

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

El alma que baila

Desarrollo de un documental que tome a la danza como elemento esencial del ser humano

Valentina Lobo Ponticelli

Cuerpo B del PG

23/07/2013

Carrera de Pertenencia: Cine y Tv.

Categoría: Creatividad y expresión.

Línea Temática: Nuevos profesionales.

Índice

Introducción	2
Capítulo 1. Cine documental	9
1.1 Reseña histórica.....	9
1.2 Definiciones de cine documental.....	11
1.3 Modalidades de representación documental.....	14
1.3.1 Modalidad expositiva.....	14
1.3.2 Modalidad de observación.....	15
1.3.3 Modalidad interactiva.....	16
1.3.4 Modalidad reflexiva.....	16
1.4 El documentalista.....	18
1.5 Guion documental.....	20
Capítulo 2. Herramientas audiovisuales	22
2.1 Material visual.....	22
2.2 Material sonoro.....	28
2.3 Narración.....	32
2.4 Ritmo y montaje.....	34
2.5 Video arte y video danza.....	36
Capítulo 3. Efectos emotivos del lenguaje audiovisual	40
3.1 Percepción audiovisual.....	40
3.2 Efectos emotivos de la composición de imágenes.....	44
3.3 Efectos emotivos del el color.....	50
3.4 Efectos emotivos del sonido.....	52
3.5 Efectos emotivos del montaje.....	54
Capítulo 4. La danza	58
4.1 Definiciones de la danza.....	58
4.2 La danza como recurso expresivo y sanador del ser humano.....	60
4.3 La danza como espectáculo.....	63
4.4 La danza en las etapas de la vida.....	65
4.5 La danza en el cine.....	68
Capítulo 5 Formulación del documental El alma que baila	72
5.1 Fundamentos y objetivos.....	72
5.2 Recorte temático.....	75
5.3 Elección de tipo de documental.....	78
5.4 Elecciones narrativas.....	82
5.5 Elecciones estéticas.....	86
Conclusiones	91
Referencias Bibliográficas	97
Bibliografía	99

Introducción

La danza es un recurso expresivo corporal, natural y universal con el que todo ser humano puede conectarse, expresarse y/o ejercitarse. Se habla de natural ya que se observa entre los humanos desde los inicios de los tiempos. Y se habla de universal ya que como dice Nevado, F. profesor y director del documental Danza “La cura del alma” (S.F.) es muy difícil siquiera imaginar a una persona a la que al menos un tipo de estímulo musical, no le genere una reacción de movimiento, aunque sea mínimo, en su cuerpo. Hay estudios que incluso demuestran que la danza posee facultades curativas sobre las personas. Y es desde lo maravilloso que resulta observar que algo con lo que todos cuentan sea curativo, que surge el proyecto de un documental audiovisual que presente esta cualidad de la danza destinado tanto a bailarines profesionales y aficionados, como a ese gran número de personas que por diferentes motivos no tienen conexión con la danza.

La finalidad es brindar a los espectadores un vistazo motivador de este recurso que todos tienen y que a todos puede sanar y liberar de las contrariedades que presenta la vida. Destacando que no importa cómo se lo haga, sino que es lo que se mueve y activa internamente trasladado al movimiento físico. Se deja aquí de lado la danza como mero espectáculo y se deja de pensar en un espectador externo, para dar lugar a la existencia del actor y, a su vez, espectador interno que cada persona posee.

La elección de realizar un documental audiovisual para lograr dicha finalidad, se apoya en el hecho de que se trata de un género que en su lenguaje posee un gran número de recursos que, usados correctamente, logran exponer un tema con gran precisión brindando la posibilidad y libertad de indagar, profundizar, conmover y hasta motivar a los espectadores. Así como también el autor de la obra puede expresar su punto de vista e incluso su ideología a través del recorte que decida realizar de la realidad a documentar, sin por esto alterar la misma.

El recorte temático, la organización, la estructura de sus imágenes y sonidos, la naturaleza de las imágenes y materiales, dan lugar a una variedad de tipos de documental que a su vez se diferencian en su funcionalidad final a la hora de encontrarse con sus espectadores y que es lo que se genera en ellos. A partir de estas variables, Nichols B. en su libro "La representación de la realidad" (1997) realiza una diferenciación de cuatro variedades de documental donde encuadran quizá todos los documentales que se realicen. Estas modalidades son: Expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

La modalidad expositiva, es la más antigua, donde el realizador carga el documental de su objetividad al exponer los hechos a través de entrevistas e imágenes elegidas y dirigidas por él, evidenciando su punto de vista. La modalidad de observación, en contrapunto con la expositiva, pretende mostrar los hechos de la manera más pura posible sin intervenir en ellos ni influenciar a los espectadores respecto a la opinión que les suscite el documental. En la modalidad interactiva aparece el realizador como parte activa de la narración del documental, participando en ella, hablando con sus actores sociales, provocándolos genuinamente en pos de su obra sin por ello estar imponiendo su punto de vista. Y respecto a la modalidad reflexiva podría decirse que es la más compleja, ya que no pretende solo mostrar los hechos desde un punto de vista u objetivamente sino que pretende involucrar al espectador en los hechos, provocarle sentimientos y pensamientos.

Los documentales respecto a la danza observados hasta el momento en general indagan dentro de un género musical o sobre bailarines famosos, como por ejemplo Pina (2011) de Wender W. que retrata la vida de la bailarina Pina Bausch, fallecida en el 2009, contada a través de sus alumnos y colegas. O sobre ensayos de grandes eventos de la danza, como First Position (2010) de Kargman, B. que muestra la vida de los más talentosos y jóvenes bailarines de ballet del mundo, mientras compiten por una beca de ballet.

En este documental el objetivo es representar lo esencial de la danza, con énfasis en la expresión corporal natural sin indagar en qué tipo de música lo está motivando, sino en cómo las personas expresan y canalizan emociones a través de los movimientos suscitados por la música.

A su vez, las obras observadas también representan aportes para el propio. Entre estas se destaca como gran referente *Thecost of living* (2004) de Lloyd, N. Si bien se trata de una ficción, el modo de expresarse a través de la danza en cada escena del cortometraje habla justamente del tema central de este documental. El cuerpo, las personas expresando y catalizando sus emociones y mentes a través de la danza sumado a una estética llena de prolijidad y sutilezas. Con planos cuidados y bien buscados, saliéndose de lo puramente clásico pero a su vez bien plantada en las bases del lenguaje audiovisual aportando siempre, desde sus planos y ritmos, al sentido de cada escena.

Lograr un documental que abarque y demuestre este sentido esencial de la danza, implica un exhaustivo estudio de la misma y un cuidadoso uso del lenguaje documental que con gusto será emprendido en este trabajo.

Se trazará la proyección de un documental de alto contenido simbólico, de modo tal que las imágenes junto a la música hablen por sí mismas y transmitan el objetivo con pocas palabras buscando salir de lo explícito a la hora de transmitir conceptos o ideas, y así dejar al espectador sacar sus propias conclusiones y descubriendo sensaciones una vez finalizada su proyección.

Desde esta postura, se define que dentro de las modalidades de representación previamente mencionadas, el documental "El alma que baila" se encuadra dentro de la modalidad reflexiva, que con sus recursos permite la búsqueda de una narrativa profunda, objetiva y subjetiva a la vez, permitiendo que el realizador plasme sus ideas a la vez que da lugar a que el espectador genere pensamientos propios y sensaciones abiertas luego de la experiencia de verlo.

Resulta pertinente, con el fin de una correcta realización de este documental, realizar un análisis teórico y una exposición detallada de los recursos del lenguaje documental, no solo los clásicos como son la composición de imagen, la iluminación y los usos del sonido entre otros, sino también los que traen las nuevas tecnologías contemporáneas, como ser la animación, la colorimetría, y también el video arte, un género relativamente nuevo que consiste en la generación de nuevas imágenes a partir de la yuxtaposición de imágenes, textos y gráficos a través de recortes, transparencias o recuadros cuyo resultado se asemeja a obras de artes plásticas y que audiovisualmente brindan nuevas posibilidades narrativas, estéticas y expresivas. Estos últimos recursos suelen observarse mayormente en el género ficcional o del video clip. A su vez, podría decirse que del video arte deriva otro género que cobro identidad propia que es la video danza, donde las herramientas del video arte se aplican a la danza generando un nuevo espacio coreográfico que excede a los cuerpos bailando para sumarles la danza también a través de la edición y las posibilidades de efectos, recortes, ralentizaciones o aceleraciones que el video brinda. En estas épocas donde la hibridación está a flor de piel, es común observar cómo en todos los ámbitos artísticos se fusionan técnicas y estilos en obras que antes eran impensadas. El documental, como género audiovisual, no queda exento de las novedades creativas.

Además de sus características técnicas, estas herramientas tienen la capacidad de incidir en la percepción de los espectadores causando diferentes efectos emocionales en ellos, esto se debe a que todo lo que los sentidos perciben tiene el potencial de ser traducido por el cerebro en diferentes efectos emotivos, por ejemplo los colores de la gama del rojo generan euforia, una cámara con mucho movimiento genera sensación de nerviosismo, planos cerrados sobre los rostros de dos actores que hablan muy de cerca colaboran a la intimidad que están viviendo, etc. Por lo tanto, estudiar cuáles son los efectos psíquicos y emotivos que pueden generarse a través de las diferentes

características de las imágenes y como se las ordene en la pantalla, será de gran ayuda al momento en que el realizador decide de qué modo transmitir lo que desea.

Para la correcta aplicación de estos recursos, se hace fundamental saber con claridad que es lo que se quiere transmitir, lo cual lleva a un recorte del tema central de este documental que permita llegar al punto en común de todas las personas al bailar para así decidir de qué manera se seleccionaran y emplearan los mismos en la realización. Dicho recorte se realizara de forma etaria. Es decir se realizarán bloques de personas agrupados por su edad donde se distinguirán 5 grupos etarios que a su vez serán relacionados con un elemento de la naturaleza y con una estación del año.

Este recorte que relaciona las etapas de la vida con los elementos de la naturaleza y las estaciones del año, está apoyada en la teoría de los cinco elementos de la medicina tradicional china, la cual hace una clasificación de las propiedades del hombre según los cinco elementos de la naturaleza, los cuales a su vez se relacionan con las estaciones del año. Schwarz M. (2007, p.16) lo explica con claridad al hablar de un ciclo de alimentación energética diagramado en la medicina tradicional china al cual llaman *cicloke*, donde un elemento nutre al otro, la madera nutre al fuego, el fuego nutre a la tierra, la tierra nutre al metal, el metal nutre al agua y el agua nutre a la madera recomenzando el ciclo. En cuanto a su correspondencia con las estaciones del año, diferencian cinco estaciones, en vez de cuatro. La que agregan es el verano tardío, o sea una estación extra entre el verano y el otoño al que también suele llamársele canícula. Y a su vez a cada estación se le corresponde una etapa de la vida; la primavera es el nacimiento y la infancia, el verano es la adolescencia y juventud temprana, la canícula es la juventud, el otoño la adultez y el invierno la vejez.

Este recorte, no sólo brinda información teórica respecto a las personas y sus necesidades expresivas en cada etapa, sino también definirá un estilo estético a cada bloque basado en la estética de cada elemento de la naturaleza. Aparecerán rasgos de la danza propios a las características y necesidades expresivas de cada etapa. Desde

bebés y durante la infancia los niños sueltan su cuerpo de forma desprejuiciada e inocente, en una búsqueda y descubrimiento del mismo. Durante la adolescencia las denotando mucha fuerza, cierta agresividad y desenfado. Los jóvenes comienzan a darle más forma a sus movimientos pero conservan la ruptura de los esquemas. Los adultos lucen una búsqueda de elegancia más refinada. Y los ancianos denotan nostalgia empapados de sus dificultades físicas. Pero lo que siempre aparece en común es el disfrute de la actividad.

Una vez realizado el exhaustivo estudio de estas características, se comienza el proceso de definir el uso de los recursos narrativos y estéticos del documental. En base a lo analizado previamente, se decidirá cómo se realizara el registro de imágenes, su guion, la narración, cómo será editado, qué efectos visuales tendrán lugar, como se utilizará la expresividad de la música y los sonidos, los colores, etc. La intención es generar así en cada bloque una identidad propia que a la vez concuerde con una coherencia global de toda la obra. Lograr un documental de alto impacto sensorial, ayudado por la belleza de la danza de la mano con estos recursos expresivos audiovisuales, generando un lenguaje personal de autor que resulte tan innovador como cautivador. A su vez universal y apto para todo público.

En el primer capítulo de este trabajo se comienza por enmarcar el cine documental, definiéndolo, pasando por su historia, sus modalidades de representación, su forma de guion, y el rol del documentalista tanto como director de toda la realización así como también con sus alcances éticos respecto a lo que decida exponer.

Luego se pasa en el segundo capítulo a desarrollar los componentes técnicos de una obra audiovisual a las cuales se las llama herramientas audiovisuales con las que se cuenta para poner en pantalla lo que se desea mostrar.

Con el fin de profundizar la capacidad representativa, en el capítulo tres se expone como las herramientas audiovisuales tienen incidencia en la percepción humana generando estados anímicos y psíquicos determinados.

Una vez expuestos los elementos necesarios para la realización de una obra audiovisual, en el capítulo cuatro se realiza un estudio de la danza, tema que motiva a la realización de este documental, exponiendo sus diferentes definiciones, desentrañando sus orígenes y cómo estimula a los seres humanos en las distintas etapas de su vida, así como también se hace mención a la presencia de la danza en el cine nombrando películas ficcionales y documentales que se destacan su contenido en relación al baile.

Con todo lo desarrollado respecto al documental y cómo aplicar sus herramientas, sumado a lo analizado respecto a la danza, en el capítulo cinco se está en condiciones de formular el documental *El alma que baila*, motivador de este trabajo, definiendo en primer lugar sus objetivos para así elegir de qué modo serán dispuestas las herramientas audiovisuales que lleven a buen término su realización. Es decir, su recorte temático y las elecciones narrativas y estéticas, hasta llegar al armado de su guión o escaleta que consiste en cinco bloques correspondientes a cada estación del año relacionada a su etapa de la vida, donde en cada uno se verán a integrantes de esa etapa bailando una música compuesta en exclusiva para el documental, en un espacio neutral generado especialmente para la ocasión.

Capítulo 1. Cine documental.

Con la finalidad de enmarcar teóricamente el documental *El alma que baila* se comienza por hacer un repaso por la historia documental desde sus inicios de la mano de los hermanos franceses Lumiere gracias a su invención del cinematógrafo y como evoluciono hasta convertirse en un género de personalidad propia bien diferenciado del género ficcional que rápidamente tomo protagonismo en los espectadores del cine. Luego se realiza una exposición de las diferentes definiciones que se encuentran del cine documental desde diferentes puntos de vista, usos y funciones sociales, lo cual deriva a una tipificación de los documentales que existen en modalidades de representación que tienen que ver con la posición que toma el realizador antes su realización. Por lo tanto se hace pertinente también definir el rol del documentalista con sus responsabilidades y alcances éticos, para por ultimo hablar acerca de la formulación del guion documental que tantas veces es considerado inexistente o innecesario cuando en realidad es de gran importancia y complejidad.

1.1 Reseña histórica.

Los orígenes del documental audiovisual se remontan al comienzo mismo de la cinematografía. Con la invención del cinematógrafo por parte los hermanos franceses Lumiere alrededor de 1895, se comenzaron a realizar los primeros registros de imágenes en movimiento. Se trataban de la captura de diferentes momentos de acciones cotidianas sin intervenir en ellas. La cámara se posicionaba en un lugar y se filmaba lo que duraba la película de celuloide, por lo general no más de un minuto, sin cortes ni movimientos de cámara. El primer registro, considerado por algunos el primer film documental de la historia, fue realizado por los Lumiere, y se titula *Trabajadores saliendo de la fábrica, Lumiere (1895)* Se trata de un plano secuencial de dicha acción. Luego, los Lumiere siguieron creciendo, viajando por diferentes países con su invento y entrenando a otras personas para seguir generando películas que luego eran proyectadas ante sorprendidos

espectadores. Estos filmes llamados películas de actualidad, retrataban momentos como la llegada de un tren a la estación, la llegada de los botes a un puerto, gente trabajando y demás situaciones cotidianas.

De todas formas, como dice Russo E. (1998) el hecho de que los Lumiere no hayan sido conscientes del carácter del documento ni de las finalidades que luego serían asociadas al cine, los saca del lugar de fundadores del cine documental. Fue un poco más adelante en el tiempo que surgieron realizadores que comprendieron la posibilidad de generar películas que trataran y expusieran temáticas reales e incluso imprimirles un punto de vista informativo y hasta una intencionalidad ideológica.

Entre el gran número de documentalistas con que cuenta la historia, se destacan Robert Flaherty y DzigaVértov como los padres del cine documental. De estilos muy diferentes, fueron los primeros en adoptar el formato y conciliar el registro de hechos a un punto de vista intencionado.

Robert Flaherty, de los Estados Unidos, realizó el filme considerado el primer documental de la historia cinematográfica "Nanook el Esquimal (1921). Esta película debió ser filmada dos veces debido a un incendio en los laboratorios en el que perdió todo el material que había registrado durante meses de convivencia con los esquimales, hecho lo llevo a la necesidad de volver a registrar estas imágenes, deduciendo así la posibilidad de intervenir activamente en la realización del documental, generando narrativas más complejas a partir de materiales reales.

Por su parte, el soviético DzigaVertov, generó en los años 20 una corriente llamada Cine Ojo, la cual consistía en mostrar la realidad tal cual se la ve, sin actores y sin ficción, llevados simplemente por los acontecimientos. Vertov consideraba que la cámara posee una mayor capacidad de ver que el ojo humano, y utilizó esta capacidad para mostrar lo que las personas no ven, pensándolo como una herramienta revolucionaria para la toma de conciencia. Es desde este lugar que se toma el concepto del documental como aporte social, generador de conciencia y transmisor de conocimientos. La película más célebre

de este director y también de este movimiento es *El hombre de la cámara* (1929) donde muestra la vida de un camarógrafo, rodada en diferentes ciudades.

Otro realizador que no puede ser dejado de lado es John Grierson, quien no solo realizó varias obras notables como *Pescadores a la deriva* (1929) y *Correo nocturno* (1936) que fue el primer documental sonoro con narración, sino que fue el primero en teorizar sobre este género y a quien se le atribuye el término Documental. Él es quien comenzó a plantear los límites éticos y creativos del documental. Cuán fehacientemente real es lo que se muestra cuando indefectiblemente se trata de un recorte de un aspecto de la realidad desde el punto de vista de un realizador.

En los años que siguieron fueron muchos los realizadores de diferentes lugares del mundo que fueron adoptando este género. En su mayoría se vieron con grandes influencias de la corriente del cine ojo apareciendo obras de gran contenido social y crítico. Entre ellos se puede destacar a Luis Buñuel en España. También corrientes como el Free Cinema inglés, el *Direct Cinema* americano y el *Cinéma Vérité* francés solo por nombrar algunos.

En la actualidad el documental sigue fuertemente vigente en la cinematografía mundial. Su lenguaje ha evolucionado y refinado su expresión junto con los aportes de nuevas tecnologías que amplían sus capacidades de poner tantas realidades como se le ocurran al enorme número de realizadores amantes del documental.

1.2 Definiciones de cine documental.

El cine documental ha recibido a lo largo de su historia diferentes definiciones que si bien se asemejan entre sí, tienen sutiles diferencias. Este hecho no es casual si se lo relaciona al grado de subjetividad que representa la realización de un documental. Estar representando una realidad, si bien supone objetividad, lleva en sí una gran carga subjetiva al ser una persona la que decide como demostrar la realidad que quiere filmar.

Una forma simple y clara de definirla fue la que utiliza Grierson citado por Paniagua Ramirez (2007) al decir que es de un tratamiento creativo de la realidad. Esta definición deja lugar a los múltiples puntos de vista con los que pueden ser observados un mismo hecho, lo cual pone en cuestionamiento la veracidad del género ya que la lógica indica que si se trata de representar un mismo hecho real, siempre debería verse igual. Pero, al ser un tratamiento creativo de la realidad, sin perder su veracidad esta puede ser demostrada de diversos modos. Los cuestionamientos que enfrenta el documental desde sus inicios son múltiples, pero quizá estos mismos cuestionamientos lo han llevado a crecer y tomar diversas formas y libertades.

Desde un punto de vista global, los documentales han sido considerados de interés sólo para una minoría por lo cual no representan un medio comercial. Sus temáticas, por lo general centradas en problemas, conflictos o hechos históricos llevaron a que se los identifique como aburridos o a ser pensados como una película meramente informativa y educativa. Aunque en los últimos tiempos esta idea cambia para pasar a ser un género que si bien sigue siendo seguido por menor cantidad de público que el cine ficcional gana popularidad, lo cual lleva a que sus temáticas se amplíen así como también sus formas narrativas que incluyen nuevas técnicas de representar existiendo una búsqueda constante por atrapar a los espectadores dentro de la temática deseada. El tratamiento creativo está cada vez más presente en los documentales, reflejando la fascinación de su autor por el tema que está exponiendo

Cada vez se entiende más que el documental es una obra donde su realizador, si bien esta de algún modo atado a la realidad que desea representar, cuenta con una enorme libertad para expresarse y dar a conocer lo que quizá, incluso por capricho, elije mostrar. Esto lo convierte a su vez en una fuerte herramienta de opinión. La capacidad creativa del realizador puede incluso lograr que la película resulte más atractiva por su forma narrativa que por la temática en sí, lo que hace que los espectadores sean inundados por la información que transmiten casi sin darse cuenta. Aunque, como dice Nichols: Un

buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo. (1997, p.14)

Frase que pone en evidencia el hecho de que la concepción del documental parece inseparable de su intencionalidad y función cultural la cual no debería quedar nunca relegada a una forma manipulativa hacia sus espectadores, sino mas bien hacer ponerlos a pensar y reflexionar. Su origen, que prontamente tomo una función de crítica con búsqueda de generar conciencia respecto a diferentes aspectos de la realidad, lo convierte de algún modo en una obra instrumental destinada a intervenir en la percepción de los espectadores, educar, demostrar, provocar, etc.

Un documental es también una obra dinámica, durante su realización los hechos que acontecen momento a momento dictan la dirección y forma que este tendrá más allá de que previamente cuente con un guion que guíe su temática. Este siempre está sujeto a los cambios repentinos y sorpresivos que puedan suceder, y la capacidad del documentalista de adaptarse a ellos aprovechándolos en el camino incidirá en su calidad final

Más allá de los cuestionamientos que pueda suscitar este género cinematográfico, que de todos modos nunca pusieron en peligro la supervivencia de este género, se puede realizar una definición del documental como una exposición audiovisual de un aspecto de la realidad, desde un punto de vista determinado por su autor.

El recorte, la organización, la estructura de sus imágenes y sonidos, la naturaleza de las imágenes y materiales, dan lugar a una variedad de tipos de documentales que a su vez se diferencian en su funcionalidad final a la hora de encontrarse con sus espectadores y que es lo que se genera en ellos. A partir de estas variables, Nichols B. en su libro "La representación de la realidad" (1997) realiza una diferenciación de cuatro variedades de documental donde encuadran quizá todos los documentales que se realicen. Estas modalidades son: Expositiva. De observación. Interactiva. Reflexiva.

