de movimiento, recorridos y finales en la danza de la bailarina. Y logrando que esta última no perciba al camarógrafo solamente como un operador técnico sino como otro cuerpo participante de esa danza conjunta.



La sensación que busqué generar con la danza de la bailarina fue la de redescubrimiento y liberación de los impulsos del cuerpo guiados por el deseo. En este sentido, el pedido desde la dirección se inclinaba a la generación de movimientos impulsivos que desembocaran en un flujo continuo de movimiento. Se le pidió a la bailarina que en la descarga de esos impulsos de energía conectara con una actitud de curiosidad, investigación y experimentación sobre su propio cuerpo, donde se viera reflejado el deseo y la satisfacción de bailar.

Pienso en todos estos espacios no como pasos previos a una instancia final y perfecta de realización y filmación de la película, sino como momentos de creación y juego donde cada vez, en cada encuentro estuvimos realizando la película. Entre más práctica y ensayo, la exploración fue más profunda y enriquecedora, con más aprendizaje y más cerca y en contacto con ese motor deseante. Por eso la importancia de la investigación, del ensayo y la práctica.

- **El error como fuerza potencial**

Un punto importante en la improvisación es el lugar que juega el error al interior de la misma.

Mi desafío personal y como directora estuvo, entre otras cosas, en quitar del juego la connotación peyorativa de la palabra “error”, en todo momento busqué resignificarla.

Según la *Real Academia Española* error es: *Concepto equivocado o juicio falso.* (*Real Academia Española, s.f., definición 1*). Si lo verdadero y correcto se encuentra en el dispositivo clásico, lo falso y equivocado nos llevó fuera de él. El error fue la posibilidad y el vehículo detonante de nuevos pensamientos, nuevas creaciones, el error fue un llamado de atención, una falla en el sistema que buscaba ser analizada y comprendida.

Nos detuvimos a aprender de los errores que aparecieron, desde el guión hasta el montaje. Pienso que los más interesantes fueron los que sucedieron a nivel cámara/cuerpo. Tanto en las sesiones de ensayo, como en el rodaje, los errores nos marcaban un camino. Por momentos el camarógrafo tuvo dificultades en seguir a la bailarina, su cuerpo se escapaba de la cámara. Decidimos usar eso y nos permitió pensar el fuera de campo, entender al camarógrafo como otra instancia creativa, otro ser/cuerpo deseante, no atado al sujeto-personaje. Por otro lado, el cuerpo de la bailarina se despegaba así del sometimiento a la cámara. Hubo encuentros y desencuentros entre los dos, entraron en una especie de danza conjunta en la que por momentos destacaba uno o el otro, o se unían borrando sus diferencias. Lo mismo ocurrió cada vez que, sin querer, la bailarina tocó la cámara, y con eso marcaba la diferencia: acá hay un cuerpo, acá otro.



- **Entregarse al hacer**

En el proceso de la improvisación se vuelve necesario cierto estado atencional: amplio, global, de entrega, que no nos limite en una idea o forma; que nos permita expandirnos, cambiar el rumbo de ser necesario, que incluya y haga parte del juego a los imprevistos. En otras palabras, es clave que la vida quepa en la obra, en el arte; que se humanice el proceso de creación audiovisual, y salga de su base industrial.

Al inicio del proyecto el guion se pensó como una estructura ternaria clásica, proyectado en cuatro escenas, donde la improvisación estaba dada únicamente en la escena del clímax a partir de la acción de la bailarina, el camarógrafo y la directora. Sin embargo, el proceso nos llevó por otro camino. La inesperada aparición de la pandemia COVID-19 nos puso un límite en la instancia de rodaje, obligándonos a trabajar con el material que ya teníamos sin posibilidad de seguir filmando el resto del guion. De esta forma, esa escena, que pretendía ser la única improvisada y que rompería con la estructura planeada, pasó a ser la nueva base y regla para una nueva improvisación. Así el proyecto dio un giro durante el montaje a partir de la aparición de nuevas formas y recursos que surgieron en esa instancia; como la voz en off, los subtítulos, la manipulación del tiempo en la imagen, los sonidos y la implementación de la imagen en blanco y negro.

- **Crear con otros**

La improvisación implica entrar en relación con el contexto y con otros cuerpos, *Huellas* se pensó y se formó dentro de una dinámica que buscaba responder a una verdadera creación colectiva, donde cada miembro tuviera la libertad de improvisar afectando no solo su tarea específica sino al resto de las áreas, borrando de a poco las líneas que las separaban.

