

Los Tiempos del Montaje

Isabel de Naverán y Leire Vergara

Bulegoa z/b

RESUMEN: Bajo el formato de una conferencia dialogada, Isabel de Naverán y Leire Vergara despliegan un cruce de lecturas, experiencias vividas y visionado de películas con la intención de diseccionar el concepto de montaje desde su aplicación en la coreografía contemporánea y en el comisariado de exposiciones.

A partir de una sucesión de puntos y descripciones de escenas, se propone concebir el montaje (expositivo o coreográfico) desde una temporalidad específica en la cual aspectos cotidianos y periféricos aportan intencionalidad y sentido. De esta forma, el diálogo opera como una interlocución pautada que las autoras establecen para intercambiar posiciones respecto al cubo blanco y la caja negra y cuestionar algunas dinámicas propias de dichos aparatos.

Los *Tiempos del Montaje* ha sido llevada a escena en tres ocasiones. La primera en el Teatro Pradillo de Madrid, dentro de la iniciativa *Laboratorio 987* (2013), de Chus Domínguez, Nilo Gallego y Silvia Zayas y el ciclo expositivo *La forma y el querer-decir*, comisariado por Leire Vergara en MUSAC de León (2012-2013), la segunda, en el Laboratorio 987 del MUSAC dentro de la misma iniciativa y, la tercera, en Sukaldea-Tabakalera (2014) dentro del programa *Paracinema*, comisariado por Esperanza Collado. Cada escenificación contó con varias alteraciones en el texto, la utilería y el diálogo posterior.

RE-VISIONES recoge una nueva versión de la conferencia que incluye la transcripción y la traducción al inglés de los dos primeros puntos propuestos por cada autora y la grabación en vídeo de la conferencia en el Teatro Pradillo.

Una conferencia dialogada

1. Ejercicios

Una mujer investiga con su práctica artística sobre la relación entre espacio, tiempo y movimiento. Influida por la lectura de San Agustín, Henri Bergson y Gilles Deleuze, inicia una serie de ejercicios en su propia casa.

Lo primero es elegir una acción sencilla, como caminar.

Ejercicio nº 1. En un extremo del salón coloca una cámara de vídeo en un trípode. La cámara está filmando. Ella camina hacia atrás en línea recta, desde la cámara hasta la ventana que queda al fondo, al otro extremo del salón. Camina hacia atrás a una velocidad normal. En su ordenador edita la secuencia en sentido contrario, de manera que en la imagen vemos a una mujer caminar hacia delante, desde una ventana que queda al fondo, hasta la cámara. Todo parece normal, aunque su caminar resulta un poco extraño. De vuelta al espacio real del salón, ella trata de copiar fielmente los movimientos de ese extraño caminar que aparece en la imagen. Aparentemente todo es normal, sólo que las relaciones de pesos en su cuerpo han cambiado. Este ejercicio hace que su percepción del espacio y del tiempo varíe ligeramente.

Henri Bergson, influido por San Agustín y su idea de que el tiempo es ante todo una experiencia vivida, un fenómeno interior, acuña, varios siglos más tarde, el concepto de “duración real” (Bergson, 2006). El tiempo no puede medirse a partir de la reconstrucción de una serie de posiciones en el espacio, porque el tiempo no es nunca una correlación de estados sucesivos y mesurables. La duración real, según Bergson, viene a ser la conciencia misma antes de toda construcción espacial, antes de convertirse en objeto. La duración es siempre indivisible y, por lo tanto, no puede volver atrás, no puede ser reconstruida.

Ejercicio nº 2. La cámara está colocada en el mismo extremo del salón. Está filmando. La mujer se sitúa al fondo, junto a la ventana, y camina hacia la cámara muy lentamente. En su ordenador edita la secuencia añadiendo velocidad entre los fotogramas, de manera que la imagen final se ajuste a la velocidad a la que caminaría habitualmente. Todo parece normal, aunque el tono al caminar es un poco extraño. De vuelta al espacio real del salón trata de copiar lo más fielmente posible ese movimiento editado. Lo que vemos es una persona caminando de forma ligeramente extraña.

Tras una serie de ejercicios que son variaciones de la misma propuesta, edita una secuencia de varias tomas. En el vídeo vemos a la mujer caminando en línea recta hacia la cámara, aunque su movimiento resulta ligeramente extraño. Camina hacia la cámara tac, tac, tac, tac, tac, y, en el plano siguiente, la vemos de nuevo junto a la ventana del fondo. Y otra vez camina en dirección al objetivo, tac, tac, tac, tac, tac. Así sucesivamente. Este montaje, de un total de unos 10 minutos, sirvió de partitura para componer una breve coreografía que se mostró en el Teatro L’L de Bruselas en diciembre de 2003.