1.3 Modalidades de representación documental.

La modalidad expositiva, de observación, interactiva y reflexiva son las cuatro tipologías planteadas por Nichols B. (1997) para diferenciar y clasificar los documentales.

Estas cuatro modalidades son formas básicas de organizarlos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes y pueden estar presentes en cualquier momento de la historia de un mismo documental, es decir que se observen en él elementos de más de una modalidad, pero siempre habrá uno que sea el que predomine y determine el tipo de documental.

1.3.1 Modalidad expositiva.

Es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico, siendo las noticias televisivas con su presentador y enviados especiales un ejemplo del mismo. Su texto se dirige al espectador y las imágenes sirven de ilustración o contrapunto. Su montaje, más que buscar mantener una continuidad espacial o temporal, busca lograr una retórica.

En esta modalidad se tiende en gran medida a la generalización. Sus argumentaciones pueden estar ofrecidas a través de entrevistas, que de todos modos están subordinadas por la argumentación previamente planeada por su documentador cuya voz suele aparecer a través de una voz omnisciente que proviene del detrás de cámara y que muchas veces suele ser la propia voz del documentador. Las voces extras conservan escasa responsabilidad en la argumentación, pero están allí para respaldarla y validarla, como con un acuerdo previo y tácito entre el entrevistador y el entrevistado.

El espectador de esta modalidad suele esperar que ante él se despliegue un mundo racional que gire en torno a la solución de un problema o enigma. Temáticas como las noticias del día, el funcionamiento de un átomo, las consecuencias de los desechos nucleares o la biografía de una persona, son posibles ejemplos a encontrar encuadrados

en esta modalidad. Acontecimientos que se desarrollan y avanzan hacia una conclusión implicando al espectador dentro de la narración en torno a la necesidad de una solución.

1.3.2 Modalidad de observación

Como contrapunto a la modalidad expositiva, a la que por los años 50 se la denunciaba por su subjetividad y moralismo de querer dejar una enseñanza, esta modalidad pretende mostrar el mundo tal como está sin intervenir en la realidad. Haciendo hincapié en la no intervención del realizador

Aquí se cede el control más que en cualquier otra modalidad para dejar lugar a los sucesos del modo más puro posible y se basa en la capacidad de discreción del autor. Con largas tomas y sonido directo, el espectador puede apreciar lo que ve como real y sin interferencias. Comentarios, músicas y sonidos ajenos a la escena en cuestión, intertítulos, reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. El montaje es usado para potenciar la impresión de una temporalidad auténtica.

El éxito de esta modalidad dependerá de la capacidad del realizador de registrar momentos clave para la temática y de respetar y lograr representar los tiempos de la manera más realista posible.

El montaje tiene aquí la responsabilidad de mantener una continuidad espacial y temporal de observación, generando una forma particularmente gráfica de la presentación en tiempo presente.

Se utiliza con frecuencia como herramienta etnográfica. Trasmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. Ni el narrador ni la cámara captan la atención de los actores sociales ni se comprometen con ellos. El observador se sitúa en medio de las situaciones y permite que los acontecimientos y puntos de vista se presenten puramente ante la cámara.

1.3.3 Modalidad interactiva.

Con la llegada de equipos livianos que registraban el sonido en forma sincronizada con la imagen, la interacción se volvió más factible de lo que había sido hasta entonces. El discurso ahora podía incorporarse durante el rodaje y no solo en la postproducción dentro de un estudio, completamente alejado espacial y temporalmente de la realidad representada.

El realizador aquí no necesita limitarse a ser un ojo que registra, sino que puede aproximarse plenamente al sistema sensorial humano mirando, oyendo y hablando a medida que percibe los acontecimientos, permitiendo respuestas espontáneas. Su voz puede oírse como la de cualquier otro dentro del lugar donde se están registrando los hechos, en un encuentro cara a cara con otros, actuando como comentarista, participante, acusador e incluso provocador de los actores sociales en cuestión.

Se hace hincapié en las imágenes testimoniales, el intercambio verbal y las imágenes de demostración que reafirmen o discutan lo que los testigos estén diciendo.

El montaje tiene la función de brindar una continuidad lógica que amalgame los puntos de vista individuales, con la regla general de no contar con un comentario global. Su lógica reside en la relación entre las afirmaciones de los sujetos de las entrevistas y/o en el intercambio que ocurre en las conversaciones entre el realizador y los agentes sociales.

1.3.4 Modalidad reflexiva

En esta modalidad el realizador se implica más profundamente en lo que representa. Deja de estar presente únicamente de un modo participativo interrogativo, ahora aborda las temáticas participando en ellas, no sólo exponiéndolas o evidenciándolas. Mientras por lo general se observa que en las modalidades anteriores se habla de las temáticas a representar en sí, aquí se aborda también la cuestión de cómo se habla de estas temáticas.

Reflexiona sobre el propio quehacer del documentalista, sobre el carácter de texto de todo documental y sobre la propia objetividad ya que el documental no debe ni puede ser objetivo. Se pone en manifiesto el hecho de que un documental puede ser ficcionante cuando existen en él actores que representan mundos y un narrador que cuenta y organiza la historia. No se van a ver los hechos como pasaron realmente sino la memoria de ellos.

Hace hincapié en el encuentro entre el realizador y el sujeto. En su forma más paradigmática lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con lo que se le presenta ante sus ojos.

El montaje aquí busca incrementar la sensación de conciencia haciendo uso de recursos cinematográficos que llevan al espectador a poner su atención en ellos mismos en relación a como les resuena en si mismos lo que están observando. Como el uso de largos planos que se prolongan más allá de la duración necesaria para su tiempo de lectura, para pasar a ser el tiempo necesario para la absorción de su significado.

Dentro de esta modalidad, se distinguen dos categorías, estas son de reflexividad política y de reflexividad formal.

En la reflexividad política se opera principalmente en al conciencia del espectador, intensificándola, con el objetivo de alcanzar un conocimiento intensivo de lo que se expone.

Por su lado la reflexividad formal se subdivide a su vez en otras categorías:

a) Reflexividad estilística. Aquí se hace uso de efectos estilísticos para provocar una consideración reflexiva sobre el modo en que se construyen los textos. El realizador se vuelve protagonista

b) Reflexividad deconstructiva. Aquí se busca alterar o rebatir los códigos y convenciones de la representación documental haciendo que el espectador lleve su atención a su propio convencionalismo. Su hincapié no está en el estilo sino en la estructura.

c) Interactividad. Esta modalidad posee el potencial de ejercer un efecto de concientización al filmar los sucesos sin que el realizador aparezca en ningún momento, incitando al espectador a reconocer la naturaleza de la representación del documental.

d) Ironía. Estas representaciones aparentan una falta de sinceridad al no decir abiertamente lo que se quiere decir, sino que se dice exactamente lo contrario. Provocando al espectador una constante y prolija atención a lo que en realidad se está diciendo.

e) Parodia y sátira. La parodia provoca la toma de conciencia de un estilo que ya se daba por supuesto previamente. La sátira es un recurso destinado a intensificar la conciencia de una actitud, valor social o situación problemáticos. Estos modos no son de gran uso en el documental ya que es más usual que predomine la sobriedad y seriedad.

1.4 El documentalista.

Feldman dice: Hasta el hecho más trivial puede resultar interesante si se sabe encontrar la forma de enfocarlo que lo haga atrayente. (1998, p.83)

El rol del documentalista puede desprenderse con bastante precisión a partir de esta cita. Este no es solo quien da impulso al proyecto de un documental audiovisual, de quien nace la idea inicial, sino que también de él dependerá que el resultado de la película sea de interés, tenga originalidad y sentido.

Él deberá, por empezar, elegir el tema a tratar. Quizá parta desde un tema determinado que por diversas razones pueden motivarlo a realizar un documental, o quizá en su deseo de realizar uno se pone en búsqueda de la temática a documentar.

Como sea, una vez definida la temática, el documentalista comienza un amplio proceso de creación y es en él en quien cae la responsabilidad de que la obra sea o no un éxito. Es quien debe hacer el recorte del tema y también definir cuál será su enfoque procurando a su vez que signifique atractivo para el público al cual se dirige, por lo que debe, a su vez, tener en claro a que target se dirige y cuáles son los gustos, costumbres

y comportamientos del mismo para así también definir de qué modo se dirigirse a este público.

Esto por lo tanto también hace necesario que el documentalista tenga un pleno conocimiento del lenguaje audiovisual y las herramientas que utiliza para generar las obras, desde la composición de los planos, el ritmo, el uso de la música, el montaje, etc.

En sus manos esta darle la identidad a la obra, la gesta, la hace crecer y la difunde. Es común que el mismo sea el productor a la vez de director ya que por lo general no se cuentan con demasiados fondos para su realización al no tratarse de un género comercial. Tal como afirma Rabiger: Tengo la firme sospecha de que un documental sólo tiene éxito cuando ha habido alguien capaz de dar a un material filmado - que tiene identidad propia - la forma narrativa adecuada para dicho material. (1987, p. 187)

El único modo que tiene el documentalista de llegar a un buen fin, es tener una claridad total de su objetivo fundamental, para lo cual deberá haber hecho todas las investigaciones pertinentes y agotado todas sus dudas al momento de iniciar el rodaje, solo así podrá dirigir con pertinencia a todo el equipo humano de realizadores que lo acompañe en el proceso sin desviarse ni desesperar ante el sinfín de obstáculos y desviaciones que de seguro surgirán en el rodaje.

Pero no solo es responsable de la parte narrativa y estética, también es responsable de los contenidos y el mensaje que estos le transmitan al público. El documental es muchas veces tomado como referente y educador de una realidad. El enfoque y la ética con que se trate su temática pueden tener alcances a niveles sociales por lo tanto el documentalista deberá hacer uso de su propia moral y hacerse responsable de sus elecciones a la hora de gestar su obra. Si bien todos los géneros audiovisuales, incluida la televisión, tienen el potencial de ser transmisores de conceptos, referentes, e incluso educadores, el documental, por su característica representante de la realidad, resulta el que mayor fuerza en cuanto a formador de opiniones y en el posible cambio de la sociedad.

Por lo tanto, el documentalista cumple un rol tan amplio como complejo. Tiene en sus manos la libertad de exponer cualquier temática como cruce en su cabeza por los motivos que sean, lo cual lo convierte en responsable, no solo de un mensaje que está transmitiendo y de la fidelidad con que represente el tema, sino que también de todo un equipo de gente que a lo largo del rodaje dependerá de su capacidad de transmitir lo que necesita de cada uno para lograr el resultado óptimo deseado sin traicionar su objetivo original.

1.5 Guion documental.

Al hablar de guion documental, se hace necesario en primer lugar definir que es un guion desde su concepción original, o sea el guion argumental ficcional, y desde allí desprender como se genera un guion documental al trazar las coincidencias y las diferencias que hay entre un guion ficcional y un guion argumental.

Feldman dice: “El guion es un texto en forma de libro que sirve como documento inicial para la filmación de una película o para la grabación de un programa televisivo” (1998, p. 13). O sea, que el guion es lo que determina el camino a seguir para la realización de una obra cinematográfica. Es donde se vuelca textualmente lo que más tarde será capturado audiovisualmente. El documento fundamental a partir del cual se realizará el plan de producción y rodaje. De allí se desprenden las necesidades tanto técnicas como humanas que habrá que tener en cuenta para prevenir, dentro de lo posible, obstáculos que puedan surgir en el rodaje.

El director hace uso del guion para planear las puestas de escena de modo tal que el significado de cada una cobre vida a través de las herramientas audiovisuales que pondrán lo descrito en la pantalla.

Quien escriba el guion deberá tener por lo tanto pleno conocimiento de los demás procesos y roles de la realización audiovisual con el fin de ser realista y pertinente en su

escritura para no generar escenas imposibles de filmar, y a su vez para ver lo que está escribiendo de modo audiovisual alejándose de lo literario.

Es común la creencia de que el cine documental no conlleva un guion. Pero por lo contrario los documentales también requieren de un guion. Al tratarse de temáticas de extremada variedad, las formas de redactar su guion son igual de variadas. Lo importante en el guion documental es trazar en él un recorrido que permita al realizador imaginar los recortes que hará de la realidad que busca retratar, los lugares y las personas que va a registrar. En él se imprimen los objetivos del documentalista y se define su finalidad, lo que fundamentalmente debe aparecer en la película.

La diferencia fundamental del guion argumental con el guion documental reside en el hecho de que en el primero es posible el planeamiento total y estricto de la obra, se sabe de dónde se parte y a donde se dirige, como termina la obra. Mientras que en el segundo se plantean líneas a seguir dejando márgenes flexibles para dar lugar a lo que la realidad depara durante el rodaje del documental, para así imprimir también el realismo necesario que define al mismo. Como dice Feldman: El guion del documental se termina de redactar en el momento en que se termina la película o el video al respecto (1998, p.72)

Entonces, el guion documental requiere tiene un proceso de escritura que comienza necesariamente con una minuciosa investigación de la temática a tratar, para luego realizar el recorte y el enfoque que se desea y así generar una estructura narrativa del mismo de la cual se desprenderán las necesidades técnicas para su realización.

El cine documental es el género que más antiguo de la cinematografía. Su lenguaje que nace casi por casualidad retratando segmentos de la realidad, evoluciono sin pausa convirtiéndolo en una fuerte herramienta de comunicación e información. Y su evolución, como cualquier medio artístico, se encuentra en constante desarrollo saliendo de los lugares de proyección educacional para ganar espacio en lugares de entretenimiento sumando públicos a la vez que incorpora las herramientas expresivas que surgen gracias a la innovación tecnológica.

Capítulo 2. Herramientas audiovisuales.

Para realización de una obra audiovisual, se cuenta con una gran variedad de herramientas o elementos visuales y auditivos que, de disponerlos correctamente, se puede lograr poner en escena una amplia gama de situaciones cargadas del dramatismo que el realizador desee imprimir en ellas, o en el caso documental, que sostengan al máximo posible la verosimilitud de la realidad que esté representando.

En la actualidad, la oferta audiovisual crece a diario y cada vez resulta más fácil acceder a ella a través de los diferentes medios de difusión, ya sea cine, tv o internet, resultando esta última la de mayor y mas fácil llegada a los espectadores, a la vez que la mas difícil de sostener, ya que si la obra no resulta interesante desde los primeros minutos, los espectadores rápidamente pueden buscar otra que sí los atrape.

Es por esto que un profundo conocimiento de las herramientas de la realización audiovisual resulta de gran importancia para el realizador, ya que según cómo se dispongan estos elementos, se logrará, o no, una escena que no solo sea plenamente representativa de la realidad a demostrar en el caso de un documental, sino que también se logre una innovación que además de original, resulte interesante de ver. Que capte la atención de los espectadores y la sostenga hasta el final.

En este capítulo se exponen en líneas generales las herramientas audiovisuales fundamentales desde el punto de vista documental y acorde a las necesidades del documental *El alma que baila*.

2.1 Material visual.

Al hablar de material visual de un documental se hace referencia a la gran variedad de imágenes ya sean en movimiento o fijas que conformaran al mismo. Estas se obtienen a través de variadas fuentes, entre estas se encuentran el material audiovisual a registrar que es lo que el documentalista elije registrar de acuerdo con lo que decidió documentar.

El material del archivo que en algunos casos puede ser pertinente utilizar, material fotográfico de archivo o recreado y también animaciones, gráficos, placas de textos, etc.

Es en el material audiovisual a registrar donde reside quizá la mayor riqueza del documental, ya que es lo que el documentalista elige registrar de la realidad que desea representar para su documental. Al momento de realizar este registro, son muchas las variables que deberá tener en cuenta y utilizar correctamente con el fin de lograr transmitir toda verosimilitud posible, a la vez de imprimirle no solo su punto de vista respecto a la realidad representada, sino también poder darle un toque artístico y original. Como dice Feldman: Todo lo que está en la imagen tiene valor y se debe estructurar para que la atención del espectador vaya hacia donde el realizador quiere y no hacia donde lo disponga el azar. (1995, p.55)

A lo largo de la cinematografía se desarrollaron ciertos códigos respecto al modo de registrar las imágenes de una película con el fin de lograr un resultado no solo prolijo, sino que también estético y expresivo. Entre éstos se encuentran el tamaño de los planos de la mano de la ubicación de la cámara, los movimientos de cámara, la iluminación, y algo que involucra a todos estos elementos que es la composición de la imagen, es decir de qué modo se ubican en el plano los objetos y actores que participan en él.

El tamaño de los planos está basado en referencia a la aparición del hombre en la cámara, existen por lo tanto : el plano entero que muestra el cuerpo entero de una persona; el plano americano que lo muestra desde encima de las rodillas hasta su cabeza; el plano medio que lo toma de la cintura para arriba; el plano medio pecho desde el pecho hacia arriba; el primer plano que es su rostro; y el plano detalle que es tomar el detalle de cualquier parte de su cuerpo, una mano, un ojo, un objeto, etc (Ver anexo c. figura 1. p. 2). Y además existe el plano general y gran plano general, donde se capturan grandes espacios y paisajes. La ubicación de la cámara también se define según la ubicación del actor, puede ser una cámara frontal donde el actor sea visto de frente,

lateral cuando se lo muestra desde algún costado desde cualquier grado de angulación y posterior o contra al ubicarse detrás de él. (Ver anexo c. figura 2. p. 3) A su vez, respecto a su altura se distingue la cámara normal a la altura de sus ojos, la cámara baja debajo de ellos, y cámara alta por encima de ellos. (Ver anexo c. figura 3. p.3) La altura de la cámara a su vez deriva en su inclinación, que se la llama picada cuando se la inclina de arriba hacia abajo, contrapicada cuando se inclina de abajo hacia arriba, cenital cuando se ubica por encima del sujeto, y supina por debajo. (Ver anexo c. figura 4. p. 4)

Respecto a los movimientos de cámara estos son, el paneo que consiste en recorrer de un lado al otro de la escena con la cámara ubicada en un mismo eje, el acercamiento o alejamiento, al personaje o a un lugar u objeto también manteniendo la cámara en un mismo lugar usando la función de los lentes para generar tal acercamiento o alejamiento. Y el *travelling* que también recorre la escena pero desplazando la cámara de lugar ya sea de modo lateral o acercando y alejándola de un personaje u objeto, a través de carros, vías, trípodes y hasta aéreamente con elementos especialmente diseñados para tal fin.

Tanto los tamaños de planos como la ubicación de la cámara y sus movimientos generan una noción de la espacialidad en que se desarrollan los hechos a la vez que otorgan información respecto a los movimientos de actor y también influyen en la intención narrativa y expresiva que desee realizarse. Planos de mayor tamaño brindan información respecto al contexto donde ocurren los hechos, mientras que los planos más pequeños llevan la atención a lo que se quiera resaltar de tal escena, como ser un gesto, un objeto, un movimiento, etc.

Por el lado dramático, un plano cerrado, da una sensación de mayor intimidad, mientras que un plano abierto actúa como creador de referencia del contexto donde están ocurriendo los hechos. Una cámara fija, brindará una sensación de tranquilidad o estabilidad, mientras que una cámara en mano, o sea con cierto movimiento, puede sugerir emociones más alteradas como la ira o la preocupación. A su vez la combinación de los tamaños y movimientos resultan en la más variada gama de carga emocional, por

ejemplo, un plano panorámico donde se vea a un personaje solo en medio de un gran espacio puede dar una sensación de soledad o de libertad, lo cual puede ser determinado al pasar inmediatamente a un primer plano del rostro que demuestre alegría o tristeza. Solo por citar un ejemplo, ya que a las variables son infinitas y también debe sumárseles el sonido y la musicalización que se detallarán más adelante en el trabajo, se pueden generar imágenes que resulten atractivas y más cautivantes para los espectadores.

Otro factor de gran importancia en la composición de la imagen, es la iluminación. Esta puede ser natural, o artificial recreada especialmente para la escena. En el caso de los documentales, sería de esperar que ésta sea natural, pero no necesariamente debe ser así, ya que por lo general la iluminación natural en exteriores genera muchas sombras que empobrecen la calidad de imagen, y la iluminación existente en interiores es suficiente para el ojo humano pero no para la capacidad de captación de la cámara. Se establecieron entonces los siguientes tipos de iluminación: Frontal al sujeto; lateral al sujeto en variadas angulaciones dependiendo de lo que se busque resaltar de él; contraluz ubicando el foco detrás del sujeto lo cual genera la visualización de su silueta; y cenital donde el foco se ubica sobre el sujeto apuntando hacia él. A su vez cada una de estas luces puede ser superior o inferior de acuerdo con la altura que se sitúe el foco en relación con la línea de los ojos del actor. De todos modos, rara vez se usa un solo foco para iluminar una escena, sino que se usa una combinación de ellos. Estéticamente el aporte de una iluminación artificial correctamente planteada en cualquier tipo de escena es de gran importancia. Bordwell y Thompson citan a Josef von Sternberg, uno de los primeros maestros de la iluminación cinematográfica quien decía: El uso adecuado de la luz puede embellecer o exagerar cualquier objeto. (1995, p. 153) Clásicamente se creó un planteo de luces llamado iluminación de tres puntos que consiste en el uso de una luz principal lateral, luz de relleno situada en el lateral opuesto de menor intensidad, y una contraluz lateral al sujeto, todas ellas ubicadas superiormente. Las luces laterales son para iluminar al sujeto, el hecho que una sea de menor intensidad y se la llama de

relleno, consiste en dar la profundidad a la figura y atenuar las sombras que se producen por la luz principal. Y la contraluz se utiliza para dibujar darle relieve a la silueta del actor y separarlo visualmente del fondo aportando a su profundidad. (Ver anexo c. Figura 5, p. 4)

La iluminación de tres puntos es utilizada con frecuencia en la televisión no ficcional para iluminar a periodistas en noticieros o invitados de diferentes programas ya que su resultado es muy verosímil ya sea de un actor o de un objeto. Pero cuando lo que se busca es además de poder ver la escena imprimirle cierto carácter e identidad estética, la puesta de luz puede realizarse de tantas formas como quiera plantear el director de fotografía quien es el encargado de esta tarea. Según la complejidad del decorado se agregan las luces necesarias para que este se luzca no solo estéticamente sino que para que sea verosímil, o en el caso que sea necesario, por el contrario quitarle la verosimilitud a la escena, como puede ocurrir si se quisiera representar, por ejemplo, el sueño de uno de los actores. A través de la iluminación también se generan puntos de atención en la escena, que la mirada del espectador vaya a una acción o elemento en particular. A la vez que genera profundidades iluminando determinadas zonas, dejando otras en penumbras.

Dentro de un documental se busca siempre conservar la verosimilitud, de todos modos, según el tipo de documental que se esté realizando se podrá tener mayor o menor manipulación de la iluminación. En un documental expositivo, se intenta que las luces agregadas sean iguales que las existentes en la escena, y en los casos de escenas en el exterior, se utilizan pantallas blancas, plateadas o doradas dispuestas de modo tal que reboten la luz solar y disminuyan las sombras en los personajes. Pero en el caso de un documental interactivo o reflexivo permiten una manipulación de la escena siempre y cuando este realizada en pro de la realidad a representar, que la estimule y la acentúe además de proporcionarle un mayor atractivo estético, aportando a su clima, su profundidad e incluso a la textura de sus objetos.