Fue mi tarea como directora recordar y actualizar en cada miembro del equipo el tema principal de *Huellas*, su esencia, la que funcionaba como guía al interior de esa improvisación colectiva y la que a la vez iba revelándose y haciéndose más clara en el avance del proceso creativo.

Así, por ejemplo, tanto la bailarina como el camarógrafo se arrojaron a la improvisación teniendo en cuenta que cada decisión tomada por uno de ellos afectaba al otro y detonaba el siguiente movimiento de su compañero/a. La creación fue genuinamente conjunta y compartida.

Por otro lado, la montajista, también incidió fuertemente sobre la creación de la danza a partir de un amplio margen de improvisación sobre el proyecto. Tomó el papel de una tercera instancia de movimiento, trabajando creativamente sobre la base del plano secuencia de danza, en estrecha relación con la música utilizada. Incorporó la superposición de imágenes en el movimiento y un juego sobre su temporalidad; y por otro lado, experimentó también con el color de la imagen, lo cual llevó a la decisión de dejar la primera parte del videodanza en blanco y negro, centrando en el personaje de la niña el poder de descubrir otros colores en ese mundo.

## CONCLUSIÓN

*Huellas* termina con una pregunta: ¿Quién marca el límite?; podemos concluir que todo el proyecto funcionó en tanto una red de interrogantes que fueron surgiendo a partir de un distanciamiento y una mirada crítica sobre lo establecido, sobre los límites dentro del conjunto de dispositivos que nos acoge. El cuerpo, como síntoma, fue marcando el camino a investigar; nuestra tarea consistió en decodificar su lenguaje en una escucha sensible con la intención de retomar cierto poder sobre el mismo. La improvisación fue una herramienta fundamental para darle lugar al surgimiento de nuevas formas de hacer, de ver y de pensar. Creando desde la intuición y el juego libre, nos acercó a otras temporalidades y corporalidades; formas y modos que surgen de una mirada profunda hacia adentro y requieren de una búsqueda y exploración que no encuentran lugar en la dimensión del dispositivo clásico.

*Huellas* en tanto tesis de grado, marca la finalización de un proceso y resume mi trayectoria académica en donde el principal aprendizaje estuvo dado en abrirse a conocer y habilitar otros modos de pensar y ver el mundo. La universidad pública como institución, enmarcó y posibilitó ese proceso actuando como facilitadora de múltiples herramientas que me permitieron cuestionarme la realidad y entablar un análisis crítico de la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

### Referencias bibliográficas

- Baudry, J. (1975) Le dispositif. In: Communications, 23. Psychanalyse et cinéma. 56-72. Recuperado de: <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1348>
- Cárdenas, J, D. (2013) Dispositivo cinematográfico, historia e ideología. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 8 (2), 49-63 Recuperado de: [file:///C:/Users/Dell/Downloads/Dialnet-DispositivoCinematograficoHistoriaIdeologia-4722967%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/Dialnet-DispositivoCinematograficoHistoriaIdeologia-4722967%20(1).pdf)
- Ceriani, A. (2010). Proyecto Webcamdanza: una coreografía del gesto digital. En Szperling, S y Temperley, S. (Comp.) Terpsícore en ceros y unos: Ensayos de videodanza. (pp. 54-58) Buenos Aires, Argentina: Guadalquivir, CCEBA, Festival Videodanza.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo?. En Gedisa (Comp.) Michel Foucault, filósofo. (pp. 155-163). Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/7251449/Deleuze-Que-Es-Un-Dispositivo>
- Garcia Fanlo, L. (2011, Marzo). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. A Parte Rei. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Le Breton, D. (2010) Cuerpo sensible. Santiago de Chile: metales pesados.
- Le Breton, D. (1995) Los orígenes de una representación moderna del cuerpo: el cuerpo máquina. En Antropología del cuerpo y modernidad. (pp. 63-82) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión
- Nachmanovitch, S. (2006). Free Play: la improvisación en la vida y en el arte. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Real Academia Española. (s.f.). Error. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 1 de diciembre de 2020, de: <https://dle.rae.es/error>
- Rosales, Emilio. About Reasons to be a mover. Steve Paxton. (2012) [Archivo de video] Recuperado de: <https://vimeo.com/48276698?ref=em-share>
- Teichmann, R. (2012) Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico. Revista Arkadin, (4). (pp. 34-41) Publicación del Departamento de Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/>



Anexo



Anexo

## "Huellas"

Facultad de Bellas Artes. UNLP.  
La Plata/2018

Número de redistro  
propiedad intelectual: 25881273



**ESC. 1 - INT - MUSEO / SALA 1 - DÍA**

En una sala se exhibe una muestra de arte clásico, algunas PERSONAS caminan en silencio recorriendo y observando distintos cuadros colgados en las paredes. Caminan en líneas rectas, al estilo del videojuego "Pacman", como autocensurando sus acciones y deseos.