La intención era trasladar plano por plano la secuencia editada. Pero surgía un problema: entre la última imagen de un plano (primer plano de ella junto a la cámara) y la primera del siguiente (ella junto a la ventana) había un salto espacial, una elipsis temporal: ¿cómo reponer ese tiempo (omitido en el montaje de vídeo) en el espacio real? Se le ocurre apagar completamente las luces del teatro y, en la oscuridad, dirigirse al punto de partida. De esta forma, cada vez que se enciendan las luces, ella se encontrará en la pared del fondo, donde estaría situada la ventana. Pero el efecto que se crea en el teatro es inversamente proporcional al que produce la edición de la película. Mientras que en el cine el montaje, bien sea por corte, fundido o encadenado, asegura una impresión de unidad de todos los planos en la película, en el espacio real de la escena las transiciones entre oscuros generan sensación de dilatación temporal y de fragmentación. Constatar este hecho le hace interesarse cada vez más por todo lo que sucede cuando se apagan las luces: su cuerpo discurriendo por el espacio oscuro hasta alcanzar la pared del fondo, su respiración entrecortada: ¿qué cuerpo es ese que aparece?, ¿qué temporalidad se instala en el espectador?, ¿qué calidad de imagen se genera?

1. Una escena

Este verano, durante los meses de julio y agosto, apenas he consumido imagen en movimiento, no he visto televisión, no he ido al cine, no he reproducido ningún vídeo almacenado previamente en mi ordenador. Haciendo recuento, en dos meses, he visto dos películas en dvd: *Barravento* (1962) y *Tierra en Trance* (1967), ambas dirigidas por Glauber Rocha. Estas dos películas se han recopilado en un “pack” editado por Cameo en 2009 que compré al menos hace dos años. No sé por qué hasta este verano no he querido ver ninguna de las películas de esta colección. En agosto decidí ver dos de ellas: primero *Barravento* y luego *Tierra en Trance*. Es a partir de esta última cuando se dispara aquello que mi subconsciente guardó: una breve secuencia = una película.

41 minutos, 38 segundos de *Tierra en Trance*

Los subtítulos en castellano traducen lo que una voz en *off* masculina dice en brasileño:

Cuando volví a Eldorado,
no sé si antes o después,
cuando volví a ver el paisaje
inmutable, la naturaleza,
la misma gente perdida
en su grandeza imposible.
Traía una fuerte amargura
de los encuentros perdidos
y otra vez me perdía
en el fondo de mis sentidos.
No creía en sueños,
ni en nada más.
Apenas la carne me ardía
y en ella yo me encontraba”.

El tiempo que transcurre durante la pronunciación de estas palabras se acompaña de una breve escena sencilla que ha sido grabada en blanco y negro. Una mujer atraviesa un pasaje comercial. Camina de espaldas a la cámara, mientras ésta la va siguiendo con el zoom. Solamente se aprecia la silueta de la mujer, pero distinguimos su vestimenta: una blusa de manga corta, falda recta que le llega por debajo de las rodillas, zapatos de tacón no muy alto y un pequeño bolso que sujeta por el asa con la mano izquierda. El cabello largo lo lleva recogido en una coleta baja. En mitad del trayecto, la mujer desvía su camino para acercarse a uno de los escaparates. No se puede ver con detalle qué es lo que observa, el pasaje es oscuro y la calidad del film emborrona la imagen, perdiendo la mayoría de los detalles de la escena, sobre todo porque el final del pasadizo se comienza a apreciar demasiado cerca y a contra luz. La mujer retoma su camino, hacia la calle, hacia el extremo opuesto de donde se sitúa la cámara. El ritmo del zoom viene marcado por los pasos de ella, dotando así de movimiento a la escena, que nos acerca paulatinamente al umbral que separa el pasaje oscuro de la calle soleada. La mujer continúa hacia adelante, dejando tras de sí la oscuridad del pasaje. La cámara trata de seguirla, pero su imagen va desapareciendo por culpa del fuerte contraste lumínico, parece un fantasma dentro de una escena callejera quemada por el sol de Eldorado.

42 minutos, 16 segundos

La escena anteriormente descrita se corta con brusquedad. Ahora varias parejas se devoran a besos mientras ríen y bailan en una fiesta privada. Esta secuencia nada tiene que ver con la anterior, pero ambas comparten ese fragmento de tiempo impuesto por un ejercicio.

La secuencia de la mujer caminando a través del pasaje comercial me ha acompañado extrañamente hasta hoy, el día de la lectura de este texto.

(Cortar película en el minuto 42, 38 segundos)

2. Plano a plano

Leire,

cuando me hablaste de esta invitación a dialogar sobre el tiempo del montaje, o sobre el tiempo y el montaje, lo primero que se me vino a la cabeza fue la exposición a través de la cual nos conocimos. Tú eras la comisaria y yo participaba con “La alfombra roja”, una propuesta coreográfica bastante rara que partía de una metodología muy definida.