Se repitió hasta aquí en más de una ocasión la idea de generar imágenes que resulten atractivas a los espectadores, lo que deriva a hablar del sentido estético, para lo cual resulta pertinente la siguiente cita:

La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo <<bello>> y, por consiguiente, del gusto, del placer tanto del espectador como del teórico. (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2008, p15)

La atracción estética se presenta en los seres humanos a lo largo de toda su vida, el gusto se va definiendo según el contexto en el que crece y los conocimientos transmitidos inicialmente por su familia y al crecer en su búsqueda de vida. Así mismo, existen ciertas tendencias marcadas universalmente y quizá innatamente, donde las personas aprecian naturalmente escenas donde reina un equilibrio que diversos estudios antiguos demuestran que reside en la distribución de los elementos, ya sea en un cuadro pictórico o en una imagen fotográfica o cinematográfica, en la cual se tenga en cuenta un orden de proporción basado en el registro de proporción que se encuentra en la naturaleza llamado proporción áurea.

La proporción áurea es un número descubierto en la antigüedad pero no solo como unidad sino como relación o proporción. Se descubre al observar en la naturaleza una proporción constante en el desarrollo de todas sus formas y cuerpos, por ejemplo, en el crecimiento en espiral de las caracolas, cuyo tamaño aumenta siempre en la medida de proporción de este número áurico. (Ver anexo c, figura 6, p. 5) En el crecimiento de las nervaduras de las hojas de los árboles, e incluso en las proporciones humanas (Ver anexo c, figura 7, p. 5). Es por su presencia constante en la naturaleza que también se lo conoce como número de oro o proporción divina.

Esta proporción, tras toda una serie de cálculos matemáticos, puede resumirse de la siguiente manera. Si se divide un rectángulo en partes desiguales como se demuestra en la siguiente figura, la división se realiza proporcionalmente de modo tal que el segmento

más pequeño A, sea proporcionalmente al segmento mayor B, como el segmento mayor B es proporcionalmente al todo C.

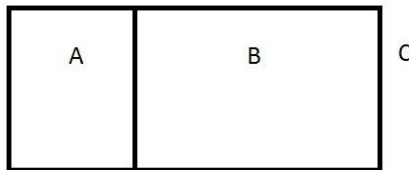


Figura 1: Rectángulo de proporción áurea. Fuente: creación propia.

La proporción aurea se aplica a todas las artes, desde la arquitectura hasta la música, pasando por la pintura y la escultura. Estableciendo un equilibrio estético que resulta agradable y natural al ojo, lo cual tiene sentido dado que es el equilibrio mediante el cual esta creado su propio cuerpo y entorno natural. Un ejemplo se encuentra en La mona Lisa (1504) de Da Vinci. (Ver anexo C. Figura8, p.6)

En el cine, como en las artes plásticas, se realiza una división de la pantalla acorde a estas proporciones, generando dos divisiones verticales y dos horizontales, resultando los puntos de mayor fuerza de imagen en las cuatro intersecciones que estas líneas generan. Es así que los demás elementos de la escena deberán ubicarse en función a estas líneas (Ver anexo c, figura 9, p. 6)

Se puede inferir, por lo tanto, que a todo realizador audiovisual el aporte de un amplio conocimiento de las artes plásticas, con las normas de proporción y sentido del equilibrio visual le será muy importante y fundamental con gran beneficio a la hora de generar el espacio donde tenga lugar su película, ya sea ficcional o documental.

2.2 Material sonoro.

El sonido en el cine tiene una función narrativa, expresiva y estética. Ocurre con frecuencia, aunque cada vez menos, que el sonido no es tenido en cuenta en la realización, limitándose a captar los diálogos y sonidos ambiente sin intervenir en ellos, dejándolo relegado a la imagen. Pero la experiencia que brinda la historia cinematográfica, deja en claro que para la conformación de verosimilitud, expresividad y

dramatismo de una escena el sonido es de igual importancia que la imagen y su concepción ha de ser tenida en cuenta desde el inicio de la realización, mano a mano con la imagen, y no como accesorio de la imagen.

Su correcta recreación profundiza la verosimilitud de una escena al recrear todo su entorno y no solo lo que se ve en los encuadres registrados. Es importante tener en cuenta que mientras los ojos ven hacia un lado a la vez, los oídos registran todo lo que sucede alrededor e incluso lo que se encuentra en mayor distancia. Por lo tanto una adecuada recreación del entorno sonoro de una escena brinda al espectador mas noción del espacio donde suceden los hechos, su tamaño, si esta vacío o lleno, si hay más gente aunque no participen de la acción, etc., situándolo de algún modo en medio de ella, haciéndolo formar parte de los hechos, involucrándolo con más profundidad en la escena.

El material sonoro con que se cuenta para lograr tales funciones, se conforma por voces, sonido ambiente, música y efectos sonoros.

Las voces aparecen fundamentalmente en los diálogos entre los actores que aparecen en escena y también pueden aparecer en la modalidad *voz en off* que es cuando se escucha una voz de un personaje o un narrador sin verlo en escena. El uso de la voz en off responde a una necesidad dramática o narrativa, en cuanto a lo dramático suele aparecer como el pensamiento de un personaje, y en cuanto a lo narrativo, es el modo que más suele aparecer en el cine documental, donde se escucha una voz que narra los acontecimientos aportando datos a lo que se ve en las imágenes y estableciendo un orden temporal y sumando datos a lo visual.

El sonido ambiente es el que se escucha naturalmente en un espacio determinado, como por ejemplo en la calle se escuchan autos, bocinas y voces indefinidas al pasar, en un campo animales y quizá viento o el sonido de un río en el caso de que haya uno en el lugar, o en una oficina se escucha el sonido de computadoras, teléfonos, impresoras, etc. Una buena recreación del sonido ambiente otorga a una escena mayor verosimilitud al aportar una noción de la profundidad del espacio donde suceden los hechos.

La música puede aparecer como parte del sonido ambiente de una escena, por ejemplo en un bar donde suena un piano de fondo, o estar agregada posteriormente con un fin dramático o narrativo determinado, como cuando a una pareja reconciliándose se le agrega una música romántica que fortalezca la emocionalidad de la situación. Así mismo puede ser usada a modo de contrapunto, es decir generando un contraste con lo que sucede en la escena como por ejemplo cuando a una escena de violencia se le agrega una placida música suave. El contrapunto musical en este caso actúa intensificando la sensación de violencia de lo que se está viendo.

Pero la función de la música es aun más extensa, Chion al hablar de ella dice: Fuera del tiempo y fuera del espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente. (1993, p.83) La música sirve de aglutinante y de reforzador de las escenas. Imprime un ritmo, así como también una identidad global sonora a la película.

La aparición de la música en cualquier escena audiovisual es aceptada por los espectadores como un pacto establecido desde el nacimiento de la cinematografía, no es necesario saber la fuente de donde suena la música ni necesita tener un justificativo. La música simplemente irrumpe y es apreciada con naturalidad. Imprime un ritmo, un clima, resalta movimientos, unifica la película.

Otra función muy utilizada de la música es la del leitmotiv, esto ocurre cuando una determinada música aparece cada vez que entra un actor determinado, así el espectador la relaciona con él y luego cada vez que esa música aparece éste es inducido a pensar en ese actor, anticipando su aparición e induciendo la emoción que ese actor despierte reforzando de esta manera su sentido en la película. Así mismo el leitmotiv se aplica a situaciones entre dos actores, o también a lugares determinados.

Otro componente auditivo de una película está compuesto por los efectos sonoros. Se trata de los sonidos que se agregan a una escena, fuera de la verosimilitud en la vida real, con el fin de resaltar una acción que esté ocurriendo, es un recurso mayormente

usado en el cine de ciencia ficción cuando por ejemplo se sonoriza el motor de una nave espacial, o el sonido de las espadas en una lucha, etc. aunque no por eso son inexistentes en otros géneros donde aparecen resaltando acciones que comúnmente no tienen sonido pero al agregarlos, como el sonido de una piña de un personaje a otro, se logra un mayor impacto en la percepción del espectador.

Esta función de resaltar con un sonido algo que sucede en la imagen, es conocida como punto de síncrexis, este término es planteado por Chion (1993) y explica que se trata del momento en que un instante visual se encuentra con un instante sonoro y allí se acentúa un momento, un detalle. Esta función sonora es de gran utilidad tanto narrativa como expresiva. En cuanto a lo narrativo, marca la separación de una instancia con otra, así como también puntúa momentos claves de la narración, En cuanto a lo expresivo, con su capacidad de acentuar determinados momentos, se logran resaltar momentos dramáticos buscando generar un sobresalto o una particular atención al espectador de un modo tal que se vea involucrado con más profundidad en los hechos que acontecen en escena. En el caso de obras donde se incluye la danza, como es El alma que baila, la combinación de un movimiento con un golpe musical determina momentos no sólo dramáticos sino de valor estético, generando una conexión entre el espectador y lo que está mirando, captando y sosteniendo su atención.

Por último, dentro de los elementos que componen una banda sonora, es crucial no dejar de lado al silencio. La presencia de los silencios le da aire a las escenas, suma dramatismo y puntualiza las situaciones. Separa y marca.

Cada lugar tiene su tipo de silencio, aun cuando nadie habla, de fondo se escuchan sonidos que profundizan su sensación. Tal como Chion lo dice: Ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio. (1993, p.58)

En el caso de un documental se espera que el sonido sea realista, sin demasiada intervención más allá de un correcto registro original tanto de las voces como de los

ambientes. De todos modos esto varía según el tipo de documental que se esté realizando, cuando se trata de un documental interactivo o reflexivo, los usos del sonido se asemejan al modo de utilización ficcional, donde se interviene en su creación buscando destacar determinadas situaciones, climas o emociones en pos de lograr un objetivo narrativo y también estético.

2.3 Narración.

La narración es un relato que dirige la obra, que la acompaña y la lleva de un lugar a otro, uniendo escenas, actores y personajes. Puede aparecer en una película de diversos modos. En la ficción, los narradores son los mismos personajes que viven la historia argumental y la llevan adelante. A veces, además, aparece una voz narradora en off que puede ser de uno de los personajes principales, que va irrumpiendo a lo largo de la película contando su punto de vista respecto a los hechos y aportando más información a la trama.

El género documental se presta a una mayor variedad de modos de narración, aunque los más conocidos son donde aparece un narrador en cámara o a través de una voz en off. Cuando aparece un narrador en escena éste se involucra en los lugares y hechos que se estén documentando, interactuando con la gente y recorriendo los espacios investigándolos, conociéndolos, como suele observarse en documentales de modalidad interactiva o reflexiva. Cuando se trata de una voz en off, aparece la figura de un narrador omnisciente, que muchas veces es la voz del mismo documentalista, cuyo relato aglutina, guía y aporta al sentido de las imágenes como sucede en los documentales de modo expositivo. Y si bien la narración siempre es un recurso válido, existen casos donde no hay una narración y los hechos simplemente se muestran tal como están como en los documentales de observación.

Rabiger(1987) habla de aspectos positivos y negativos de la existencia de una narración. En cuanto a lo positivo, la narración puede comunicar con agilidad juicios de valor y

puntos de vista siempre con el cuidado de no recargarla de estos juicios, la narración debe permanecer dentro de la objetividad y la veracidad. En cuanto a lo negativo, o más bien los inconvenientes que puede acarrear, reside en que la voz del narrador será tomada como la voz del propio documentalista, y hay que tener particular cuidado en no resultar en una narración autoritaria o aburrida.

Respecto a la formulación de la narración documental, si bien puede existir de modo tentativo, su realización definitiva se realiza por lo general en la instancia del montaje, ya que en la etapa previa a la realización y durante la realización misma, los hechos pueden ir variando a medida que se indaga en la realidad que se está representando, haciendo que palabras que se planeaba incluir queden afuera dejando lugar a nuevas narraciones que nacen a partir de la experiencia misma de documentar.

Así mismo, la narración puede aparecer de varios modos y no sólo a través de un narrador. También puede darse a través de las mismas personas que aparecen y van relatando lo que ocurre o a través de entrevistas. La creatividad y el coraje del documentalista serán de gran importancia a la hora de encontrar un modo de incorporar la narración de manera original, clara y llamativa que puede también incorporarse con subtítulos o gráficos que colaboren con las imágenes solo por citar un ejemplo.

Sea cual fuere la modalidad elegida, es importante destacar que ésta puede ayudar o desfavorecer a la película, por lo tanto está en la capacidad del documentalista saber elegir cuando usarla y cuando no. Y para el caso que la use, saber crearla con la seguridad de que será un aporte. Que lo que este relatando venga a complementar a las imágenes y no resulte redundante y no caiga simplemente en describir lo que está ocurriendo. También es importante el lugar donde aparece la narración, Rabiger habla de esto al decir: Cuando se está escribiendo una narración, resulta vital tener en cuenta que la primera palabra que cae sobre cada nuevo plano influye mucho en la interpretación que va a dar la audiencia al mismo. (1987, p.144)

Entonces, la narración es una herramienta que el realizador debe manejar cuya correcta aparición es de suma importancia ya que de ningún modo pasa desapercibida y un error en ella puede entorpecer toda la película, mientras que un uso acertado de la misma puede convertirla en una película excelente e incluso salvar otras falencias que puedan ocurrir en la producción.

2.4 Ritmo y montaje

Ritmo y montaje son dos elementos que van de la mano dado que el montaje es un gran determinante del ritmo de una película, ya que en él se define la duración que tendrá cada situación en la pantalla. A su vez es necesario saber de antemano cual es el ritmo que se quiere dar a una película porque a través de éste se logran diferentes reacciones dramáticas.

El ritmo de una obra audiovisual esta dado por un lado por un ritmo interno que sucede dentro de cada imagen, por los movimientos o diálogos de parte de los actores que participan en cada toma, así como también por los movimientos de cámara que se incluyan en ella. Y por el otro lado, por un ritmo externo impuesto por el montaje donde se le otorga la duración que tendrá cada toma. En ambos casos el ritmo deberá responder a la carga dramática que se desee transmitir teniendo en cuenta que su mensaje narrativo sea claro y no se pierda en un ritmo demasiado rápido o demasiado lento. La correcta combinación de los elementos visuales y sonoros harán un ritmo que sea atractivo para los espectadores y puede lograr que la temática más común y conocida resulte atractiva y renovada.

El montaje, por su lado, consiste en la selección y organización del material registrado para que la película cobre sentido. Feldman afirma: La exposición de un hecho presupone necesariamente un ordenamiento de la exposición para poder comenzarla, continuarla y terminarla. (1998, p.30)

Esta exposición que se realiza a través del montaje, en el cine documental requiere mayor trabajo que en el ficcional. Ya que mientras que en el cine ficcional desde la confección del guion ya se está definiendo en gran medida el montaje. En el cine documental el montaje se decide casi sobre la marcha, tomando nuevas decisiones respecto al material registrado a cada paso. Decidiendo si el material es o no pertinente para lograr el objetivo y como será dispuesto.

La música es un gran aporte al ritmo de una obra cinematográfica, especialmente en el caso de El alma que baila que al tener la danza como temática requiere de la incorporación de la música de igual a igual junto con las imágenes. Sus pausas, sus aceleraciones, sus melodías y silencios aportan a la vez al ritmo interno y externo de la obra. Lo guían y definen. El montaje de imágenes que responda a los ritmos de la música será considerablemente más atrapante y bello que un montaje realizado en forma paralela a la música y luego solo se la agregue sobre las imágenes ya editadas como mero acompañamiento. No tener en cuenta la música a la hora del montaje sería desperdiciar un valioso elemento estético, expresivo y narrativo a la vez.

Será importante tener en cuenta durante el rodaje, una amplia visión estética y narrativa en el camarógrafo para que logre planos aptos para funcionar en conjunto unos con otros, que un plano complemente a otro desde un punto de vista plástico así como también narrativo. Estéticamente buscar composiciones armoniosas y también sostener cierta tipología estética a lo largo de todo el rodaje. Y narrativamente respetar los ejes que se generan a través de las miradas y acciones de los actores de modo tal que haya continuidad y coherencia en sus movimientos.

También es útil asegurarse de tener suficientes planos que puedan ser utilizados como relleno o aglutinante en los diferentes lugares que se filme, estos planos suelen ser detalles de la escena o de la vestimenta y partes del cuerpo del actor que participe.

Se puede deducir de todo lo explicado, que el rol del montador es de suma importancia, rol que si no cumple el mismo director, seguramente lo realice mano a mano

con el montajista. Rabiger habla de su función al decir que un montador ha de ser paciente, muy organizado y debe estar dispuesto a hacer muchas experimentaciones. (1987, p.106)

2.5 Video arte y video danza

Con el surgimiento de las videocámaras portátiles y la posibilidad de intervenir en las imágenes registradas desde un lugar relacionado a las artes plásticas, se gesta en los años 60 un movimiento estético llamado video arte. Su desarrollo se da principalmente en Estados Unidos y Europa y se basa en la superposición de imágenes a través de recortes, transparencias o recuadros dentro de un mismo plano generando nuevos conceptos o simplemente resaltando alguno en particular. Se superponen fotografías, videos, gráficos, escritos, lo que el realizador, más que nunca convertido en artista, desee, rompiendo con las normas establecidas en el cine clásico generando un nuevo lenguaje.

El primer exponente reconocido de este movimiento fue JamNunPaik, quien en 1963 realizó una novedosa exposición para la época llamada *Exposition music - electronic televisión*, donde con la utilización de imanes logró desfigurar las imágenes de video que se exponían en una serie de 12 televisores que formaban parte de la muestra. Más allá del mediano éxito de este suceso, el mismo dio inicio a una continua experimentación artística y tecnológica relacionada a la imagen de video y su proyección.

Este movimiento llegó para quedarse y con el continuo avance tecnológico actual que facilita la realización de estos recortes y superposiciones de imágenes, sus posibilidades estéticas y expresivas se ven ampliadas constantemente aportando ya no solo a la estética sino también a la narrativa de la obra.

Encastrar dos imágenes, una en la otra, es engendrar un efecto de relieve (el hueco y su llenado) que es visible fuera de la imagen, que solo existe para el espectador. En la incrustación hay, siempre, una dialéctica de lo que está delante (por ejemplo el cuerpo) y lo que está detrás (el escenario), lo de arriba y lo de abajo, pero es en tanto que artificio de construcción (la composición de la imagen)

que no corresponde a ninguna realidad física, que no existe fuera de la pantalla, que visualiza el efecto. (Dubois, 1995, p.43)

Estas posibilidades que se abren pueden ser incorporadas al documental de modo que la representación de la realidad que este retratando se vea enriquecida por nuevas técnicas que imprimen no solo un carácter estético a la obra, sino que también aumentan su sentido.

De las mismas herramientas que se utilizan en el video arte, se deriva otro género que se llama video danza. Se trata de un movimiento artístico contemporáneo que surge a finales del siglo XX basado un encuentro entre la danza y el video que da lugar a una nueva creación híbrida donde el resultado es una pieza artística en formato de video en el que se observa una danza coreografiada no solo con los cuerpos de los bailarines, sino que también a través de la edición creativa y expresiva de las imágenes registradas de una o más situaciones dancísticas en un espacio no convencional que también se genera gracias a la combinación de las imágenes dancísticas en diversos lugares y situaciones extendiendo el acto coreográfico mas allá de su creación física para sumarla al acto de registro y edición de video.

El coreógrafo se ve enriquecido por las posibilidades estéticas del tratamiento del video, a través de las cuales puede combinar coreografías que ocurren en distintos espacios, recortar fragmentos y repetirlos, reproducirlos en reversa, acelerarlos, ralentizarlos, etc. Mientras que el realizador de video se enriquece con las creaciones rítmicas de los coreógrafos y/o bailarines quienes expresan tan estéticamente lo que la música les provoca generando imágenes de alto contenido estético y cargados de los más diversos dramatismos.

Se genera así un nuevo espacio expresivo cuyos límites son indefinidos aun en la concepción de la video danza, y su definición, seguramente por ser un género aun muy nuevo en el medio artístico, se halla sujeta a diversas controversias respecto a su función e independencia de otros géneros similares como el videoarte o el video clip. Más allá de las controversias este género se ha ganado un espacio propio contando con un gran

número de importantes festivales dedicados puramente a la videodanza en distintas partes del mundo.

En el caso del documental que se desarrolla en este trabajo, si bien podría ser confundido con una pieza de video danza dado a sus propuestas estéticas, este se diferencia de ella por el hecho de que se pretende aquí difundir la danza y sus beneficios para el ser humano, mientras que en la video danza el protagonismo está en la obra de arte resultante sin pretender ser una herramienta de difusión de la danza ni transmitir un mensaje en particular. Un director y artista de gran trayectoria hace una excelente y precisa definición de la videodanza al decir:

La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora. Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento.

Videodanza es la construcción de una coreografía que solo vive cuando está encarnada en un video, film o tecnologías digitales. Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida. (Rosenberg, D. s.f)

Con las herramientas desarrolladas en este capítulo, se puede estar en condiciones, al menos desde el punto de vista teórico, de pensar en el planteo de una obra audiovisual entendiendo qué aspectos son fundamentales a tener en cuenta tanto previa como posteriormente a su rodaje desde un punto de vista técnico y estético. Se debe dejar en claro que son aspectos que han de ir de la mano si se quiere realizar una obra íntegra y atractiva, ya que la industria cinematográfica es fundamentalmente de entretenimiento, aún cuando dentro de esta industria el documental se conciba como una obra informativa considerada por gran parte del imaginario de los espectadores como algo aburrido o meramente educativo.

Se pretende entonces salir de ese lugar y demostrar que lo educativo o informativo del documental no tiene por qué dejar de lado lo entretenido y original estéticamente hablando. Se apunta al uso de las herramientas de modo tal que sin dejar de lado su función de transmitir conocimientos representando una realidad, también resulte atrapante y entretenida visualmente, pensando también como en estos tiempos donde la

oferta de entretenimiento muy amplia y de fácil acceso, cada obra debe resultar atrapante desde sus primeros minutos para que los espectadores elijan verla hasta el final antes de buscar una alternativa.

Capítulo 3. Efectos emotivos del lenguaje audiovisual.

Previamente se realizó una descripción de los elementos visuales y auditivos que conforman un documental audiovisual, pero desde un punto de vista meramente técnico. En este capítulo se realiza un análisis desde el punto de vista expresivo de estos mismos elementos. La razón de este análisis reside en el objetivo del documental *El alma que baila*, que es el de activar en sus espectadores una identificación con la danza, con su capacidad de movimiento y disfrute para así conectarlo con su propia naturaleza motriz y emocional, para lo cual se hace necesario entender con qué mecanismos estos espectadores reciben e interpretan la información que se les transmite.