Las PERSONAS transitan frente a un cuadro, algunas se detienen un segundo mirando al frente y otras continúan. ANA (30), una joven de estatura media, ojos grandes y pelo negro prolijamente recogido en un rodete bajo, lleva una pollera amplia color verde musgo por debajo de las rodillas, una blusa blanca, una chatitas color negro y una cartera pequeña cruzada sobre el hombro. Se detiene frente al cuadro y observa seria y con ojos entre tristes y aburridos la pintura. Bosteza, con una mano agarra la otra y se tapa la boca. En la pintura se ve también a una persona bostezando. Se ve la coreografía que genera la gente transitando en el espacio. Como líneas rectas que se cruzan.

Los pies de ANA llegan al límite de una línea roja de separación con la obra que se encuentra dibujada en piso. ANA encuentra un detalle que le llama la atención, haciendo que acerque su cuerpo a la misma para ver mejor. Su cuerpo en un fuera de eje. Observa la obra y de repente algo la hace mirar con ojos entre asustados y avergonzados hacia la izquierda. Un GUARDIA la observa serio desde el fondo. ANA con su propia mano agarra su ropa por la espalda y se obliga a volver al eje. Continúa observando al frente cuando se escucha la risa y la voz de una niña de fondo. ANA se estremece sutilmente por el sonido de la risa. Se arregla el pelo detrás de la oreja y sale de cuadro.

ANA, sale hacia un lado, dejando el espacio que ocupaba vacío.

**ESC. 2 - INT - MUSEO / SALA 2 - DÍA**

ANA está de espaldas sentada en un banco frente a las obras. ANA gira su cabeza mirando a su izquierda. Con una mano vuelve su mirada al frente.

ANA está sentada al lado de una MUJER, ambas miran al frente un cuadro. Un HOMBRE está parado más cerca de la obra de espaldas a ellas. La MUJER intenta posar su mano sobre la de ANA pero se autoreprime

bajando el brazo con su otra mano. El HOMBRE se da vuelta, busca a la mujer y salen de cuadro. ANA se queda un momento y luego sale para el otro lado.

Los pies de SOFIA (7) y su MADRE llegan al borde de una línea de separación que se encuentra marcada en el piso. SOFIA y su MADRE observan en silencio un cuadro.

SOFIA quiere ver más de cerca y da un paso hacia adelante. Sus piecitos se paran sobre la línea de separación. La MADRE agarra de la remera a SOFIA y la vuelve a su lugar detrás de la línea.

SOFIA observa de reojo a su madre, luego vuelve a mirar al frente aburrida. Comienza a hacer unos ruiditos con la boca. La MADRE agarra una mano de SOFIA y se la posa sobre su boca silenciándola. Luego dan media vuelta y salen de cuadro.

ANA camina lentamente observando las pinturas sin detenerse en ninguna. Se cruza con SOFÍA quien observa a ANA mientras esta pasa por su lado. La MADRE continúa cortándole todos sus impulsos y movimientos.

ANA observa a SOFIA, luego una luz intensa ilumina su cara. Al fondo de la sala hay una gran abertura que conduce a otro pabellón. Un gran haz de luz solar se filtra por la abertura.

ANA sorprendida por la iluminación atraviesa lentamente la abertura.

### **ESC. 3 - INT - MUSEO / SALA BLANCA - DIA**

ANA ingresa a la sala y se detiene mirando al frente. En el centro de una amplia sala iluminada por grandes ventanales se encuentra un gran cuadro de color naranja suspendido en el aire. La sala se encuentra vacía, no hay otros cuadros colgados solo el inmenso cuadro.

ANA camina hacia atrás y se sienta sobre un banco a contemplar la obra.