Como su nombre lo indica, en una obra audiovisual los conceptos se transmiten a través de estímulos auditivos y visuales. Entender cómo funcionan puntualmente estos estímulos en los mecanismos de la percepción humana es de gran importancia para luego direccionar su aplicación de modo que se logre transmitir determinadas ideas, sentimientos y conceptos, y así hacer que lo visible cobre sentido y no sea simplemente una sucesión de imágenes, sino conformar una obra documental y artística, aprovechando plenamente las capacidades informativas y expresivas que se tienen a mano. Arnheim, uno de los autores más tenidos en cuenta para el desarrollo de este capítulo, habla del valor artístico de estas herramientas al decir: Es este un hecho que merece la pena notar, aunque solo fuera porque algunos teóricos de la estética han sostenido que solo los sentidos superiores de la visión y el oído suministran medios artísticos. (1997, p 446)

3.1 Percepción audiovisual.

Cuando se está ante la realización integral de una obra audiovisual, es importante conocer los mecanismos a través de los cuales los espectadores captan las imágenes y sonidos que se exponen ante él para entenderlo y pensar empáticamente al momento de

elegir el las herramientas que conformen la obra cinematográfica, en este caso un documental.

La percepción es la interpretación cerebral a las sensaciones causadas por los estímulos externos que se registran a través los cinco sentidos, vista, oído, olfato, tacto y gusto. Los órganos sensoriales son activados en un proceso mecánico que se transmite al cerebro en forma de sensaciones que luego son interpretadas por el cerebro organizándolos y transformándolos en algo significativo, es decir en un efecto emotivo. De esta forma el ser humano básicamente obtiene información acerca de las condiciones del medio ambiente que lo rodea y que es vital para su supervivencia.

Se trata de un acto personal influenciado por la subjetividad de la experiencia, las emociones que se estén transitando en ese momento y también del contexto cultural, social y edad de cada persona. Por lo tanto es parcializada, varía de una persona a otra e incluso puede variar de un momento a otro, ya que la sensibilidad de los órganos sensoriales está sujeta al estado emocional y psíquico de cada sujeto.

La percepción no debe ser confundida con interpretaciones lógicas de lo captado por los sentidos, Arnheim (1997, p.25) aclara esta diferencia al hacer una diferenciación entre lo que él llama inferencias lógicas e inducciones perceptuales; las inferencias lógicas son operaciones del pensamiento que añaden algo a los datos visuales registrados, mientras que en las inducciones perceptuales se realizan interpolaciones de lo registrado basadas en conocimientos previamente adquiridos.

En el caso de las obras audiovisuales la transmisión de estímulos para influenciar en la percepción de los espectadores se ve reducida a sólo dos de los cinco sentidos humanos, la vista y la audición.

La percepción visual se realiza a través de la captación de imágenes a través del sentido de la vista. Es un proceso físico en el cual el ojo recibe los estímulos luminosos procedentes del entorno, pasando por la pupila atraviesan el lente o cristalino hasta llegar a la retina donde forma la imagen. En la retina, células especializadas transforman la

imagen en impulsos nerviosos que llegan a través del nervio óptico hasta la región posterior del cerebro y éste interpreta las señales mediante un complejo mecanismo en el que intervienen millones de neuronas para que se llegue a percibir y conceptualizar lo captado. (Ver anexo c, figura 10, p.7)

El sistema auditivo es el conjunto de órganos que permite a los seres vivos ser sensibles a los sonidos. Los sonidos son experiencias psicológicas creadas por el encéfalo en respuesta a los estímulos físicos que representan las ondas sonoras que producen vibraciones en el tímpano para el sentido de la audición. (Ver anexo c, figura 11, p.7) El rango de frecuencias de captación de vibraciones va de los 16 ciclos por segundo que es un sonido grave, hasta 28.000 ciclos por segundo que es un sonido agudo. Existen personas que tienen la habilidad de identificar cualquier nota de la escala musical con exactitud, esta cualidad es llamada oído absoluto.

Además de entender el funcionamiento mecánico por el cual el espectador recibe los estímulos para saber de qué manera llegan a su cerebro para transformarse en sentidos, se hace necesario también conocer en qué lugar se sitúa a sí mismo en el momento de presenciar un espectáculo. Saber que busca y por qué mira una película y no otra. Los sujetos se acercan a un espectáculo en primera instancia con un objetivo de entretenimiento, dejan por un momento de lado su realidad para entrar en el mundo que se recrea ante sus ojos y oídos. Están dispuestos a sumergirse en una historia ajena a sus vidas, se entregan a ella en busca de experimentar sensaciones diferentes a las que viven a diario, hecho que es tenido en cuenta en la cinematografía desde el momento en que se entendió el grado de llegada que tiene en sus espectadores, tal como explica la siguiente cita:

No es por casualidad que la escala de planos en el cine –primer plano, plano medio, plano americano, plano d conjunto- se establece con respecto a la inscripción del cuerpo del actor en el cuadro: se sabe que la misma idea de la planificación de la escena en planos de escala diferente nació del deseo de hacer sentir al espectador, con la inclusión del primer plano, la expresión del rostro de un actor, subrayarla, señalando así su función dramática. (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2008, p.280)

La atracción de una persona por una obra tiene que ver con una identificación con lo se muestra en la pantalla. Verse reflejado en los personajes ya sea porque sienten o viven lo mismo que él, o por el contrario desde una posición de contrapunto al experimentar junto al protagonista vivencias que jamás tendrían en su vida, ya sea por una cuestión moral, por no contar con los medios para hacerlo o muchas veces por miedo. Por lo tanto aparece un carácter narcisista en el espectador que lo sitúa siempre en el eje de la acción, se mete en el espectáculo y en su imaginario, forma parte de él ya sea en la búsqueda de algo que le falta y lo encuentra en la historia que está viendo, o porque por cuestiones morales o de repudio jamás haría, experimentando a través de los actores la acción de lo prohibido.

Es necesario entonces pensar en el espectador como un sujeto activo, cuyas creencias, conocimientos y deseos tendrán incidencia en el resultado final del mensaje que se esté transmitiendo en la película. El cine tiene ciertas cuotas de dominio, al saber estas características de los espectadores busca que la película funcione idealmente para ellos seleccionando y acomodando los hechos, las imágenes y sonidos suponiendo de antemano, gracias al exhaustivo estudio de sus herramientas, qué es lo que genera con ellas. Feldman (1995) hace referencia a esto al describir dos instancias que ponen cierto orden en función del espectador. En primer lugar decidir que se quiere mostrar, realizar una escala de valores que establezca que es de importancia fundamental, qué es medianamente importante, y que carece de importancia por completo. Y en segundo lugar de qué modo mostrar esta escala de valores manejando con claridad e imaginación los elementos de la composición gráfica y auditiva. Son varios los procedimientos que permiten dar forma a una película recreando situaciones cargadas de emociones y sentidos. En los mecanismos psicofisiológicos de la percepción algunos investigadores distinguen cuatro elementos fundamentales para la percepción de las imágenes, estas son, el movimiento, la profundidad, la forma y el color. Un correcto uso de estas cuatro

formas dependerá no solo del conocimiento de estas mismas, sino que también del conocimiento de los espectadores a los cuales se dirijan. (Feldman, 1995)

Si bien la percepción es un hecho parcializado dado a que su formulación está sujeta a la interpretación personal, también existe una gran gama de interpretaciones perceptivas que son comunes en la mayoría de las personas, debido a que más allá de su experiencia personal, todos los seres humanos cuentan con un sistema sensitivo y emocional en común lo cual lleva a que las percepciones básicas coincidan en diferentes ámbitos y lugares del mundo. Estas percepciones en común son las que en líneas generales se estudian en este trabajo con el fin de aprender a hacer uso de los estímulos sensoriales de modo tal que se induzcan determinadas sensaciones en los espectadores.

3.2 Efectos emotivos de la composición de imágenes.

Existe en la humanidad una marcada necesidad de inmortalizar los sucesos y vivencias plasmándolos en imágenes, buscando quizá dejar un registro de su paso por la vida ante su inevitable desaparición de ella. Debray hace alusión a este hecho al decir: Con la ansiedad de quien tiene los días contados, se agranda el furor documental (1994, p. 26)

Esta necesidad de permanencia e inmortalidad hicieron de las imágenes un código establecido para el registro y la transmisión de experiencias de la vida; primero fueron dibujos en cavernas, luego fotografías y luego aparejado con la necesidad del hombre de representar no solo imágenes sino también sus movimientos, la cinematografía.

Con el transcurso de los años, la representación en imágenes pasó de ser un mero hecho documental para pasar a ser también un acto expresivo. Dejó de tratarse sólo de inmortalizar un acontecimiento, sino que se comenzó a utilizar la pintura, la fotografía y la cinematografía para expresar y estados emocionales, conceptos e ideas propias. Estas obras pusieron en evidencia las características en común que se encuentran en cada obra que transmiten un mismo sentimiento, como la presencia de tonalidades rojas en

expresiones de emociones activas y alegres, o la manifestación de movimientos lentos y decadentes es obras de danza que manifiestan tristeza. Estas características en común que se encuentran en las representaciones artísticas, son las que permiten que un artista que ya aprehendió sobre ellas a lo largo de su vida, pueda elegir de qué modo usar sus herramientas expresivas con la intención de generar en los espectadores sensaciones y emociones determinadas.

Los aspectos perceptivos de la visión involucran procesos complejos donde entran en acción el tipo de luz, las formas, los equilibrios, los movimientos y los colores de cada imagen.

La presencia de la luz es fundamental en la composición de cualquier imagen, ya que sin su presencia básicamente la imagen no puede ser percibida, y si no se la percibe, no existe. El tipo de luz que reine en una imagen es crucial al momento de la creación de la escena a representar, no solo por la necesidad de que se ilumine el espacio para poder verlo, sino que sobre todo por el sentido expresivo que imprime a dicha escena. Arnheim (1997) habla de que cuando una fuente luminosa incide en un objeto, constituye un hecho físico, pero el psicólogo y el artista únicamente hablan de iluminación cuando esta palabra sirve para designar un fenómeno que es directamente aprehendido por la vista.

En el desarrollo de las artes, se distinguen fundamentalmente dos tipos de luces, duras y blandas. Al utilizar luces duras, se generan sombras claramente marcadas que extreman los rasgos de un actor o un objeto así como también se acentúan los claros oscuros, aparecen objetos plenamente iluminados, y otros casi en total oscuridad sin una escala de sombras que gradualmente pase de la luz a la sombra. En una gran mayoría de casos el uso de este tipo de luces supone una mala iluminación ya que genera que las expresiones de los rostros sean endurecidos y los ambientes se vean enrarecidos e irreales, es un tipo de iluminación que se usa mucho en el cine expresionista o de terror y también es usado con frecuencia cuando se busca transmitir estados opresivos, de miedo

o de misterio entre otros, donde la intención no está en representar con verosimilitud una escena, sino en generar dichos estados opresivos.

Las luces blandas, por otro lado, suavizan rasgos, iluminan de modo parejo todo el cuadro, con sombras suaves que gradualmente se oscurecen. Este tipo de iluminación tiene mayor semejanza con el modo en que el ojo humano ve una escena en vivo por lo tanto brinda una sensación de verosimilitud y también de tranquilidad.

Toda iluminación trae consigo la generación de sombras. En primera instancia las sombras e iluminaciones en una escena aportan a la definición del volumen de los objetos y de la profundidad del espacio. Pero en el imaginario humano, luz y sombra aparecen como paradigma de cielo e infierno. Arnheim (1997) habla del simbolismo religioso de la luz, la biblia identifica a Dios, a la virtud y a la salvación con la luz, y al pecado, la maldad, lo oculto y el demonio con la oscuridad. Entonces en una escena donde prevalecen las sombras, la percepción resultante será la de que algo malo puede ocurrir en cualquier momento, mientras que si prevalece la luz se genera una sensación de mayor tranquilidad, todo está a la vista, no hay secretos ni tensión. Lo mismo ocurre al sumarse que el tipo de luz sea suave o dura. Una iluminación suave donde las sombras se vuelvan casi imperceptibles, resulta en un ambiente de calma casi celestial. Pero si a una escena donde reinan las sombras, además estas sombras son duras, aparece tensión y misterio.

La iluminación, además de su rol expresivo, da existencia a la escena a los objetos que ilumina permitiendo así percibir su forma. Al hablar de formas se habla de los rasgos salientes que tienen los objetos y permite que se los identifique como tales. Por ejemplo que una escalera tiene peldaños, un libro es rectangular, el metal brilla o el cuello de un cisne es curvo. Estas características son aprehendidas en la vida y hace que con la percepción de unos pocos rasgos salientes del objeto el cerebro complete la imagen y entienda de qué objeto se trata con total precisión. En la figura 2 representa un ejemplo

donde se ven cuatro puntos situados en lo que serian los ángulos de un cuadrado, al verlos el cerebro automáticamente completa la figura entendiéndola como un cuadrado.



Figura 2. Fuente: Creación propia.

En esta capacidad cerebral de completar las figuras a través de pocos rasgos de la misma, lleva a que se pueda representar objetos de un modo sintetizado, mostrando solo sus características salientes con finalidades estéticas y dramáticas en una obra. Por ejemplo, cuando un realizador audiovisual desea recrear una escena donde predomina el miedo, utiliza pocas luces y de características duras, iluminando sólo porciones de la escena y de objetos que contribuyan al miedo, como ser el brillo de un cuchillo y la silueta de una persona en una habitación. No es necesario que aparezca el cuchillo completo en escena, y mucho menos es necesario ver el rostro de la persona. Con el simple hecho de identificar que eso que brilla es un cuchillo y que hay una persona oculta en la escena, ya se transmite se entiende su presencia en la escena, de hecho no verlos por completo gracias a las oscuridades generadas con un tipo de iluminación dura y llena de penumbras, acrecienta la sensación de miedo.

Otro factor a tener en cuenta en los efectos perceptivos de una imagen es el equilibrio presente o ausente en ella. No por nada se habla en el capítulo dos de la proporción áurea como herramienta de gran importancia en la composición de imágenes. El ser humano quizá influenciado por su naturaleza bilateral, tiene dos brazos, dos ojos, dos piernas, mas la necesidad de aprender a pararse sobre sus pies y hacer equilibrio para caminar, busca en los diferentes aspectos de su vida la presencia del equilibrio tanto físico como psíquico y emocional. Arnheim habla del equilibrio desde el punto de vista físico describiéndolo como un estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo

compensan unas a otras. En su forma más simple, se logra mediante fuerzas de igual densidad en direcciones opuestas. (1997, p.32) Esto es aplicable al equilibrio visual. Salvo en formas totalmente regulares, ningún cálculo reemplaza el sentido intuitivo de equilibrio del ojo. La vista experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que queden compensadas entre sí.

En el equilibrio perceptual de las imágenes intervienen formas, colores, direcciones movimientos y fuerza de gravedad. Según cómo se acomoden todos estos elementos en la imagen, se genera la presencia o ausencia del equilibrio acorde a lo que el artista desee transmitir.

La distribución de las formas en el cuadro debe tener en cuenta su tamaño, su color y la direccionalidad que generan sus líneas. No es lo mismo un cuadrado que al ser simétrico no se direcciona hacia ningún lado, que una flecha cuya punta indica inconfundiblemente una dirección.

Entonces existe una asimetría lateral que se manifiesta en una distribución desigual del peso y en un vector dinámico que conduce de izquierda a derecha y viceversa del campo visual. Y respecto a la asimetría vertical entre la mitad inferior y la superior de la imagen, entra en influencia la fuerza de gravedad. Ésta determina que los objetos tengan más peso en la parte superior que en la inferior de la imagen, ya que la propia sensación que experimenta el espectador en su experiencia cotidiana con la fuerza de gravedad genera que la sensación de peso y caída se intensifique mientras más altura tenga ese objeto.

Resulta interesante preguntarse cuál es la búsqueda del equilibrio en los artistas, esto se responde con precisión en la siguiente cita

¿Por qué buscan los artistas el equilibrio? Hasta ahora, nuestra respuesta ha sido que, al estabilizar las interrelaciones existentes entre las diversas fuerzas de un sistema visual, el artista resta ambigüedad a su enunciado. Dando un paso más nos damos cuenta de que el hombre busca el equilibrio en todas las fases de su existencia física y mental, y que de esta misma tendencia se observa no solo en toda la vida orgánica, sino también en los sistemas físicos. (Arnheim, 1997, p. 51)

El ser humano busca naturalmente el equilibrio en su vida, lo necesita como condición fundamental para su bienestar psíquico y emocional, por lo tanto no es de extrañar que esta búsqueda se manifieste en el arte que es un espacio de manifestación de todos los estados humanos.

Hasta aquí se habló de las imágenes estáticas, pero cuando se trata del arte cinematográfico aparece otro factor de gran influencia en el equilibrio, el movimiento. Es anecdótico e ilustrativo de como la experiencia es fundamental en la interpretación perceptiva, el hecho de que las primeras imágenes en movimiento causaron miedo. En una de las primeras proyecciones cinematográficas realizadas por los hermanos Lumiere en 1885, la imagen de un tren llegando a la estación causó pánico en los espectadores que creyeron que el tren iba a atropellarlos. Dejando de lado lo anecdótico, las imágenes en movimiento aportan al equilibrio varios factores.

Uno de estos factores tiene que ver con los movimientos de los actores que se desplazan de un lado al otro de la escena y otro factor son los movimientos de la cámara. Pero quizá el factor más importante que aporta el movimiento es el del tiempo y la velocidad que hacen de la representación algo dinámico y cambiante. Permite que se pueda pasar de un estado desequilibrado para luego pasar a un estado equilibrado brindando un factor expresivo más en la creación de cuadros emotivos. Desequilibrar para crear tensión y agudizar la atención, para luego equilibrar relajar la percepción y dar paso al disfrute o viceversa. Romper con lo monótono creando sobresaltos que sostengan la atención del espectador.

El movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención. Sus cualidades expresivas se entremezclan con lo que sabemos de su significación. Una persona que frota sus manos con insistencia y tiene el pecho cerrado, transmite sensación de frío ya que todas las personas han hecho eso alguna vez ante el frío. Estudiar y aplicar estas características resulta fundamental para transmitir sentidos de manera audiovisual.

3.3 Efectos emotivos del el color.

Las interpretaciones perceptivas del color son tan amplias e importantes que merecen un subcapítulo propio. Es uno de los factores más influyentes en la percepción del aspecto emotivo de una escena.

Podría realizarse una descripción detallada de como son captados los colores en la retina humana, cómo son los procesos físicos, fisiológicos y neuronales de la percepción del mismo pero el objetivo de este trabajo no es saber de estas cuestiones, sino saber cuáles son los efectos psíquicos y emocionales que causan los colores sobre las personas.

La percepción de los colores es más relativa que otros factores, esto está dado por el hecho de que la gama de sentimientos que se conoce es mucho más amplia que la gama de colores que se acostumbra a usar en la vida cotidiana. Heller habla de cómo un color puede producir efectos distintos, a menudo contradictorios. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal. Un mismo verde puede parecer saludable o venenoso. Un amarillo radiante o hiriente. Estos efectos se deben a que el color nunca aparece aislado. (2008, p.17)

La interpretación de los colores entonces está sujeta a la presencia de otros colores en la escena y también al contexto en el cual aparezca para así determinar su sentido perceptual. Así mismo, el estado anímico de una persona también determina su interpretación, una persona feliz puede ver un celeste y pensar en el cielo, mientras que una que este triste quizá piense en agua y lagrimas.

La interpretación puede variar de una cultura a otra. Arnheim habla de la existencia de estudios que indican que los nombres de los colores básicos son comunes a todas las lenguas, pero la distinción de sus matices no y que esto tiene que ver con las diferencias culturales de cada sector que aprenden a distinguir matices según sus las necesidades de cada región. Por lo tanto la forma es un factor más certero para la identificación que el color, ya que las características de la forma son más resistentes a las variables

ambientales. Y también menciona el test del Rorschach, en el cual se deduce que el color es de respuesta emocional mientras que la forma es de respuesta intelectual, asociando a la gente que se guía con los colores con un ánimo alegre, extrovertido y de actitud receptiva, mientras la gente que se guía por las formas es mas introvertida, tendiente a la depresión y de actitud cerrada. (1997, p.364)

De todos modos, se retoma el punto de que más allá de las diferencias culturales y contextuales, los seres humanos son en esencia iguales, lo cual permite hacer una clasificación general de los efectos perceptuales de los colores basada en su organización en el círculo cromático de 12 colores que incluye los tres colores primarios que son rojo, amarillo y azul, cuyas combinaciones resultan en los colores secundarios; naranja formado por la mezcla de rojo y amarillo, verde por azul y amarillo y violeta compuesto por azul y rojo, que también están incluidos en el círculo. Entre medio de cada uno de ellos aparece una gama de cada uno. Al observar la paleta se hace a su vez una división entre colores cálidos, que son todos los que tienen tinte rojo entre sus componentes, y colores fríos, que son todos los que tienen tinte azul. . (Ver anexo c. Figura 12, p. 8)

Respecto a la interpretación perceptual, los colores cálidos recuerdan el fuego y el sol y son relacionados con emociones vigorosas, pasión, la acción y la energía activa. Y con su uso se pueden provocar ambientes irascibles si el tinte que predomina es el rojo, o ambientes acogedores cuando predominan los tonos anaranjados y amarillos. Mientras que los colores fríos recuerdan el agua y el hielo, y son relacionados con emociones tranquilas, con el descanso, con la energía receptiva. Su uso genera climas que pueden provocar tristeza o desgano, así que como también tranquilidad y estabilidad, según el contexto en el que aparezcan. A su vez cada color tiene su propia asociación perceptual, también siempre acorde al contexto en que se presente.

En el caso documental, la elección de la colorimetría deberá responder al tono emotivo e histórico que se esté representando.

3.4 Efectos emotivos del sonido.

A diferencia de la percepción visual que sólo registra un plano visual a la vez ceñido al ángulo de visión del ojo, el sonido captado por el oído abarca todos los planos alrededor de la persona. Esto permite que la incorporación del sonido al cine aporte en primera instancia una mayor verosimilitud en la creación del contexto en el que sucede cada escena, no hace falta mostrar autos pasando para saber que hay una calle, basta con incorporar su sonido por detrás de las voces de los personajes.

Otra cualidad del sonido es la que describe Chion cuando habla de que el sonido implica forzosamente por naturaleza un desplazamiento aunque sea mínimo, una agitación. (1993) A lo cual puede añadirse el hecho de que implica también sí o sí el paso del tiempo. Una escena filmada de un paisaje donde no se vean movimientos algunos y sin sonido puede hacer dudar al espectador respecto a si lo que ve es una foto o un video, pero si se le agrega el sonido de pájaros cantando junto con el soplo del viento no dejara lugar a dudas de que se trata de una filmación.

El sonido expresivamente provoca que una escena cobre mayor sentido dramático según como se lo utilice, si por ejemplo visualmente un actor desarrolla sus acciones con lentitud o dificultad, a través de la incorporación de un sonido quizá de rasgos agudos que repetidamente aparezca sobre la acción haciendo que la percepción resultante haga sentir tensión y se interprete el actor tiene poco tiempo para lo que está haciendo.

Su incidencia en el estado anímico de las personas es de gran notoriedad, esto se explica porque los sonidos son vibraciones y el cuerpo humano opera por medio de energía vibracional. No por nada existen terapias basadas en la exposición de la persona a diferentes sonidos generando en ellos la liberación de malestares. Las células del cuerpo responden a las vibraciones y a la energía que es producida por los sonidos. La frecuencia de vibración de los sonidos da lugar a su tono, el cual es agudo a mayor vibración o sea más tensión en sus ondas, y grave cuando hay menor vibración o sea más relajación en sus ondas. Por lo tanto sonidos agudos inducen a estados alterados o

eufóricos y de acción en las personas, mientras que los sonidos graves cuya frecuencia de vibración es baja, inducen sensaciones de calma y relajación. En este caso, como en todos los casos de percepción, hay grados de subjetividad en la interpretación de los estímulos que tienen que ver con el contexto en el que aparezca y también con el estado del espectador y sus conocimientos respecto a los sonidos que percibe.

La aparición lingüística, es decir de las palabras, en el sonido también incide en la percepción, Barthes habla de ello al decir que las palabras generan un anclaje, una guía entre los significados de la imagen, haciendo evitar algunos y recibir a otros (s.f, p. 38) mientras las imágenes dejan abierta su significancia a las múltiples interpretaciones que pueda tener su público, una palabra resulta más determinante. Un conjunto de movimientos realizados por un bailarín pueden ser interpretados por gran parte del público como tristeza mientras a otros pueden transmitirle tranquilidad, pero si a las imágenes se les agrega una voz que hable de la tristeza, no habrá lugar a mas interpretaciones que esa.

Y si se habla de sonido, no puede dejarse de lado la participación de la música para el aporte dramático de cualquier escena. Ésta forma parte de la vida de las personas en su cotidianidad, buscan de su compañía en los diferentes momentos que viven eligiéndola según el estado que se tenga en ese momento. Interviene en la organización de la subjetividad de las personas particularmente en su emocionalidad y vida afectiva. Genera efectos emocionales intensos con gran velocidad y efectividad. Envuelve a las personas tanto en lo perceptivo como en lo corporal sumergiéndola en una experiencia completa.

Las personas se identifican con un tipo de música de acuerdo a su edad y contexto social, generando agrupaciones amistosas de acuerdo a compartir esos gustos musicales. Su arraigo en el inconsciente es tan fuerte que a través de la escucha una canción que formó parte de una vieja época de su vida, se suscitan vívidos recuerdos de ella y si se cierran los ojos se puede llegar a experimentar la sensación de estar de nuevo en esa época, ayudando a generar recuerdos cada vez más claros y completos.

La incorporación de la música en una obra audiovisual requiere por lo tanto un cuidadoso tratamiento, ya que por un lado tiene la cualidad de favorecer con creces el sentido emotivo de una escena, pero por el otro esa profunda sensibilidad de las personas a la música hace que un error en su aplicación puede desviar por completo el sentido de la obra.

Un docente de la Escuela superior de música de Catalunya, analiza:

La música es uno de los artefactos culturales más complejos y paradójicos. No existe otra manifestación que eleve nuestros espíritus con tanta fuerza, poniéndonos en contacto con realidades superiores. No es casual que todas las liturgias y rituales estén gestionados por medio de la música. Pero al mismo tiempo la sentimos y vivimos en el cuerpo con una especial intensidad e inmediatez. Tampoco es fortuito que pensadores de todas las épocas propusieran regularla por sus potenciales efectos corruptores de la moral y el orden social. (Lopez Cano,2011, p.2)

Se hace difícil, dada la infinita cantidad de melodías y ritmos sumado a lo que implica la música en cada persona o grupo de personas, dar ejemplos de que puede causar determinada música en una escena. Pero si se puede decir que la selección de una pieza musical que aparezca reiteradas veces en una obra audiovisual será rápidamente identificada por el espectador con el tipo de emocionalidad que se suscite en cada escena que aparezca, unificándolas, generando en el espectador una anticipación a lo que está por suceder y despertando esa emoción, un ejemplo claro y popular reside en la película Tiburón (1975) de Spielberg, donde cada vez que el tiburón ronda a los personajes se escucha una misma música que invoca alerta y miedo, no solo porque el espectador tras escuchar esa música en relación a esa situación una vez, en la próxima vez que la escucha ya sabe que si aparece esa música es que el tiburón esta cerca con todo el peligro que trae para los personajes, lo cual convierte a esa música en un leit-motiv, concepto explicado en el capítulo 2.2 de este trabajo.

3.5 Efectos emotivos del montaje.

El montaje representa la última instancia del armado de una película, desde un punto de vista técnico y narrativo es el momento en que se da forma a todo lo registrado en

imágenes y sonidos. Se acomodan todas las piezas que se realizaron por separado para darles unidad, que entre todas cuenten la historia deseada. Pero lograr la historia deseada no solo depende de organizar sus escenas una tras otras como si se tratara las de páginas de un libro. El montaje trae aparejado una serie de posibilidades que pueden hacer que una película de temática similar a otra, sea percibida de forma totalmente diferente.

El cine es una ilusión apoyada en el fenómeno de la persistencia retiniana que consiste en el hecho de que el ojo humano retiene durante una fracción de segundos cualquier imagen que se vea, esta retención de la imagen si se la encadena con una proyección de cada imagen con la que sigue resulta en una ilusión de movimiento.

El montaje tiene el potencial de continuar con esta ilusión, apoyándose en otras características de la percepción humana, como la que explica Pavlov que tras una serie de estudios establece que el cerebro tiene la capacidad de realizar asociaciones internas de las imágenes externas que recibe, generando nuevos significados separados del concepto individual de cada imagen (1986) Por lo tanto, a través del montaje se puede realizar intencionalmente una combinación de imágenes con el objetivo de generar en los espectadores un mensaje extra al simple hecho de estar contando la historia, siempre procurando que este mensaje extra sea pertinente esa historia.

Desde el momento en que empieza la película, el espectador introduce su subjetividad y comienza a hacer casi inconscientemente, deducciones de lo que está viendo. Si aparece algo que no entiende, buscará la explicación en su imaginario para poder completar su sentido suponiendo siempre que lo que se ve en la pantalla viene de un tiempo previo respondiendo a una cadena de acontecimientos que llevaron a la acción hasta ese lugar. Por esto el montaje debe ser de gran cuidado y dedicación, ya que si se descuida la presentación de las imágenes y lo que estas pueden generar, deja demasiado lugar a las libres interpretaciones de cada persona, que si bien por un lado

pueden fortalecer la experiencia cinematográfica de esa persona, también puede hacer peligrar el sentido de la película.

El montaje también se encarga de otorgar el ritmo final de la película, el cual deberá responder tanto a las necesidades dramáticas de cada escena, como a una capacidad de sostener la atención e interés de sus espectadores. En cuanto a lo dramático, el montajista debe tener en cuenta las características rítmicas de las diferentes emocionalidades que representa cada situación. Por ejemplo, en el caso de la tristeza se observa que cuando una persona atraviesa esta emoción sus movimientos y pensamientos se vuelven lentos, descendentes y faltos de energía. Ante una escena de tristeza, un montaje que también manifieste estas características intensificará la transmisión de esa tristeza al espectador.

Aumont, Bergala, Marie, Vernet citan a Müstenferg quien formula:

El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior –a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad- y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior -a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción-.>> (1998, p.229)

El montaje es el encargado de que esta superación de las formas del mundo exterior sea verosímil, que el paso de un momento a otro se perciba con fluidez y naturalidad y no genere un salto o una interferencia para el espectador.

En el puntual caso de las obras documentales, estas herramientas deben estar dispuestas también de modo tal que no solo transmitan la emoción de la escena capturada, sino que también sostengan el realismo que esta requiere y siempre suma una elección y disposición de los elementos que además le brinde belleza estética. En definitiva una película, sea ficcional o documental, es también una obra de arte.

Más allá de todo lo que se puede llegar a planear como planteo para causar una emocionalidad determinada en los espectadores, una vez más se recuerda que, la percepción en cualquiera de los casos, está supeditada a la experiencia y subjetividad de los espectadores. No por ello deben dejarse de lado los recursos existentes para al menos acercarse a los espectadores con obras que lo sumerjan en experiencias

audiovisuales completas, que los envuelvan y hasta, porque no, los haga olvidar de su propia experiencia de vida.

El cine es un lenguaje establecido y ya aprehendido por las personas que acuden a él, y como cualquier lenguaje, cuenta con una serie de convenciones y códigos conformados por imágenes y sonidos que son aceptados ya aceptados por el público para transmitir correctamente sus mensajes. Por lo tanto, mientras más profundo sea el conocimiento de este lenguaje con sus componentes y códigos, más grandes serán las posibilidades de aplicarlos y direccionarlos en el sentido que se desee y llegar así a una no solo a una efectiva comunicación con los espectadores, sino que también conformen una pieza artística y estética agradable y atractiva, maximizando de este modo la aplicación del potencial expresivo, narrativo y estético de las imágenes y el sonido combinados.

El desarrollo de este capítulo tiene como referente la opinión de un célebre director de cine, quien hace una fuerte crítica al cine y su historia al decir:

El cine está muerto, roto. Nació muerto, puesto que es un arte basado más en el texto que en la imagen. El cine utiliza las imágenes tal y como se utilizaron en el siglo XVI con la composición derivada de la novela de fines del siglo XIX. (Greenaway, P. 2008)

Con el análisis de los efectos emotivos y perceptivos que causan las imágenes y los sonidos, se apunta a intensificar su conocimiento para aplicarlos en un futuro a El alma que baila con el objetivo de generar una obra donde los recursos cinematográficos sean no sólo aprovechados sino potenciados, y así lograr una obra que exprese en cada imagen y en cada escena un mundo en el cual sumerja a sus espectadores en una experiencia sensorial lo más completa posible.

Capítulo 4. La danza.

Una vez establecido el concepto del documental, como está compuesto y cuáles son sus alcances, se procederá a exponer el tema que el documental El alma que baila desea tratar, es decir la danza.

La temática de la danza se pretende aquí abordar desde lo más esencial de su función. La siguiente afirmación de Brikman colabora al desarrollo de este enfoque al decir: La expresión corporal como disciplina artística, se propone cuidar, rescatar y desarrollar las posibilidades humanas inherentes al movimiento corporal (2001, p.43) El hecho de que la danza sea uno de los elementos fundamentales de la expresión corporal, teniendo presente que también se trata de un arte, le da vida al intrínseco recorte que motiva a este documental; demostrar cómo la danza aparece en la vida de todo ser humano como elemento innato y artístico a través de la cual puede expresarse, sanarse y alegrarse.

Para llegar a tal recorte se comienza por pautar definiciones de la danza, pasando brevemente por sus orígenes, sus usos y su rol en las diferentes etapas de la vida de los seres humanos, teniendo siempre en cuenta que el objetivo final de este análisis es plasmar sus resultados en un documental audiovisual.

4.1 Definiciones de la danza

Danzar es mover el cuerpo rítmicamente por lo general en función a un estímulo sonoro externo que al ser escuchado provoca determinados movimientos en el cuerpo, aunque no por ello la ausencia de tal estímulo la danza no sea posible. En sus inicios la danza se encontraba dentro de rituales o ceremonias de culto, como ser de fecundidad o de caza en la era primitiva, luego se introdujo dentro de ceremonias sociales: bodas, nacimientos o defunciones. Fue en Grecia donde fue tomada por primera vez como un arte y a partir de allí se la fue desarrollando como tal en conjunto con la evolución de la música y las culturas de cada época y en ese recorrido también pasó de ser un recurso puramente expresivo a ser un espectáculo.

La danza es un arte que involucra al sujeto con todo su cuerpo, lo envuelve y lo revuelve. Lo lleva de un lugar a otro, le permite entrar en un mundo paralelo durante el tiempo que dure la pieza musical que esté interpretando y lo lleva a encontrarse con lugares impensados de su ser. Estimula a las personas, su mente y su cuerpo, genera que la sangre fluya a mayor ritmo, exaltando sus sentidos y dándole una poderosa sensación de libertad. Una persona que se deja llevar por la danza entra en un estado de trance similar al que puede causar un psicofármaco, pero con la maravillosa diferencia de ser natural y lejos de significar un riesgo para la salud, tiene el potencial de sanarla y fortalecerla

Siempre estuvo presente en la historia de la humanidad, sería extraño encontrar una persona que no responda ante al menos un tipo de estímulo musical, siguiéndolo rítmicamente aunque sea sólo con una mano. Se la encuentra en todos los ámbitos, clases sociales y edades, y yendo aun más lejos, se la encuentra hasta en los animales. Selden(1972, p. 27) habla de que los efectos de la música y la danza son estimulantes directos y no dependen de asociaciones previas como sostienen algunos. Y que hasta las personas con capacidades mentales diferentes y los animales reaccionan a la ellas; por ejemplo las serpientes que quedan hechizadas con la música sobre todo si proviene de una flauta, y los elefantes que reaccionan de diferente modo según el tipo de música que escuchen.

Las personas sienten y escuchan un ritmo desde el vientre materno, el del latido del corazón. Ritmo que les da vida y los acompaña a lo largo de su existencia. El ritmo es por lo tanto inherente a la humanidad y todo lo que la rodea. Las personas naturalmente se ven atraídas hacia cualquier manifestación rítmica, la naturaleza misma está inmersa en latidos pulsantes, desde lo más pequeño a lo mas inmenso como ser las gotas de lluvia cayendo sobre el césped, o el sonido del viento atravesando las copas de los arboles formando ritmos muy diferentes, algunos simples y otros compuestos. Un ritmo a su vez da lugar a otro, como por ejemplo el ritmo del movimiento de las olas del mar, provoca el

del balanceo de un barco al navegar. El sentido subjetivo del ritmo se vuelve fundamental, se piensa, siente y actúa rítmicamente.

Sin embargo no es solo la forma o el ritmo lo que le da sentido a la danza en los seres humanos, sino también su pulsación. Los movimientos repetitivos son los que más provocan la entrada a un trance que transporte al interior del ser. No por nada una de las danzas que mantiene una popularidad ininterrumpida desde su nacimiento es el vals cuyo ritmo se sostiene inalterable de principio a fin de una pieza musical provocando movimientos laterales en quienes lo escuchen.

La esencia de los movimientos de danza en una persona está en su historia, su cúmulo de vivencias más su situación psíquica y emocional al momento de moverse. Su cuerpo, guiado por una música, que también será de influencia en su tipo de movimientos, responderá según las necesidades condicionadas por su estado interno, así como también por los estímulos externos, ya sea un espectador o los sonidos que la rodeen.

Queda claro entonces que la danza nace del corazón humano que de por sí marca un ritmo desde el momento de su concepción por lo que se trata de una actividad expresiva innata y esencial que involucra todo su cuerpo, pero que a la vez no es indispensable una perfección física para poder expresarse a través de ella. Personas sin piernas pueden expresar su danza sentados a través de sus brazos, torso, cabeza y rostro solo por dar un ejemplo.

4.2 La danza como recurso expresivo y sanador del ser humano.

El nacimiento mismo de la danza engendra una expresión, una manifestación del cuerpo que varía de una persona a otra y de una edad a otra. Selden(1972, p.33) explica cómo sus poderosas propiedades de incitación sobre el organismo humano la convierten naturalmente en uno de los medios más completos de expresión de las emociones

humanas. El movimiento rítmico y también el canto hablan directamente de los deseos y sueños íntimos de cualquier persona.

Expresar, de la manera que sea, conlleva el potencial de ser sanador. Por lo general los asuntos dolorosos resultan difíciles de expresar, se guardan en el interior incluso con miedo o vergüenza a que otras personas se enteren de ellas. El dolor genera vulnerabilidad, la vulnerabilidad genera temor a más dolor, y desde ese temor a sentir más dolor las personas tienden a evitar que sus dolores se sepan y puedan llegar a ser juzgados o menospreciados por ellos. Es por esto que la silenciosa expresividad de la danza resulta sanadora. Las personas al bailar involucran su cuerpo pero no sus palabras, por lo tanto se pueden observar en su danza la presencia de determinadas emociones pero al no saber qué es lo que las causa, el bailarín puede sentirse seguro y protegido en su expresividad. Brikman afirma que en toda tarea corporal que se intente, cualquiera sea, el cuerpo deberá ser tratado como un todo psicobiológico (2001, p.36). Reafirmando lo que aquí se expone respecto a la acción de la danza que nace de un estado psíquico y emocional expresándose a través de su cuerpo.

Los seres humanos que están en contacto continuo con la danza, saben que cuentan con ella para expresar el estado de ánimo que tengan, y que sea cual sea siempre es posible revertirlo en el caso que sea malo o reforzarlo en el caso que sea bueno. La danza puede realizarse en cualquier situación cotidiana, mientras se limpia, mientras se cocina, incluso mientras se trabaja es posible incluir movimientos rítmicos en medio de las tareas. Esa capacidad de revertir o reforzar un estado de ánimo y de amenizar cualquier tarea que se esté realizando, representa un tesoro innato para cada persona, algo que está siempre a su alcance y sin costo alguno. No por nada se han desarrollado técnicas terapéuticas a partir de la misma como ser la danza terapia. A través del baile y con la correcta guía, las personas pueden encontrar trabas psicológicas que se alojaron en su cuerpo y, por medio de una actividad placentera como es bailar, catalizarlas para así resolverlas.

La creación del bailarín se realiza desde una sensación que nace de sus músculos, tendones y articulaciones, no ve lo que está creando, lo siente. La danza es un arte que, salvo se esté desarrollando con el objetivo realizar un espectáculo, deja plenamente de lado el ego. Su condición es dinámica, puede cambiar drásticamente de un momento a otro, pasando de un máximo estado de movimiento a la quietud total, lo cual la convierte en efímera. Lo que ocurrió hace unos segundos ya dejó de existir, tal como puede ocurrir en los estados de ánimo. Y como el bailarín no ve lo que está realizando, no puede imprimir una crítica sobre lo que está haciendo, sólo puede dejarse llevar para continuar expresándose ajeno a lo que se esté viendo exteriormente.

Quien observe detenidamente a una persona bailar creyendo que nadie lo mira, puede trazar paralelismos con la vida de la persona y los tipos de movimiento que realice, las posturas que adopte su cuerpo y las expresiones que invadan su rostro. Puede adivinar, aunque en realidad lo está viendo en su danza, la personalidad de la persona, su estado de ánimo y hasta se pueden deducir sus condiciones socio- culturales de vida. Las formas y los ritmos señalan la actitud de una persona en una situación determinada.

Arnheim cita al maestro de danza francés FrancoisDelsarte quien decía que en cuanto instrumento de expresión, el cuerpo humano se divide en tres zonas: la cabeza y el cuello constituyen la zona mental; el torso, la zona emocional-espiritual; y el abdomen y caderas la zona física. Los brazos y las piernas son nuestro contacto con el mundo exterior, pero los brazos, por estar unidos al torso, reciben un carácter predominantemente emocional-espiritual; las piernas, por estar unidas al pesado tronco inferior, reciben un carácter predominantemente físico (1997, p.444) De estas afirmaciones puede deducirse la universalidad de los movimientos que surgen en las diferentes personas ante la expresión de una misma emoción.

Al bailar con otras personas, esta universalidad expresiva genera una interacción que resulta en una especie de dialogo sin palabras. Las personas con sus movimientos se dirigen a algo que tiene valor especial para ellas, para satisfacer alguna necesidad y en la

interacción con sus pares se encuentran en sus necesidades y potencian su capacidad comunicativa y expresiva. El impulso interno que los lleva al movimiento crea sus propias pautas y patrones de estilo en el cual se ayudan mutuamente en el acto sanador de sus expresiones potenciadas, como si los sentimientos quedarán escritos en el aire a través de los movimientos interpretados por el cuerpo.

Cuando las personas se dan cuenta de la posibilidad de transformar su movimiento corporal para enriquecer sus posibilidades de expresión, generan una conexión íntima consigo mismos, una armonía interior que se produce naturalmente creando a su vez nuevos movimientos.

La danza entonces, como todo arte nace del hombre por y para si mismo. Zátonyi dice: Pensaremos el arte como un objeto de goce y estudio cuya aprehensión está balanceada entre sentir, percibir y saber. (2007, p.9) Si una persona logra sentir, percibir y por ende saber lo que le pasa, abre las puertas de su autoconocimiento y por lo tanto a su propia libertad de expresión y de elección de su vida.

4.3 La danza como espectáculo.

No es extraño que algo presente naturalmente en cada persona se haya convertido en un espectáculo. En un principio, el potencial de espectáculo de la danza se manifestó en las danzas de salón donde empezó a combinarse la necesidad expresiva con la exposición que significaba que en el lugar hubieran personas que no bailaban y observaban a los que si lo hacían, por lo que se empezó a tomar mayor preocupación en su ejecución. Luego comenzaron a recrearse actos de danza que se realizaban para enriquecer obras teatrales que al resultar de gran interés por el público empezaron a tomar independencia hasta conformar espectáculos propiamente de danza, siendo la corte de los reinados los primeros lugares en adoptar este tipo de espectáculo. Históricamente, el primer espectáculo de danza registrado es El ballet cómico de la reina en 1985 que surgió en la corte francesa y representaba la historia mítica de Cirse. De ahí

en adelante la danza como espectáculo creció en las diversas culturas mundiales al ritmo del surgimiento de los diferentes géneros musicales que se fueron popularizando.

La popularidad de la danza como espectáculo reside en el grado de identificación que se genera entre las personas con la danza. La gente selecciona los espectáculos a los que asistirá, en la mayoría de los casos por una identificación con algún aspecto del espectáculo que irá a ver. Pueden identificarse con el tipo de música, con el autor, con los actores y/o con el mensaje final de la obra. Como sea la empatía que se genere con el espectáculo juega un rol fundamental a la hora de definir si el espectáculo fue o no de su agrado.

Dado que estos espectáculos están ligados sí o sí a una música, se genera tanta amplitud de públicos como estilos musicales se puedan representar. La empatía que implica el movimiento corporal lleva a que los espectadores sientan en su propia musculatura los esfuerzos realizados por otro cuerpo, así los bailarines de un espectáculo, sin la necesidad de la palabra, comunican al público estados emocionales que pueden ser profundamente intangibles, ayudados siempre por la expresividad de la música que los acompaña generando mundos expresivos imaginarios. Brickman lo explica en la siguiente cita:

Fundamentalmente, de la capacidad humana de movilizar el mundo interno de los deseos y fantasías. La finalidad de la expresión corporal es, precisamente, hacer posible la “puesta en marcha” de ese mundo imaginario; transformar los sueños en hechos estéticos, plásticas en movimiento, y/o dramáticos, teatrales, cotidianos. (Brikman, 2001, p.104)

Mientras que en otras artes las herramientas creativas de los artistas son externas a él, como la pintura en las artes plásticas o la arcilla en la escultura, en la danza la herramienta del artista es su propio cuerpo. Esto lo involucra con mayor profundidad en la composición de la obra, volviéndolo más vulnerable a la recepción que ésta tenga en el público. A su vez cuenta con la empatía que sabe que generan sus movimientos pudiendo en algún punto predecir lo que el espectador puede llegar a experimentar al verlo dado que la herramienta creativa es la misma que la herramienta receptiva, el

cuerpo. Una obra de danza tiene la capacidad de cautivar al espectador desde adentro, quien experimenta la obra no solo con la vista, sino que puede experimentarla también con su propio cuerpo al poder relacionar lo que transmite el bailarín con los movimientos en el suyo, bailar junto a él imaginativamente. Arnheim(1997, p. 447) describe esta experiencia explicando que el bailarín construye su obra a partir de las sensaciones de tensión y relajación y del sentido del equilibrio. Distingue la estabilidad activa de lo vertical de las aventuras arriesgadas de abalanzarse y caer. En la naturaleza dinámica de la experiencia cinestésica de este acto está la clave de la sorprendente correspondencia entre lo que el bailarín crea mediante sus sensaciones musculares y la imagen del cuerpo que ve el público. Cuando el bailarín levanta su brazo, lo que primordialmente experimenta es la tensión de levantamiento; la imagen del brazo comunica visualmente al espectador una tensión similar.