Alguien mira a ANA desde atrás, asomándose por la abertura. SOFIA (7) entra caminando y bailando a la vez que hace sonidos graciosos con la boca. Cruza caminando por el banco al lado de ANA y queda tiesa frente al cuadro de color. Suspira sorprendida. Lo observa con ojos grandes y atentos. observa el piso buscando la línea de separación con la obra, pero no la encuentra. La obra invita a ser

intervenida. Se acerca al cuadro dando un paso al frente.

SOFIA se encuentra a solo unos pocos centímetros de la obra. ANA estira el cuello y la observa sorprendida. SOFIA acerca su mano y toca la pintura descubriendo un espejo. Su carita sorprendida y divertida se refleja sobre el cuadro. Ríe. ANA se tuda en el banco la mira estupefacta y sigue con la mirada todo el recorrido de SOFIA. SOFIA se sienta en el banco, al lado de ANA. La mira detenidamente. ANA gira su cabeza y mira a SOFÍA. Se observan por un momento, los ojos en los ojos. SOFIA acerca su mano, todavía con pintura, al rostro de ANA, toca su mejilla manchándola de naranja. SOFIA esboza una pequeña sonrisa en señal de complicidad. Luego suspirando se recuesta sobre el banco, su cabeza brazos y piernas cuelgan de los costados del banco. ANA la observa sorprendida.

### **Se escuchan unos pasos de mujer acercándose.**

SOFÍA asustada, abre los ojos grandes y asustada sale corriendo. ANA se queda sola en el banco, inmóvil. Con una mano intenta tocarse la mejilla y con la otra la para, vuelve a intentarlo y la vuelve a parar, finalmente se toca con la mano censuradora y observa los dedos pintados de esa mano que intenta ser libre, que ya no detiene sus movimientos. Luego mira de frente, al centro. Observa el espejo.

Como si estuviese dirigida por esa mano, que tiene vida propia, se levanta decidida y camina hacia el centro. La mano se acerca temerosa al espejo. Retrocede y hace una pequeña pausa. Luego decidida y con fuerza apoya la mano sobre la pintura descubriendo el reflejo de su cara por debajo. Una sonrisa reemplaza la cara de susto y sorpresa de ANA.

### **SONIDO**

#### **Música original.**

ANA comienza a dibujar formas circulares con su mano, esta ya no dirige sus movimientos, van a la par.

ANA comienza una secuencia de danza que va desde movimientos tímidos, pequeños, tranquilos a movimientos cada vez más li-

bres, arriesgados y sueltos. Su danza va tomando cada vez más libertad y soltura.

ANA se va despojando de a poco de distintas ataduras, se saca los zapatos, se suelta el pelo.

ANA comienza a tocar y sentir su cuerpo pintándolo.

ANA baila libre, casi sin control.

ANA se detiene, respira agitada, su cabello despeinado, su cuerpo y ropa pintados, sus ojos grandes y excitados miran al frente y al centro, esboza lentamente una sonrisa.

ANA sale hacia la derecha. El espacio queda vacío, pero cargado de la sensibilidad de la joven.

#### **ESC. 4 - INT - MUSEO / RECEPCIÓN - DÍA**

En el hall de entrada del museo, detrás de un escritorio se encuentra la RECEPCIONISTA parada escribiendo en un cuaderno.

La RECEPCIONISTA mira a su izquierda. Del otro lado del escritorio, en la esquina se encuentra MADRE con SOFÍA parada a su lado. MADRE limpia enérgicamente con una toallita húmeda la mano pintada de SOFÍA. Las toallitas se van acumulando sobre el escritorio.

SOFÍA con los ojos rojos y alguna lágrima todavía en su mejilla, se deja limpiar por su MADRE.

La RECEPCIONISTA niega con la cabeza en señal de desaprobación mientras sigue escribiendo sobre el cuaderno.

SOFIA se sorprende al ver a ANA que entra en la recepción caminando tranquila. ANA se detiene, limpia un resto de pintura de su mano y la mira a SOFIA. La MADRE y la RECEPCIONISTA sumergidas cada una en su tarea no se percatan de la entrada de ANA.

ANA levanta una mano como para correr su mirada, pero sus manos no la reprimen esta vez sino que hacen una pequeña danza y luego le sonríe a SOFIA con complicidad. SOFIA le devuelve la sonrisa y la observa hasta que ANA se va. SOFIA hace una pausa mirando a su interior y luego observa a la cámara.

**FIN.**

**CRÉDITOS FINALES:** se ven distintas obras del museo intervenidas por ANA. Ej.: un busto de un hombre con un beso naranja en la boca; una línea de separación con dos pies cruzándola; etc.