El éxito y popularidad de los espectáculos de danza reside entonces en la profunda empatía que generan en los espectadores, quienes al asistir a verlos traducen lo que ven en sensaciones físicas, corpóreas, experimentando el espectáculo más allá de la experiencia de un observador, sino también como parte activa de él.

4.4 La danza en las etapas de la vida.

A través de una personal y exhaustiva observación de las personas en diferentes ámbitos, se observa la presencia de la danza en las personas desde que son bebés y comienzan a responder torpemente a cualquier estímulo rítmico, hasta la tercera edad, donde aún con el físico marcado por el paso de los años las personas también responden con movimientos e incluso parecen revivir en el brillo de sus ojos ante una música de su agrado, en la mayoría de los casos, la misma música que estaba de moda en su juventud. A partir de estas observaciones, combinadas con el diálogo con diferentes profesionales y amateurs de la danza, se llega a la conclusión de que a medida que las personas crecen, la manifestación de la danza varía en sus tipos de movimientos y

energía demostrando las necesidades expresivas de cada edad y evidenciando por lo tanto que las sensaciones que experimentan son propias a las necesidades de vida que aparecen en cada edad. Hecho que no es casual dado que tal como se dijo previamente, la danza manifiesta los estados psíquicos y emotivos humanos del modo más puro y natural

A continuación se describe en líneas generales las diferentes manifestaciones observadas en las personas en relación a su danza, buscando siempre una objetividad en la mirada que aporte al documental El alma que baila, para que una vez realizado el documental, éste sea una fiel representación de las características de movimiento de cada etapa y así se obtenga mayor éxito en la incidencia en el público. Ya que tal como afirma Brikman: Es necesario, pues, respetar la compleja naturaleza de la realidad psicobiológica tal como se presenta en las distintas etapas del desarrollo. (2001, p.63)

Si bien en los primeros meses de un bebé no se puede observar la danza como elemento activo de su vida, puede observarse cómo responden a estímulos rítmicos que captan su atención y a medida que comienzan a tener control sobre su cuerpo, empiezan a aparecer respuestas a estos estímulos en las que se mueven como pueden buscando una correspondencia entre lo que escuchan y lo que hacen. La estimulación musical es incluso enriquecedora para el desarrollo motriz de una persona. Al crecer y convertirse en niños la danza se manifiesta plenamente como un juego donde fluyen descubriendo su cuerpo y sus posibilidades de movimiento de forma inconsciente, entre risas y morisquetas sin importarles la presencia o no de un espectador. Los movimientos son variados, graciosos y utilizan todo su cuerpo de las maneras más dispares.

Al acercarse a la adolescencia y durante ella, la presencia de un espectador empieza a tener influencia en su grado de expresividad que en muchos casos disminuye ante la presencia de un observador externo. Más allá de esto, los movimientos que manifiestan naturalmente están cargados de una fuerza casi descontrolada, que busca romper estructuras y salir de lo considerado común, bailando desfachatadamente en

movimientos amplios y vistosos llenos de contrastes con la intención de llamar la atención de sus pares, destacarse. En esta edad la interacción con sus pares es importante y muchas veces la danza aparece en las primeras salidas con amigos a lugares donde el tipo de música que se escuche es un factor principal para determinar su elección de asistir. No es casual que los espectáculos dirigidos a niños y adolescentes giren en la mayoría de los casos alrededor de números musicales. Son etapas donde la necesidad de expresión está más que nunca ligada a la naturalidad y siendo la danza un recurso de expresión natural, representa un eficiente medio para llegar a ellos. A su vez, están en una búsqueda de identidad que los lleva a reflejarse en los actores de su edad que interpretan los espectáculos.

Al dejar la adolescencia para convertirse en jóvenes, con toda la responsabilidad que impone la vida al tener por delante decisiones que tomar respecto al rumbo de su futuro, se observa en el baile de los jóvenes la búsqueda de movimientos con más formas definidas. Es quizá la etapa en que más personas dejan de lado la danza por creerla un *hobbie* pérdida de tiempo ya que se tiene por delante la elección y desarrollo de su futuro profesional, mientras que algunos pueden elegir justamente adoptarla como estudio y profesión. Más allá de estas vicisitudes, al observarlos en ámbitos donde la danza es un elemento de entretenimiento como ser un boliche bailable, se observa en ellos, aún con fuerza, la energía vital de la juventud que busca romper esquemas y crear desde su propio parecer. Aunque también se observa una mayor búsqueda estética planteando movimientos más armoniosos y contenidos dentro de cierta línea de expresión a la vez que se presenta el factor de seducción frente a otras personas de interés presentes en el lugar.

Al llegar a la adultez la danza empieza a manifestar cierta elegancia, la energía vital ya se encuentra en un estado de calma. Las decisiones importantes de la vida ya fueron tomadas y ahora se fluye en los resultados de estas elecciones que en el caso de haber sido las correctas brindan un aplomo a la personalidad de las personas, es decir, la

madurez. Aquí por lo general los movimientos se encuentran marcados por el estilo musical que estaba de moda en su juventud, manifestando la alegría y la nostalgia de los recuerdos en el disfrute de la actividad. Expresiones con más calma y sin el estallido de vitalidad desbordante observada en la juventud, las personas ya no necesitan demostrar nada a nadie, ya tienen su vida armada y su capacidad expresiva a través de la danza en muchos de los casos se encuentra con un grado importante de represión debido a que, por no bailar con frecuencia, han perdido la conexión con su cuerpo, pero no por ello no la disfrutan expresando también timidez en movimientos pequeños y repetitivos que aparecen en una gran mayoría de los casos tras beber unas copas de alcohol que los desinhiben y llevan a bailar grácilmente.

Por último, en la tercera edad o vejez, las personas ya se encuentran en un momento de pleno descanso, si su vida transcurrió con fluidez y cumplieron sus objetivos a gusto, esta última etapa de la vida la transitan con tranquilidad y paz, disfrutando de cada hecho con naturalidad y hasta con inocencia. En sus movimientos se manifiestan los achaques físicos que acarrea la edad por lo que se los observa más suaves y sutiles, son movimientos con desplazamientos pequeños y utilizan la cabeza y las manos para marcar los ritmos y melodías que escuchan muchas veces realizados desde sus sillas. Manifiestan cierta nostalgia en sus rostros pero la misma alegría de moverse ante una música de su agrado que todos.

Mas allá de cuál sea la etapa de la vida que se transite, hay factores de las vivencias de cada persona que inciden en sus movimientos, como ser hechos traumáticos de su pasado, situaciones oprimentes, tristes o violentas actuales, preocupaciones de diversa índole. Todo se manifiesta en la danza cuando se la deja fluir libremente.

4.5 La danza en el cine.

La danza forma parte del cine desde el inicio del cine sonoro, aunque de algún modo el cine mudo filmado con cámaras que por sus características técnicas resultaban en

imágenes aceleradas respecto al tiempo real de los sucesos, acompañadas siempre de la música generaban una especie de danza. Fuera de este hecho casi anecdótico, los cuadros de danza se hicieron presentes siempre en la historia cinematográfica, la inclusión del sonido como herramienta estética y narrativa trajo rápidamente la posibilidad de incluir números coreográficos e incluso hacer películas enteramente dedicadas a la danza configurando un género cinematográfico independiente: El cine musical.

El cine musical es un género por excelencia norteamericano ya que allí nacieron sus máximos exponentes. En un principio se incluían fragmentos musicales que pretendían deslumbrar al público aunque no tuvieran demasiada conexión con el desarrollo narrativo, pero con el tiempo fue tomando forma y estos números pasaron a ser parte activa y hasta fundamental de la historia.

Se hace en este capítulo referencia a una serie de obras audiovisuales de este género que son por su notoriedad histórica y también por representar un aporte para el documental fundador de este PG, El alma que baila.

No se puede excluir al primer exponente de la historia del género musical de Crosland, A. (1927) El cantante de jazz. Basada en el éxito teatral con su mismo nombre, provocó un cambio radical en el cine al incorporar nuevas tecnologías para grabar el sonido. Se trata de una familia judía ortodoxa cuyo padre es rabino y quiere que su único hijo continúe la tradición familiar y se convierta en rabino, pero él tiene otros planes y elige ser cantante de jazz con toda la controversia y complicaciones que implica esto en su familia. El éxito de esta película permitió que el musical cobrara una fuerza inédita, generando desde entonces un enorme número de películas que giran en torno a números musicales de diversa índole. (Ver anexo C, figura 13, p. 9)

Una obra destacable para este trabajo la de Lyne, A. (1983) *Flashdance*. En esta película la danza es la protagonista y se expresa a través de la historia de una chica que sueña con ser una bailarina profesional y lucha por ello a diario manteniéndose con un trabajo de día en la industria del acero y otro de noche en un cabaret al cual asisten sus

compañeros de trabajo diurno. Fue una de las películas más taquilleras de la época y ganó numerosos premios. Los números de danza interpretados por ella marcaron una tendencia estilística en la década, convirtiéndose un icono para todos los aspirantes a bailarines, así como también un motivador a acercarse a la danza para muchos aún en la actualidad. (Ver anexo C, figura 14, p. 10) Esta película es tomada en cuenta en este trabajo justamente por el hecho de que haya motivado a tanta gente a incorporar la danza en su vida, el cual es uno de los objetivos del documental *El alma que baila*.

Dentro del cine documental que tiene a la danza como protagonista, se destaca el que dirige Wiseman, F. (2009) *La danza*. Trata sobre la vida dentro del ballet de la ópera de París, considerada la mejor compañía del mundo. Muestra sus ensayos, su gente y sus lugares haciendo énfasis en demostrar la rigurosa exigencia de perfección de técnica y la precisión del movimiento. (Ver anexo C, figura 15, p. 11) La calidad de filmación, con planos sumamente cuidados que demuestran la sutileza de los movimientos del ballet y la elección de los momentos, son una referencia de calidad para el documental que motiva este PG.

Otro documental que no puede dejarse de lado como referente tanto narrativo como estético e innovador pertenece a Wenders, W, (2011) *Pina*. Es un documental que incorpora el 3D en su imagen. Interpretada la compañía de danza fundada por la coreógrafa alemana Pina Bausch quien originalmente participaría de la película pero su súbita muerte en el 2009 llevó al director, duelo mediante, a replantear su obra convirtiéndola en una especie de homenaje a ella, usando las coreografías originales de Pina Bausch que conjuntamente habían seleccionado interpretándolas en diversos escenarios urbanos y suburbanos, mezclándolas con imágenes y audios de archivo de su vida. El resultado es una obra altamente sensible y emotiva, donde gracias a la incorporación del 3D se recrea la espacialidad donde suceden las coreografías sumergiendo más que nunca al espectador en las sensaciones que éstas provocan. (Ver anexo C, figura 16, p. 12). Esta película es un gran referente para el documental que se

está planteando en este trabajo, en cuanto a lo estético, los planos son prolijos, originales y siempre altamente expresivos dando lugar a que se luzcan las coreografías en detalle desde lo estético y lo dramático. A su vez la incorporación del 3D significa una innovación en el género documental que hasta entonces no se había realizado.

Por último, se hace referencia a un cortometraje ficcional realizado por un grupo de danza de Inglaterra llamado DV8. Dirigido por Newson, L. (2004) El costo de vivir. Muestra la vida de un grupo de artistas callejeros que viven en un pueblo junto al mar, mostrando las dificultades que atraviesan en la vida mientras trabajan entre romances y amistades apareciendo en el medio bellos cuadros de danza donde lo más destacable es un personaje que no tiene piernas y sin embargo se desenvuelve en la vida y en la danza como uno más sin dejarse obstaculizar ni diferenciar por sus dificultades físicas. (Ver anexo C, figura 17, p. 13) El aporte de este cortometraje para la realización de El alma que baila reside fundamentalmente en el modo que muestran la inclusión de la danza en la vida cotidiana con un gran sentido estético donde sus protagonistas expresan lo que les está ocurriendo en ese momento, pero sobre todo por la inclusión del personaje que sin piernas baila con la misma destreza y belleza que cualquier otro bailarín, lo cual ilustra la idea central de El alma que baila de que cualquier persona puede bailar sin importar su edad, condición física, social o cultural.

Llegado este punto, queda asentado que la danza está presente en la vida de los seres humanos desde las épocas más primitivas hasta la actualidad y a cada momento de su vida y cómo sus usos siempre tuvieron que ver fundamentalmente con una función expresiva que luego fue aprovechada para el espectáculo dada la naturalidad con la que atrae a la gente al verla, hecho que por supuesto no quedó fuera de la cinematografía, industria del entretenimiento por excelencia.

Capítulo 5 Formulación del documental El alma que baila.

Una vez ya establecidos los conceptos del documental y la danza se está en condiciones de formular un documental con la temática de la danza titulada El alma que baila. Se está aquí ante la amplia perspectiva de generar una obra que saliendo del corazón de quien la realiza, llegue al corazón de sus espectadores utilizando un lenguaje popular, moderno y a la vez clásico como es el género de cine documental.

Es de inspiración Zátanyi cuando dice: Debido a su esencia simbólica, el lenguaje habla sobre aquello que no hay pero debería haber, porque en las fronteras de su mundo, en los límites de la palabra, el artista decide crear. (2007, p.15) El documentalista, quien tiene el potencial de ser a su vez un artista, ve una realidad desde un nuevo punto de vista, el propio, y decide recrear desde sus sentidos, percepciones y pensamientos, una nueva representación de la realidad que capto su interés buscando el modo de transmitir esta visión a quienes vean el documental en el futuro. Comenzando por asentar los fundamentos y objetivos que motivan el documental para luego realizar el correspondiente y necesario recorte temático. Y así una vez definida la modalidad de representación que más le favorezca, realizar las elecciones narrativas y estéticas para su realización.

5.1 Fundamentos y objetivos.

Este documental tiene como punto de partida la observación de la presencia de la danza en la vida de la mayoría de las personas, y como a su vez, se encuentra ausente en otro gran número de personas que podrían estar disfrutando del mismo librándose así de muchas tensiones cotidianas, brindando un mayor disfrute de la vida

Aquí no se observa la danza como espectáculo, sino como herramienta física y expresiva de las personas, a través de la cual liberar emociones de todo tipo, alegrías y dolores, festejos y fracasos. Todo se puede expresar a través de este arte innato que es

mover el cuerpo al ritmo de una música, o incluso sin ella, al ritmo interno de cada persona.

Rabiger, documentalista y fundador del centro de documentales de la universidad de Columbia dice: Un documental solo se considera un verdadero estudio del tema cuando se inicia teniendo algo que decir. (1987, p.38). En el caso de este documental, las observaciones realizadas respecto a la danza, generaron el deseo de transmitir ese sentimiento de disfrute al bailar, como sea que se lo haga, a todas las personas que estén dispuestas a recibirlo. Incluso, quizá fantasiosamente, motivar a quienes no han descubierto el baile en si mismos, a soltar sus cuerpos, liberarse de prejuicios y bailar. Esto no significa que bailar sea una condición excluyente para que una persona disfrute de su vida, pero si que es una herramienta gratuita que podría traer una mejoraría a su calidad de vida, a su relación consigo mismo, que esta al alcance de su mano y quizá nunca lo pensaron o creen que es solo para bailarines profesionales.

Se trata de una observación que, una vez se decide llevarla al mundo audiovisual, abre lugar a una investigación, averiguar por que la gente baila, y también por que no baila otra gente. Qué los diferencia y qué los une. Y buscar dentro del lenguaje audiovisual el modo de representar lo investigado.

¿Por qué el lenguaje audiovisual? En primer lugar porque es un medio común a todas las personas. En la actualidad los medios audiovisuales representan el mayor medio de transmisión de información, es extraño encontrar alguien que no esté en contacto y/o se valga de algún medio audiovisual ya sea para entretenerse o informarse. Representa un medio de gran credibilidad y de fácil llegada a los espectadores, su lenguaje ya esta instalado en el imaginario de las personas hace décadas y fácilmente comprenden lo que se transmite a través de ellos a la vez que incorporan con facilidad e incluso fascinación nuevos modos de utilizar este lenguaje.

Por otro lado, la danza también se expresa en forma audiovisual. Hay música y hay movimiento a través del cuerpo, cosa que incluso imprime más atractivo aun. Ver como

una persona mueve su cuerpo resulta en la mayoría de los casos, algo intrigante de ver, más aun si se lo muestra con su correcta coordinación con la música y jugando con los planos y un montaje dinámico, posibilidades que brinda el lenguaje audiovisual.

¿Por qué el género documental? Porque es el género audiovisual que desde su concepción se sabe que está hablando de una realidad, es de por sí informativo, transmisor de un suceso real, y esto es algo que en la actualidad ya está aprendido por los espectadores. Estos saben desde un principio que no están viendo una historia inventada como ocurre en una ficción, están viendo una realidad o una porción de una realidad, de un hecho que puede tener lugar en su vida fehacientemente. Están recibiendo la opinión de alguien, del documentalista, respecto a un tema determinado. Posicionándolos en un lugar de recepción activa; saben que hay alguien transmitiéndoles una realidad desde su punto de vista, lo cual automáticamente lleva al lugar de evaluar si están de acuerdo o no con lo que están viendo y sobre todo si deciden incorporar esa información a su vida o no.

Esto supone un desafío para el documentalista. Es de primordial importancia que éste tenga en cuenta desde un principio y en todo momento a quien se está dirigiendo. Tal como dice la doctora en psicología y danza terapeuta Maralía Reca: Entiendo que aparece la pregunta de quien es el otro. ¿El otro es alguien con quien comunicarnos y consensuar o el otro es la expresión de un mundo posible? (1996, p.49) El otro, el receptor de esta obra, es el ser humano en sus diferentes etapas de la vida. El recorte, que se especifica en el próximo subcapítulo, busca llegar a las personas desde un lugar esencial, sin diferenciación de clases sociales o culturas y en sus diferentes edades. Desde lo que identifica a los seres humanos y sus necesidades expresivas a lo largo de la vida. Demostrar la posibilidad que se tiene utilizar el cuerpo para expresarse rítmicamente. Por lo tanto, el objetivo es representar a través de un documental audiovisual esta cualidad universal de la danza de un modo que resulte atractivo e invitador. Que llegue a todo tipo de personas por igual. El concepto de que la danza está al alcance de todos,

que no hace falta saber bailar, ni está condicionada por ningún estilo musical, condición social, física o edad.

Una vez dilucidado el objetivo, surge la pregunta: ¿Cómo motivar a la gente a bailar? Tras largas meditaciones al respecto se arribó a una simple respuesta; mostrando gente de todo tipo y edad disfrutando de bailar.

Si bien la respuesta es simple, la amplitud de su alcance no resulta tan simple de plasmar en un documental a la vez que resulta el medio idóneo para tal fin. Ya que por un lado se quiere transmitir un arte como es la danza, teniendo en cuenta que no se trata llanamente de mostrarla, sino también de incorporar y transmitir con claridad los motivos por los cuales bailar le hace bien a cualquier persona demostrándole que cuenta con ella desde ese preciso momento. Alcanzar este objetivo no será imposible siempre y cuando se encuentre la forma ideal de darle un recorte que permita sintetizar el concepto esencial, y el resto fluirá por si solo. Humphrey dice: Sin duda el movimiento y el sonido originalmente estuvieron íntimamente coordinados y tenían esquemas similares. (1965, p.70) Se trata de la combinación de dos artes que están íntimamente ligadas, el lenguaje audiovisual del cine documental, con el lenguaje audiovisual de la danza. Esto da lugar a que, con una pertinente elección del uso narrativo y expresivo de las herramientas de ambas partes, se genere una especie de ecosistema donde ambas artes se verán beneficiadas y retroalimentadas entre si.

5.2 Recorte temático.

El objetivo de este documental lleva a buscar el modo de realizar un recorte que a la vez, aunque suene contradictorio, lo abarque todo; la danza en todas las etapas de la vida y en todo tipo de personas.

Esto presupone desde su inicio la necesidad de encontrar un mundo simbólico donde encuadrar a las personas, donde nadie quede afuera pero a la vez no los trate a todos por igual. Donde se resalten las similitudes y a su vez las diferencias y personalidades de

las personas en los distintos momentos de su vida. Por lo cual para empezar se decide realizar un recorte etario. O sea dividir el documental en bloques que abarquen etapas etarias, lo cual lleva a preguntarse en qué basar estas divisiones, donde apoyarse para realizarlas. Estas preguntas se responden al investigar acerca de la medicina tradicional china la cual plantea un sistema de organización del ser humano donde hace relaciones cosmológicas del hombre con el universo. Generando lo que llaman un ciclo de alimentación energética al que llaman ciclo *ke* basado en los elementos de la naturaleza los cuales se nutren unos a otros generando una continua rueda energética. A su vez cada uno de estos elementos se corresponde con una estación del año y tiene una serie de características naturales a cada elemento que los diferencia claramente entre si a la vez que los conecta y complementa.

Estas relaciones son muy bien resumidas por Schwarz (2007) quien explica como la madera nutre al fuego, el fuego nutre a la tierra, la tierra nutre al metal, el metal nutre al agua y el agua nutre a la madera recomenzando el ciclo. Y respecto a su correspondencia con las estaciones de se comienza por la madera que se corresponde con la primavera; seguido por el fuego que se corresponde con el verano; luego la canícula, que es una estación intermedia que en la cultura china entre el verano y el otoño y se corresponde con tierra; el otoño que se corresponde con el metal; y. por último, el invierno con el agua. (Schwarz 2007, p.16) En la siguiente figura se visualiza este ciclo para facilitar su comprensión.

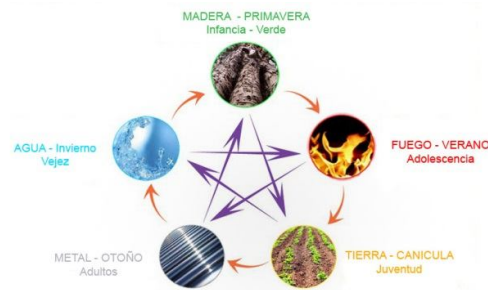


Figura 3. Ciclo ke de alimentación energética. Fuente: Creación propia.

Pero las relaciones no quedan solo ahí, cada estación del año, representa una etapa de la vida, esto lo pone en manifiesto más de un autor, pero aquí se toma lo descrito por Duran (S.F); la primavera es la primer etapa de la vida, del nacimiento a la infancia. El verano es la adolescencia. La canícula es la juventud. El otoño es adultez. Y el invierno es la vejez. Duran (S.F)

A su vez, al estudiar más exhaustivamente cada estación y cada elemento relacionado a cada etapa de la vida, se desprenden una serie características que son de gran aporte no sólo para el recorte temático de este documental sino que también brindan detalles emocionales y expresivos que más adelante serán de aporte para sus elecciones estéticas.

Con esto último es que llegamos al recorte temático buscado. El recorte etario se realiza apoyándose en este esquema chino que basándose sólo en cinco elementos, encuadra todas las características tanto físicas como psíquicas de las personas. Formando un ciclo de vida en armonía con la naturaleza, siendo parte de la naturaleza.

Relacionar cada etapa de la vida con una estación del año abre un sin fin de posibilidades expresivas y un mundo de relaciones donde se sitúa al ser humano dentro del mundo que habita coexistiendo con él y vivenciando cada momento de su vida dentro de la naturaleza que lo contiene y lo forma.

Entonces, el documental, para poder plasmar su objetivo, se divide en cinco bloques etarios basados en el ciclo de alimentación energética.

A través de este recorte etario se logra captar la atención de un target pretenciosamente amplio, imponiendo un desafío narrativo que se apoya en las características de cada estación, de cada etapa, buscando una dinámica ágil y que le permita al espectador identificarse con cada una de las etapas más allá de la propia etapa que este vivenciando. Esto puede relacionarse con lo que dice Zátanyi respecto a que la comunicación se logra con o a partir de fenómenos y sistemas no vividos por uno mismo, pero que mediante el arte serán experimentados. Es como abrir y crear mundos.

(2007, p.22) Se propone aquí abrir y cerrar un mundo completo de danza en el documental terminado y a su vez varios mundos dentro del mismo representado en cada etapa. Una visión cosmológica, tal como ocurre en la naturaleza. En el mundo. Las personas podrán observar la danza en gente de distintas edades y condiciones físicas y de algún modo experimentar la sensación que estos transmitan en cada etapa, identificándose no solo con su propia etapa, sino también con cada una de las otras, ya sea porque ya la vivió, o porque la vivirá en un futuro

Esta diferenciación de etapas, también logra salirse del encierro en una época. El documental tiene un plan de rodaje pensado para realizarse entre el año 2013 y 2014, pero su validez en cuanto a pertinencia de época y costumbres, debería extenderse en el tiempo, ya que al ir a lo cosmológico esencial e innato de cada ser, se excede así a cualquier época. Sumando así también características de una obra de arte, tal como dice Zátonyi: Pero el arte no es propiedad de una época o de una franja social. (2007, p.11)

Las características de esta obra hacen que su conclusión temática se extienda hasta el último momento de su realización. Tiene como punto de partida una serie de observaciones respecto a la danza y como plasmarla en un documental, pero al llevarla a cabo de seguro se encontrara con un gran número de imprevistos y nuevos descubrimientos que no se podrán dejar de lado. No solo por tratar con personas que traen sus propios pareceres y experiencias con la danza brindando aportes a lo investigado, confirmando y/o refutando ideas, sino porque es también es una característica propia del documental audiovisual.

5.3 Elección de tipo de documental.

Una vez en claro el recorte temático, se comienza la búsqueda de la estructura del documental. El documentalista debe situarse en el lugar que desea ocupar al respecto y elegir de qué modo va a estructurar su visión para transmitir sus ideas. Preguntarse también si su punto de vista será evidente o no en el relato documental, si su discurso

será objetivo o subjetivo y sobre todo de que modo quiere llegar al imaginario de sus espectadores. Estas respuestas se encuentran repasando los objetivos del documental a realizar.

Se trata de un documental que además pretende ser una obra artística, y dada la amplitud de lo que quiere representar, no sería suficiente filmar gente que casualmente se encuentre bailando en las distintas situaciones de la vida. Aquí se busca una representación cargada de poesía que a su vez genere en la gente la motivación a bailar. Entender porque es una actividad saludable y al alcance de todos. Entonces los objetivos implican no solo hechos narrativos donde el autor busca transmitir lo que piensa sobre la danza, sino también aparecen pretensiones estéticas artísticas que presuponen la necesidad de esquematizar los hechos a mostrar, realizar lo que se conoce como documental ficcionante. Donde se toma la realidad y se la re-estructura de modo tal que sin alterarla, se la direcciona a que llegue al imaginario de la gente de un modo determinado. Provoque cosas en ellos, les mueva algo interno.

Zátonyi dice: Contar el mundo y sobre sus acontecimientos como testigo es una constante del arte, si bien su tarea principal no es testimoniar lo sucedido sino, participar por medio de la creación simbólica, en la construcción de la realidad (2007, p. 15) Esta recreación simbólica en la construcción de la realidad de la que se habla en esta cita, se relaciona con los objetivos que se tienen en este documental, demostrar que la danza es inherente y útil para cada ser humano conlleva a buscar lo que se va a exponer de modo intencional. Haciendo del rodaje una investigación constante que terminara el día que se termine de realizar el documental. Buscando las personas adecuadas y sumergiéndolas en las condiciones idóneas vez para que tal representación sea lograda.

De las modalidades de representación de documental existentes, las modalidades expositiva y de observación son las que menos intervienen en la realidad y cuentan con una mayor carga de objetividad al basarse en demostrar los hechos sin intervenir o apenas interviniendo en ellos. Mientras que las modalidades interactiva y reflexiva, con

sus diferencias, implican la presencia manifiesta del realizador en la obra, su punto de vista y su búsqueda de intervenir en el imaginario de los espectadores. Es normal encontrar dentro de un mismo documental características de más de un modo de representación.

En este caso la realidad está intervenida por el autor al establecer que el documental consta de cinco bloques diferenciados por grupos etarios que se relacionan a las estaciones del año con un objetivo que lleva a recortar y re-enmarcar la danza con el fin de transmitir sus ideas, ideas que toma de la realidad de la danza misma. Entonces quedan descartadas las modalidades expositiva y de observación, dando lugar a enmarcar este documental la modalidad reflexiva con elementos de la modalidad interactiva.

La modalidad reflexiva es considerada la más compleja, ya que no pretende solo mostrar los hechos desde un punto de vista, o sin punto de vista alguno, sino que pretende involucrar al espectador en los hechos, provocarle sentimientos y pensamientos. Esto automáticamente la convierte en la modalidad idónea para este documental. Da lugar a la propia reflexión del documentalista, evidenciando que no se pretende transmitir desde una objetividad absoluta, sino que se parte justamente desde lo contrario, desde la subjetividad que tuvo al decidir encarar este proyecto. Esta modalidad permite que se implique profundamente en lo que va a representar, impregnándolo de sus propias inquietudes y motivaciones. No se pretende en este documental simplemente demostrar la danza, sino que se busca un modo diferente de hablar de ella, de transmitirla. Debido a la utilización de efectos estilísticos que apuntan a provocar emociones en los espectadores, El alma que baila se encuadra con más precisión dentro de reflexividad formal estilística donde el realizador también cobra protagonismo junto con las imágenes que lo desarrollan.

Los hechos aquí no ocurren dentro de la vida cotidiana. Sino que se generan situaciones donde todo se dispone a ilustrar lo que el documentalista tiene en mente, se

representa un mundo donde hay un organizador invisible de la narración que hace avanzar el documental. Se trata de una modalidad da lugar al hecho de que un documental puede ser ficcionante, generado con actores que representan mundos y un narrador que cuenta y organiza la historia. No se van a ver hechos tal cual pasaron en la realidad, sino que se va a representar la memoria de estos hechos.

Esta memoria de los hechos es la memoria del documentalista que se encuentra con los sujetos con el fin de llevar al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con lo que se le presenta ante sus ojos.

En cuanto a las características de la modalidad interactiva presentes en este documental, se encuentra el hecho de que el documentalista no registra las imágenes desde un lugar externo, sino que se aproxima e interactúa con los actores en el momento previo al registro de las imágenes, permitiéndose intervenir en ellas, guiarlas, generando nuevas respuestas espontáneas de acuerdo con lo que va sucediendo. Se encuentra cara a cara con los actores o participantes de su obra, los provoca y los motiva en función a lo que quiere demostrar. Se disponen las imágenes de un modo testimonial, conjugadas con un intercambio verbal que reafirme o discuta lo que los se esta queriendo transmitir. Respecto a la relación del realizador con los futuros espectadores, se busca aquí generar cosas en los ellos, entrar en su vida emocional y física, meterse entre sus ideas y si no las modifica al menos removerlas, reorganizarlas, le trae una posibilidad de una nueva visión. Estableciendo una especie de diálogo entre el espectador y el documental. A su vez, la utilización de equipos livianos de filmación disminuye en los actores sociales la inhibición que tantas veces genera la presencia de las cámaras, mientras que también brindan mayores posibilidades de entrar en las escenas, de enfoques creativos y movimientos expresivos cámara, siempre apuntando a sumar al objetivo primordial.

Si el realizador apoyado en estas modalidades de representación, hizo previamente y durante el rodaje un correcto y completo estudio tanto de las necesidades expresivas y emotivas de la gente como de las características de la percepción humana respecto a los

estímulos visuales y auditivos, podrá durante su montaje generar un mundo donde incluso logrará anticiparse a las posibles reacciones de los espectadores, adelantándose a ellos, brindándoles lo que quizá inconscientemente esperan. Creando climas que los cautiven y entretengan de modo tal que la receptividad del mensaje fluya sin inconvenientes y el objetivo del documentalista se cumpla.

5.4 Elecciones narrativas.

La narración de este documental esta supeditada por varios factores conjuntos. Por empezar la división en bloques etarios relacionadas al ciclo de las estaciones del año ya brindan un recorrido que va desde la infancia representada en la primavera hasta llegar a la vejez representada por el invierno.

La propuesta para cada bloque será convocar 20 representantes de cada uno, de variadas ocupaciones, lugares sociales y condiciones físicas, incluyendo allí personas con discapacidades variadas como ser la ausencia de uno o mas miembros, uso de muletas, silla de ruedas, síndromes mentales, etc. Se los invitara bailar y expresarse en soledad en un espacio de piso y paredes blancas, con algunos elementos en la escena que tengan relación con el elemento y la etapa que representan, como por ejemplo la presencia de plantas en la primer etapa representada por la primavera, entre otras cosas. El hecho de dejarlos solos se basa en brindarles una mayor posibilidad de expresión al no verse intimidados ante la mirada de otros mas allá de la presencia de las cámaras estratégicamente situadas, que pueden ser fácilmente olvidadas.

Estos mismos representantes de cada grupo serán citados a una segunda instancia esta vez en conjunto con todo su grupo etario para que bailen e interactúen entre sí.

En cuanto al relato, este será determinado en la etapa de montaje y será llevado adelante por las expresiones que se registren de los mismos participantes de la obra. Rabiger dice: Por lo general el espectador considera la voz del narrador es la voz propia

de la película. (1987, p.140) Aquí se pretende que la voz de la película sea la de sus participantes.

Con este fin, antes y después de realizar la experiencia, tanto individual como grupal, se le hará a cada participante una breve entrevista.

Las preguntas previstas para el momento anterior individual son:

¿Por qué bailas?

¿Cuándo bailas?

¿Dónde?

¿Con quien?

¿Que esperas de esta experiencia?

¿Por qué accediste a ella?

Las preguntas previstas para el momento individual posterior son:

¿Que sentiste?

¿Recordaste cosas?

¿Qué pensaste?

¿Te gusto?

¿Era lo que esperabas?

¿Habías bailado así antes?

Las preguntas para la experiencia grupal son menos, de hecho es solo una previa y una posterior. Estas sonantes de empezar ¿Que esperas de este encuentro? Y al terminar ¿Qué te queda de esta experiencia?

De estas pequeñas entrevistas, se obtendrán las voces que narraran este documental. En cada etapa, superpuestas sobre la música, se escuchara una selección de lo más representativo de las respuestas de la gente, generando una narración de pocas palabras que al escucharse junto con las imágenes de la gente bailando, generen momentos de intensidad comunicativa lograda a través del aprovechamiento de la intensidad emocional

que puede generarse al unir la manifestación física de las personas bailando, junto con la manifestación verbal respecto a esa experiencia.

Además, de modo tentativo, o sea que su presencia en el documental se definirá en el momento del montaje, se harán breves entrevistas en la calle, a gente al pasar elegida al azar. Estas preguntas serán solo dos: ¿Bailas? y ¿Por qué? La intención es que estas entrevistas aparezcan entre bloque y bloque, actuando como separador y a la vez como contrapunto visual y auditivo, donde se pasara de un mundo simbólico de la danza al mundo de la realidad donde estas personas habitan.

Entonces, en resultado a lo expuesto, sumado a las características que Duran (S.F) hace de cada una de las estaciones y como éstas se relacionan con las personas. Cómo predomina en cada etapa uno de los órgano de los sentidos, una emoción, y una forma de expresión. Se da lugar al trazado de un boceto inicial de este documental donde se describe lo que aparecerá en cada uno de los bloques que lo conforman.

El bloque uno. El nacimiento y la infancia representados por la primavera cuyo elemento es la madera. La primavera es nacimiento y el brote de las primeras manifestaciones del ser. El sentido que se desarrolla es la visión, la emoción es la ira, y su expresión es a través del grito. Más allá que la emoción de esta etapa sea la ira, se espera aquí encontrar muchas sonrisas y naturalidad a la hora de moverse, saltando de un movimiento a otro sin demasiada atención, e incluso dejando de bailar en mas de una ocasión. Aparecerán bailando en orden de menor a mayor según su edad niños de cero a once años, mezcladas también con imágenes de los encuentros grupales. Aquí las diferencias de edad dentro de la misma etapa se hacen muy notables, lo cual supone un desafío mayor al realizar la selección y montaje del material a exponer

Bloque dos. La adolescencia representada por el verano cuyo elemento es el fuego. En esta etapa hay fuerza y sentimientos a flor de piel con la fogosidad del deseo de concretar ilusiones. El sentido es el gusto, la emoción la alegría que se expresa a través de la risa. En esta etapa que se define entre los 12 y los 21 años de edad, se espera

encontrar movimientos entre tímidos, desenfadados y desgarbados dependiendo de la edad y del carácter de cada participante. Aunque es de suponer que si acepta formar parte de esta experiencia no se trata de adolescentes tímidos. Aquí también ocurre que las diferencias de edad dentro del mismo grupo se hacen muy notables.

Bloque tres. La juventud representada por la canícula o verano tardío, cuyo elemento es la tierra, símbolo de fertilidad. En esta etapa se comienza a tener la responsabilidad de tomar decisiones importantes de la vida por si mismo. Definir una dirección a su vida. Se la define aproximadamente entre los 22 y los 35 años, el sentido que se desarrolla es el habla y la emoción que la domina es la preocupación y se manifiesta a través del canto. Se espera observar movimientos que buscan seguir formas y líneas mas concretas y precisas. Algo mas medidos que en la etapa anterior, pero a su vez llenos de una fuerza mas definida.

Bloque cuatro. La etapa adulta representada por el otoño cuyo elemento es el metal. En esta etapa que va de los 36 a los 55 años las personas ya se encuentran con sus vidas definidas, ahora la búsqueda es de mantener la estabilidad y disfrutar de lo logrado. La emoción que predomina es la tristeza y se la expresa a través del llanto. El sentido que se desarrolla es el del olfato. Se espera aquí observar movimientos más acompasados, incluso más amables y medidos.

Bloque cinco. La vejez representada por el invierno cuyo elemento es el agua. Esta etapa que va de los 56 en adelante, la emoción que lo predomina es el miedo expresándose a través de gemidos. Las personas empiezan a dejar sus responsabilidades laborales, salvo que las etapas previas no hayan sido plenamente transitadas, puede darse una etapa de profunda paz y apreciación de la vida, reforzando la sabiduría otorgada por la experiencia. Se espera observar aquí movimientos suaves, que expresen cierta fragilidad sobre todo a medida que se avance en las edades.

5.5 Elecciones estéticas.

Con todo lo estudiado previamente, se está en condiciones de pensar en crear un lenguaje dentro del mismo documental. Desde el primer minuto establecer ciertos códigos de imágenes, tipos de planos, de recuadros o superposiciones.

Se busca plantear una estética firme, que aporte al objetivo que se quiere transmitir y que fluya de un bloque diferenciándolos y a su vez uniéndolos. Generar en cada bloque un mundo con sus propios códigos y complicidades al espectador, que tras unos minutos de observación ya estén establecidos. O sea generar una especie de lenguaje propio.

Para esto se hace necesario tener en cuenta de que se esta hablando al nombrar lenguaje, y también al nombrar la estética. Respecto al lenguaje, es de gran aporte citar a un teórico Francés que expone:

Un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, imágenes o sonidos, siendo objeto de la organización dialéctica de este sistema expresar o significar, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motriz del que constituyen modalidades efectivas. El lenguaje supone sistemas diferentes, teniendo cada uno una simbólica apropiada pero refiriéndose todos a la formación de las ideas, de la que sólo constituyen una expresión formal bajo cualquier forma que sea. Por lo tanto lenguaje verbal y lenguaje fílmico se expresan utilizando elementos diferentes, según sistemas orgánicos diferentes. (Mitry, 1978, p.102)

Con esta cita, se encuentra el apoyo teórico que especifica lo que se pretende en éste trabajo, generar un ecosistema propio de comunicación creado por las diferentes herramientas estudiadas combinándolas de un modo creativo y original. En todos los ámbitos artísticos se puede observar como se fusionan técnicas y estilos en obras que antes eran impensadas. Generándose nuevas herramientas y abriendo posibilidades expresivas. El documental, como género audiovisual, no queda exento de las novedades creativas.

Respecto a la estética, al hablar de ella se sugiere una búsqueda de transmitir belleza por un lado a la vez que se busca encontrar una identidad visual para la obra. Esto implica tener en cuenta los gustos y los códigos visuales a los que están acostumbrados los espectadores, sin por eso traicionar los deseos y gustos del autor. Encontrar un

equilibrio entre otorgar un lenguaje con una estética que resulte familiar y permita identificarse con el, a la vez de incorporar nuevas ideas y códigos que le den distinción a la obra. Apoyándose en lo que dice Aumont: La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. Contiene implícita una concepción de lo <<bello>> y por consiguiente del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. (2006, p.15)

Se pretende a través de las elecciones estéticas crear un mundo, o varios mundos, donde se sintetice la acción de la danza, purificándola de estímulos cotidianos, cuadrándola en un espacio / no espacio para los que bailan. Fuera del tiempo incluso. Para luego tomar el resultado múltiplemente filmado de estas experiencias para darle su forma definitiva en el montaje.

Con lo que se expuso hasta aquí, se pasa a citar las elecciones estéticas y también técnicas que darán vida a cada bloque de este documental. Especificando para cada bloque su música, su colorimetría, el tipo de vestuario de sus participantes y su estilo de planos y de montaje.

Es de gran importancia el uso musical en esta obra, ya que justamente se trata de la danza. La música aquí guía y aglutina las acciones y la narración de la obra. Es por esto que la música es una creación original encargada al artista y músico Esteban Kralj, quien compondrá cinco canciones desde el conocimiento de los contenidos de esta obra. Se le pedirá no solo que tenga en cuenta las características de los elementos a representar, sino que desde sus conocimientos musicales y su capacidad expresiva genere música que resulteailable y acorde para cada edad, ya que no todas las canciones incitan a bailar.

En líneas generales, cada bloque será editado en una modalidad de clip, regido por su música original compuesta pensando en el elemento que este representando. A su vez, las características de cada estación con el elemento que le corresponde, determinara el estilo visual de cada uno

A los participantes se los hará bailar varias veces con la música que le corresponde a su etapa, esta determinación se toma con el fin de por un lado estimular las características que se observan previamente para cada etapa con el fin de llegar a sus profundidades, a sus sensibilidades. Y por el otro también se espera que esto genere una unificación de los ritmos y acciones de cada etapa. Así mismo, no hay que olvidar, que tal como dice Brickman: La intensidad del sonido depende de la índole del estímulo sonoro, de la subjetividad del estímulo sonoro y de la objetividad de su captación, que puede utilizarse en el movimiento de diversas formas. (2001, p.89) O sea que la captación e interpretación de los sonidos está sujeta al estado de la persona que lo perciba y a sus facultades y capacidades de movimiento a la hora de interpretarlo. Lo cual llevara a observar movimientos completamente diferentes entre distintas personas ante un mismo estímulo sonoro musical.

El motivo por el cual se les pedirá que la bailen reiteradas veces tiene que ver justamente con la presencia de la subjetividad, para que esta ocurra es necesario que los participantes conozcan la música que están bailando, que se vayan empapando y profundizando en su conexión con ella para que se la apropien y lleguen a una mayor expresividad en sus movimientos. Ya que podría decirse que la danza no es un arte independiente, sino que necesita de la música como guía y generadora de la búsqueda de movimientos que expresen lo que ocurre dentro de cada bailarín.

El espacio donde bailaran los participantes, será un salón íntegramente blanco, con cubos de diferentes tamaños dispuestos al azar en el espacio con el fin de generar distintos niveles y lugares por donde los bailarines puedan pasar, subirse, sentarse y hasta esconderse. Ellos podrán mover estos cubos a su antojo. A su vez, en cada bloque habrá objetos relacionados al elemento o estación que rige en cada uno. Respecto a la estética visual y estilo de montaje de cada bloque, serán determinadas por las características de la estación que se esté representando.

A continuación se procede a unir todas las elecciones estéticas y narrativas realizadas en este capítulo da como resultado una escaleta inicial de El alma que baila que se describe a continuación.

En el bloque uno, la infancia, la primavera de la vida con su elemento madera, tendrá una imagen de tinte verdoso, brillante, por lo tanto la ropa de los participantes también será en estos tonos y siempre de estilo infantil, remeras con dibujos, polleras muy volátiles para algunas niñas, capas para algunos niños, etc. La música deberá tener un tono siempre lúdico, transmitir cierta inocencia y sobre todo mucha vitalidad. Los elementos que aparecerán para que los participantes interactúen con ellos a la vez de generar en espacios dentro del mismo espacio serán plantas, flores, troncos y globos en varias tonalidades de verde.

En el bloque dos, la adolescencia representada en el verano cuyo elemento es el fuego, tendrá una tonalidad rojiza. El vestuario preferentemente tonos rojizos tendrá prendas sueltas y volátiles combinadas con otras ajustadas. La música deberá tener estilo que denote fogosidad y fuerza, cierto salvajismo y desenfadado donde pueden aparecer toques de rock. Los elementos que se pondrán en la escena serán celofanes y de papeles en diferentes tonalidades rojas, dispuestos en bollos que formen montañas en diferentes lugares y también colgando en tiras de diferentes grosores y longitudes. Y se fomentara a los participantes a agarrarlos, jugar con ellos, romperlos, lo que sea que se les ocurra con total libertad.

En el bloque tres, la juventud representada en el verano tardío o canícula cuyo elemento es la tierra, la tonalidad será anaranjada tirando a un sepia, buscando representar que aun hay mucha fuerza, pero esta se encuentra mas controlada, mas direccionada. El vestuario dentro de las mismas tonalidades será un poco mas ajustado, levemente clásico pero quizá más clásico. La música deberá llevar a los bailarines a la conexión con la tierra cosa que suele lograrse a través de la presencia de sonidos graves y profundos. En cuanto a los objetos de esta escena, se la llenara de tierra, incitando a los

participantes a levantarla, amontonarla, desparramarla, etc. Y también algunos instrumentos de percusión.

En el bloque cuatro, la madurez adulta representada por el otoño con el elemento metal, la tonalidad será blanca y grisácea. El vestuario dentro de estos tonos será suave y suelto con accesorios como pañuelos y chalinas. La música será más calma pero con cortes firmes y claro con ciertos toques tangueros. Los elementos que se dispondrán en la escena serán mandalas tridimensionales hechos con alambres de diversos tamaños.

En el bloque cinco, la vejez representada en el invierno cuyo elemento es el agua, la tonalidad oscilará entre lo celeste, azulado y grisáceo. El vestuario dentro de estos tonos será suelto y clásico y lo azul. La música deberá lograr un clima entre nostálgico y pacífico, de asentamiento y tranquilidad. Los objetos que se dispondrán en la escena serán telas y pañuelos por todos lados siempre en varios tonos de azules. Y también habrá peceras dispuestas en diferentes lugares incitando a los participantes a acercarse a ellas a observarlas.

Respecto al montaje de cada bloque, este será supeditado por la música que le pertenece. Desde ella se creará su ritmo. A su vez aplicarán herramientas del video arte, generando nuevas imágenes a partir de la superposición de varias imágenes registradas. Entonces si bien cada bailarín estará solo en la escena, se podrá combinar sus movimientos con los de otros bailarines formando interrelaciones entre ellos, ya sea por similitud o por diferenciación de sus movimientos.

Por último se concluye que si la danza es un arte y el cine también es un arte, hacer un documental que haga pleno aprovechamiento de las herramientas artísticas con las que cuenta, para combinar el arte de la danza, el arte del cine, y las posibilidades de representación de realidades que brinda el género documental, es el objetivo primordial al que se quiere llegar con la realización de El alma que baila.

Conclusiones.

A lo largo de este trabajo se realiza un recorrido que desemboca en el planteo de la confección de un documental audiovisual cuya temática se centra en la danza como elemento expresivo y natural en todas las etapas de la vida de las personas titulado *El alma que baila*.

Cabe mencionar que el camino de confección de este trabajo comienza antes de incorporarlo al ambiente académico dado a que se tenía ya en mente la idea de realizar un documental audiovisual sobre la danza enfocada al género *hip hop* tomando la vida de varios representantes del mismo para su narración. Se hizo presente, entonces, la dificultad para desarrollar la idea sin caer en lugares comunes y poco originales, seguramente por el hecho de que la motivación de esta temática había surgido de un lugar personal motivado por la experiencia dentro de ese género de baile. Al llevar la idea a la universidad con el fin de concluir una licenciatura en comunicación audiovisual, los requerimientos académicos solicitados hicieron posible dar con la forma enriquecida para desarrollar la idea del documental como Proyecto de Graduación

El resultado de este encuentro no podría ser más favorable, la investigación académica suscitada con el requerimiento formal de darle un marco teórico a la realización del documental, si bien en un principio resultó tediosa, significó una evolución y un enriquecimiento notable en el tratamiento temático, estético y narrativo del documental *El alma que baila* a la vez que significa un crecimiento profesional para el autor.

Iniciar la búsqueda de un marco teórico llevó por supuesto a indagar en el género documental, sus usos, sus posibilidades y sus grandes exponentes, aprendiendo que para su realización es fundamental, en un primer lugar, una claridad de los objetivos que motivan su realización y que estos impliquen un aporte disciplinar respecto al ámbito académico y también un aporte para el género documental y su temática. Objetivos que bien planteados sirven de guía inamovible a lo largo de todo el trabajo facilitando las

decisiones que habrá que tomar ante los cuestionamientos que de seguro surgirán en el recorrido hasta su conclusión.

Con el desarrollo de estos puntos se entendió que al hablar de documental, se implica la verosimilitud de los hechos que se muestran en la pantalla, lo cual requiere un respetuoso estudio del tema que se quiere representar, para no traicionar su verdad, su realidad. A la vez, que se requiere un minucioso conocimiento de las herramientas expresivas audiovisuales que darán forma a esta representación, con la intención de utilizarlas correcta y originalmente evitando caer en repetir modelos ya probados, para buscar un modo propio, que sin traicionar las características clásicas del documental, genere un aporte a las mismas.

Es por esto que al comenzar con el desarrollo de este trabajo, ya con la idea básica de realizar un documental sobre la danza Hip Hop, pero sin tener aún en claro el enfoque que se le daría, se realizó una observación general de la presencia de la danza en los medios audiovisuales. Y se encontró con que es una actividad artística que se ha reflejado en estos medios desde sus inicios y en sus más variados géneros.

Partiendo del género musical donde los actores narran la historia a través de cuadros cantados y bailados que emergen dentro de cualquier escena cotidiana con total naturalidad. También como parte funcional de la historia cuyo protagonista es un bailarín o bailarina y dentro de su historia se aprovecha de la belleza estética que puede brindar la danza para incorporar escenas de ensayos o espectáculos donde participe su protagonista y su entorno. Otro género audiovisual donde es frecuente encontrar danza es el video clip, aquí no se necesita más justificativo que representar la música que se está exponiendo, aportar vida y dinámica al video para que este resulte más atractivo a sus espectadores. Estos últimos recursos suelen observarse mayormente en el género ficcional o del video clip. No se puede dejar de lado considerar el género de la video danza que tranquilamente podría confundirse con el encuadre de esta obra, pero el enfoque y el objetivo de esta obra lo diferencian con firmeza de la video danza para

cuadrarlo de lleno dentro de la categoría documental al querer informar a la gente respecto al arte de la danza, mientras que la video danza no pretende transmitir o informar nada, simplemente existe como obra artística expresiva e independiente de una función social. Lo que si ocurre es la utilización de los recursos de la video danza al elegir un tipo de edición que baile junto a sus protagonistas o participantes. En cuanto al género audiovisual que aquí compete, el documental, se observó la presencia de la danza siempre desde un enfoque supeditado a un bailarín en particular, o a un tipo de danza determinado.

Esto llevó a meditar respecto al enfoque se debía tomar para lograr un documental diferente, que signifique un aporte innovador, no solo como documental, sino también respecto al tratamiento de su temática. En la búsqueda de su enfoque, se realizó una investigación respecto a la danza y las personas que bailan que derivó a un cambio del objetivo inicial al decidir dejar de lado al hip hop para enfocarlo a la danza fuera de un género musical particular, dado a que en el conjunto de observaciones realizadas en sus representaciones audiovisuales, más la experiencia personal con la danza, se observó en común que en todos los casos los participantes de la danza lo hacen con un profundo sentimiento de disfrute. La danza, para aquellas de personas que tuvieron la oportunidad de practicarla desde pequeños, se vuelve una necesidad y hasta un modo de vida, ya sea porque efectivamente se convirtió en su profesión o porque tomo en sus vidas un lugar inamovible de disfrute, dispersión, relajación y expansión. Así se llegó al deseo de representar esa esencia de la danza que aparece globalmente, más allá de géneros, edades o lugares sociales. La danza se disfruta, permite expresarse, y si se va más allá en su estudio, incluso puede sanar diversos estados psíquicos y emocionales, en todas las etapas de la vida. Enfoque a su vez se diferencia de lo observado en los documentales existentes que tratan la danza, significando entonces una nueva mirada que abre lugar a nuevas formas de representarla.

Aun así, con la idea a representar ya definida, siguió resultando difícil encontrar el modo de encuadrar este objetivo en un documental audiovisual, su recorte se hacía muy amplio y parecía imposible de abarcar. De todos modos, se siguió adelante con la idea y se comenzó a estudiar los recursos que se tienen a mano para su realización, buscando no solo desde lo clásico, sino la incorporación de las nuevas formas expresivas que enriquecen las obras audiovisuales, no sólo estéticamente sino que también narrativamente. Se hizo un conciso repaso por las herramientas con que se cuenta para transmitir realidades a través de una película comenzando por entender el género documental desde sus inicios, su evolución y sus variables así como también su función social y sus alcances en la vida de las personas que acceden a verlo. En este punto el rol del espectador resaltó como de profunda importancia; saber cómo es su disposición para recibir los mensajes que se le envían audiovisualmente, cuáles son los mecanismos de percepción mediante los cuales incorpora la información brindada, para saber entonces cómo utilizar las herramientas de comunicación audiovisual para transmitir con pertinencia lo que se desea decir.

No obstante todos estos estudios, seguía faltando un aglutinante que permitiera realizar el ambicioso recorte que implica demostrar que la danza está presente a lo largo de toda la vida como herramienta de expresión y disfrute de los seres humanos. Y en esta búsqueda se dio con una disciplina completamente externa a la danza y al documental que fue la relación de los elementos de la naturaleza con las estaciones del año que a su vez relacionan con las etapas de la vida, que plantea la medicina tradicional china.

Una vez encontrado este aglutinante, junto con los estudios respecto a la danza y a las herramientas audiovisuales de un documental, el planteo de la estructura del documental resultó fácil y fluida, lo cual hace entender que el trabajo realizado no solo no fue en vano, sino que de gran utilidad.

Como resultante de la experiencia de este trabajo, se considera que el género documental es donde un realizador encuentra un medio de expresión tan amplio como libre. Todo tipo de herramientas pueden ser incorporadas con el fin de lograr que lo que el realizador quiere decir y/o demostrar quede plasmado en el documental.

Significa un gran aporte personal el recorrido trazado en este trabajo sin el cual seguramente su forma se hubiera sido de menor envergadura, quizá más simple y se hubiera incluso dejado de lado el coraje de realizar recorte tan amplio. El conocimiento de las herramientas y de los mecanismos de recepción del público fue fundamental en el desarrollo artístico de esta obra.

Se entendió que la realización de un documental audiovisual es a su vez una investigación. Que implica comprometerse no solo con la disciplina audiovisual, sus componentes y sus modos de transmitir conceptos o realidades, sino que también implica comprometerse con la temática a representar. Por lo que seleccionar una temática que sea de interés es a la vez de gran importancia ya que el camino a recorrer es largo y mantener el interés a lo largo de toda la obra es de importancia para que su calidad no decaiga en ningún momento

La forma final del documental fue variando a medida que estos análisis teóricos se fueron profundizando, dando lugar al planteo de una obra integral que busca rebasar las fronteras del documental para incluir y a su vez ser también una obra de arte. Que la realidad que se esta representando sea fiel y se vea bella e invitadora para los espectadores con el fin de invitarlos tácitamente a bailar. Proponiendo un uso de lo visual y lo auditivo para llegar al inconsciente de las personas sin hacer un abuso de las palabras, sino que aplicando la amplia capacidad expresiva de las imágenes y de la música.

A partir de la terminación de esta etapa académica del trabajo, se abre el paso una nueva etapa que involucra la realización de hecho del documental. Solo resta elegir un equipo técnico humano para dar inicio a la etapa de preproducción. Y una vez que la

música compuesta por encargo esté lista, pasar al rodaje cuya duración se estima en cinco semanas de las cuales cada una se dedica a un bloque, registrando por día la participación de tres representantes de esa etapa. Y, en el día siete, se cita además a todos los representantes juntos para hacer las tomas de interacción conjunta. Los tiempos pensados para cada bloque, responden a brindar a cada uno de sus participantes el tiempo suficiente para que conozcan el espacio y brindarle las condiciones ideales para manifestar su baile, que se sienta cómodo en ambiente a la vez de asegurarse de registrar una cantidad material suficiente de cada uno. Y una vez finalizado el rodaje, entrar en la postproducción, etapa cuya duración es mas difícil de estimar debido a no saber aun con que tipo de imágenes se va a estar trabajando, pero se puede dar una aproximación de un total de diez semanas a razón de dos semanas dedicadas a cada etapa, tiempo que se espera sea suficiente para lograr un resultado final de calidad.

Como conclusión final, se está en condiciones de afirmar que se trata de una obra desarrollada con un nivel suficiente como para tener buenas posibilidades de realización, tanto del punto de vista financiero, dado a que se trata de una producción medianamente pequeña que implica un presupuesto moderado, como del punto de vista del interés que puede suscitar en el público y por lo tanto en los posibles financistas. De momento las encuestas informales respecto al interés que genera la temática y el modo de planteo del documental resultaron favorables, por lo que su realización esta más cerca de ser un hecho real que un deseo utópico.

Referencias bibliográficas.

- Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. Vernet, M (2008) Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Buenos Aires. Paidós
- Arnheim, R. (1997) Arte y percepción visual. Madrid. Alianza forma.
- Barthes, R.(s.f)Retórica de la imagen. Recuperado el12/05/2013 de <http://www.filecrop.com/78469345/index.html>
- Brikman, L. (2001) El lenguaje del movimiento corporal. Buenos Aires. Lumen.
- Bordwell, K. Y Thompson, K (1995). El Arte cinematográfico. Una introducción. Barcelona Editorial Paidós S.A
- Cifuentes, J.M.(2007)Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago de Chile. LOM
- Chion, M. (1993) La audiovisión. Barcelona. Paidós.
- Crosland A. (1927) El cantante de jazz. [Largometraje] EEUU. Warner Bros. Pictures
- Humphrey, D. (1965) El arte de crear danzas. Buenos Aires. Eudeba.
- Debray, R. (1994) Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. Barcelona. Paidos.
- Duran, T. (S.F) Las estaciones y las etapas de la vida. Recuperado el 8/4/2013 de <http://www.fotorecerca.com/teresaduran>
- Edmons, R. Grierson,J. Barsam, R.M. (1990) Principios de cine documental. Distrito Federal. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Feldman, S. (1998) Guion Argumental. Guion Documental. Barcelona. Gedisa.
- Feldman, S. (1995) La composición de la imagen en movimiento. Barcelona. Gedisa.
- Feldman, S. (1996) La realización cinematográfica. Barcelona. Gedisa.
- Kargman, B. (2010) First Position. [Documental].Inglaterra. First Position Films
- Laban, R. (1987) El dominio del movimiento. Madrid. Fundamentos.
- Lyne, A. (1983) *Flashdance*. [Largometraje] Estados Unidos. Paramount Pictures.
- Martin, S. Grosenick, U (Ed.) (2006) Videoarte. Taschen
- Mitry, J. (1989). Estética y Psicología del Cine. Madrid: Siglo XXI.
- Nevado, F.(Director). (S.F). Danza “La cura del Alma” [Documental].Venezuela. Betamax Producciones.

- Newson, L. (2004). The cost of Living.[Mediometrage]. Gran Bretaña. DV8 Films.
- Nichols, B (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental. Barcelona. PaidósIberica
- Paniagua Ramírez, K (2007).El documental como crisol: análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen. Distrito Federal. CIESAS.
- Pavlov, I (1986) Fisiología y psicología. Madrid. Alianza editorial.
- Rabiger, M.(1987) Dirección de documentales. Madrid. Instituto oficial de radio y televisión
- Reca, M. (2005) Que es Danza/Movimiento Terapia. El cuerpo en danza. Buenos Aires. Lumen
- Rosenberg, D. (s.f) Video danza. Recuperado el 21/05/2013 de <http://videodanza.com/>
- Russo E.A. (1998) Diccionario del cine. Buenos Aires. Paidós.
- Schwarz, M. (2007) Medicina tradicional china. Buenos Aires. Devas.
- Selden, S. (1972) La escena en acción. Buenos Aires. EUDEBA S.E.M.
- Spielberg, S. (1975) Tiburón. [Largometraje] Estados Unidos. Universal Pictures
- Wiseman, F. (2009) La danza. [Documental] Francia. Karma Films.
- Wenders, W. (2011).Pina.[Documental 3D]. Alemania.
- Zátonyi, M. (2007) Arte y Creación. Los caminos de la estética. Buenos Aires. Capital Intelectual.

Bibliografía.

- Altamirano, G. (2010) Videodanza: de la teoría a la práctica. [Creación y Expresión] Buenos Aires. Universidad de Palermo.
- Alonzo, R (1995) Videodanza, otro bastardo en la familia. Recuperado el 16/05/2013 de <http://www.roalonso.net/es/videoarte/bastardo.php>
- Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. Vernet, M (2008) Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Buenos Aires. Paidós
- Arnheim, R. (1997) Arte y percepción visual. Madrid. Alianza forma.
- Barthes, R.(s.f)Retórica de la imagen. Recuperado el12/05/2013 de <http://www.filecrop.com/78469345/index.html>
- Brikman, L. (2001) El lenguaje del movimiento corporal. Buenos Aires. Lumen.
- Bordwell, K. Y Thompson, K (1995). El Arte cinematográfico. Una introducción. Barcelona Editorial Paidós S.A
- Carrillo, R (s.f) La video danza: La escondida incógnita. Recuperado el 22/05/2013 de <http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article107>
- Childs, S. (2010). *And we will dance*. [Documental] Estados Unidos.
- Chion, M. (1993) La audiovisión. Barcelona. Paidós.
- Cifuentes, J.M.(2007)Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago de Chile. LOM
- Cine Musical (s.f) Recuperado el 15/05/2013 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_musical
- Coman – Bastarrica, A.L. (2011).El cuerpoarticulado. (Representación, gesto y fotografía). [Ensayo]. Buenos Aires. Universidad de Palermo.
- Crosland A. (1927) El cantante de jazz. [Largometraje] EEUU. Warner Bros. Pictures
- Didi-Huberman G. (1992) Lo que vemos, lo que nos mira. Madrid. Bordes Manantial.
- Cifuentes, J.M.(2007)Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago de Chile. LOM
- Dubois, P. (2001) Video, cine, Godard. Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Duek, S., MiguenzG. (S.F) El arte como aproximación a la vida psíquica. Los tres registros. Real, simbólico e imaginario. (s.d)
- Duran, T. (S.F) Las estaciones y las etapas de la vida. Recuperado el 8/4/2013 de <http://www.fotorecerca.com/teresaduran>
- DV8 PhysicalTheatre (s.f) Recuperado el 20/10/2012 de <http://taringa.net/post/info/1219531/DV8-Physical-Theatre-excelente.html>

Edmons, R. Grierson, J. Barsam, R. M. (1990) Principios de cine documental. Distrito Federal. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

El numero de oro, la proporción divina. (S.F)Recuperado el 10/05/2013 de <http://www.taringa.net/posts/info/873135/El-Numero-de-Oro---La-Proporcion-Divina.html>

Expresionismo.Pintura Expresionista.(s.f)Recuperado el 08/04/2013de <http://arteespana.com/expresionismo.htm>

Feldman, S. (1998) Guion argumental. Guion documental. Barcelona. Gedisa

Feldman, S. (1995) La composición de la imagen en movimiento. España. Gedisa.

Feldman, S (2002) La fascinación del movimiento. Espana. Gedisa

Feldman, S. (1996) La realización cinematográfica. España. Gedisa

González, N. (2011). Danza! La femineidad consiente. [Documental]. España.Colectivo

Hermanos Lumiere. Recuperado el 15/5/2013 de <http://es.wikipedia.org/wiki/Lumiere>

Honsa, R. (2012). Never Stand Still. [Documental]. Estados Unidos.

John Grierson (s.f) Recuperado el 02/06/2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/John_Grierson

Kargman, B. (2010) First Position. [Documental]. Inglaterra. First Position Films

Laban, R. (1987) El dominio del movimiento. Madrid. Fundamentos.

Lyne, A. (1983) *Flashdance*. [Largometraje] Estados Unidos. ParamountPictures.

Lozano Velasquez, L.V. (2011) Documental social. (En busca de la concientización de Fenómenos humanos). [Creación y expresión]. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

Luna, D y Tudela, P. (2006). Percepción Visual. .Madrid: Editorial Trotta.

Martin, S. Grosenick, U (Ed.) (2006) Videoarte. Taschen

Mitry, J. (1989). Estética y Psicología del Cine. Madrid: Siglo XXI.

Muñoz Parra, B. (2006) Video danza, un no-lugar. Recuperado el22/05/2013 de http://www.videodanza.com/textos/videodanza_brisamunoz.pdf

Nevado, F.(Director). (S.F). Danza “La cura del Alma” [Documental].Venezuela. Betamax Producciones.

Newson, L. (2004). The cost of Living.[Mediometraje]. Gran Bretaña. DV8 Films.

Nichols, B (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental. Barcelona. PaidósIberica

- Paniagua Ramírez, K (2007).El documental como crisol: análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen. Distrito Federal. CIESAS.
- Pavlov, I (1986) Fisiología y psicología. Madrid. Alianza editorial.
- Peris i Grao, A. (2008) Entrevista a Peter Greenaway. Recuperado el 2/06/2013 de <http://www.miradas.net/2008/n75/actualidad/pgreenaway.html>
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. P. (2011).Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental Independiente.Ensayo]. Buenos Aires. Universidad de Palermo
- Prado Ramírez, J.C.(2012) Estética y percepción del color (Posproducción de color en medios audiovisuales). [Ensayo]. Buenos Aires. Universidad de Palermo
- Rabiger, M. (1987) Dirección de documentales.Madrid. Instituto oficial de radioy televisión .
- Reca, M. (2005) Que es Danza/Movimiento terapia. Buenos Aires. Lumen.
- Rodriguez, A. (1998) La Dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona. Paidós.
- Romero, A. (Director). (2010).*Danza conmigo. El documental*. [Documental]. Venezuela. Indígena Venezolana Dilibeth
- Rosenberg, D.(s.f) Douglas Ronseberg.Recuperado el21/05/2013 de <http://www.dvpg.net>
- Rosenberg, D. (s.f) Video danza. Recuperado el 21/05/2013 de <http://videodanza.com/>
- Russo E.A. (1998) Diccionario del cine. Buenos Aires Paidos.
- Schwarz, M. (2007) Medicina tradicional china. Buenos Aires. Devas.
- Selden, S. (1972) La escena en acción. Buenos Aires. EUDEBA S.E.M.
- Spielberg, S. (1975) Tiburón. [Largometraje] Estados Unidos. Universal Pictures
- Tardito, A.C. (2011) Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción. [Creación y expresión]. Buenos Aires. Universidad de Palermo
- The Jazz Singer (s.f)Recuperado el 15/05/2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/El_cantante_de_jazz
- Torrente Prieto, S. (2012)El desvanecimiento del instrumento. (La figura del Actor en el videoarte.). Buenos Aires. Universidad de Palermo.
- Torres, J.I.(2012) Evolución del discurso audiovisual musical: El videoclip. [Creacion y Expresión]. Buenos Aires. Universidad de Palermo.
- Tovar De La Torre, A.E. (2011). B-Afro. (Indie Film Documental). [Proyecto profesional] Profesional].Buenos Aires. Universidad de Palermo.

- Villanueva, E. (2012) La narrativa audiovisual y los efectos especiales en los videoclips. [Ensayo]. Buenos Aires. Universidad de Palermo
- Wenders, W. (2011). Pina. [Documental 3D]. Alemania.
- Wiseman, F. (2009) La danza. [Documental] Francia. Karma Films.
- Zátonyi, M. (2007). Arte y Creación. Los caminos de la estética. Buenos Aires. Capital