Se trataba de trasladar plano por plano una secuencia de 10 minutos de una película a un espacio-tiempo real y hacerlo sin recurrir a ningún medio técnico cinematográfico (sin cámaras ni proyecciones), respetando además el tiempo de duración inicial de la secuencia elegida.

Abstrayendo los efectos que produce la edición entre los planos, el objetivo era entender cómo se crea esa correlación aparentemente lógica en la percepción del espectador. El objetivo de fondo, sin embargo, era revelar la temporalidad cinematográfica como un discurrir del pensamiento. Entender qué era eso que Deleuze llamaba “pensar a través del tiempo” (Deleuze, 1986), a través del cine.

Esa trans-codificación, o trans-mediación pautada y milimétrica, componía una constelación coreográfica de direcciones, vectores, gestos y movimientos que respondía a una lógica interna otra, que no era ni una lógica propiamente coreográfica, ni tampoco cinematográfica, sino la propia lógica de una traslación imposible. Ningún efecto respondería a ninguna causa reconocible, de manera que, en directo, lo que se veía era una consecución de acciones y planos aparentemente inconexos, pero que permitían la existencia de una calidad temporal distinta.

Se eligió un fragmento de la película “Noche de estreno” (*Opening Night*) de John Cassavetes, protagonizada por Gena Rowlands, en la que, curiosamente, casi todo sucede dentro de un teatro (un teatro filmado) durante el ensayo de una obra.

Rebuscando entre los apuntes de entonces para preparar esta conferencia, encontré esta foto y estas notas que escribí entonces, y que te voy a leer:

Este proyecto que aún está en proceso es un laboratorio donde poner a prueba ciertas ideas acerca de la relación entre el tiempo y el espacio cinematográficos y el tiempo y el espacio escénicos como lugares para la representación.

La práctica me sirve tanto para confirmar conceptos desarrollados de manera teórica como para descubrir y llegar a conclusiones que no podía haber imaginado a través de la teoría y que apoyan, confirman o desmienten algunas de las ideas a las que me refiero en la tesis.

Comencé este proyecto en octubre de 2003 en Bruselas. Me había trasladado a vivir a esta ciudad para asistir al Taller Intensivo de Composición Coreográfica que Marian del Valle y Monika Klingler organizan a través de Contredanse.

Me interesaba trabajar sobre la duración como una calidad del movimiento y relacionar mi movimiento en el espacio con el paso del tiempo.

2. ¿Cómo vives?

55 minutos, 8 segundos de *Crónica de un verano* (1961), de Edgar Morin y Jean Rouch

Una mujer se acerca paulatinamente a la cámara. Camina a lo largo de una calle amplia a contra luz, lo cual ensombrece su rostro y algunos detalles de su cuerpo. Sin embargo, el contorno de su silueta se encuadra en un plano de visión completa, lo cual nos permite intuir su vestimenta: una gabardina amplia que le llega por debajo de las rodillas, zapatos de tacón no muy alto y un gran bolso que sujeta por el asa con la mano izquierda. El cabello corto lo lleva revuelto y encrespado. Una motocicleta cruza la escena por detrás de la mujer, luego lo hace una furgoneta Renault y seguido tres hombres y uno más por detrás de estos.

Los subtítulos en castellano traducen lo que una voz en *off* femenina canturrea en francés:

Los grandes prados
pantanosos...

La mujer avanza por la calle hasta adentrarse en un pasadizo. “Se habla a sí misma y eso nos molesta porque es muy personal, pero por otro lado nos atrapa completamente”(1). La cámara se mueve hacia atrás, adentrándose en el pasadizo. Ésta cada vez se mueve más rápido, alejándose del ritmo pausado de la mujer y creando una mayor distancia entre ella y el objetivo. Gracias a esa distancia, conseguimos distinguir el lugar concreto por donde camina, es una entrada de estación de tren. La cámara se aleja de ella cada vez más rápido, reduciendo el tamaño de su silueta sobre el fondo de la imagen.

56 minutos, 36 segundos

La escena anteriormente descrita se corta con brusquedad. Ahora varias parejas bailan abrazadas en una fiesta nocturna al aire libre. Algunos se besan escondidos en la multitud. Esta secuencia nada tiene que ver con la anterior, aunque ambas comparten ese fragmento de tiempo impuesto por el mismo ejercicio de tomar una breve secuencia como si fuera una película en sí misma.

No había visto la película de Morin y Rouch entera hasta preparar la conferencia de esta noche. Solamente había visto fragmentos sueltos. Quería reservarme la experiencia de verla por primera vez en una sala de cine. No fui capaz de conseguirlo, ni de resistirme a un visionado de baja calidad durante más tiempo. Sabía detalles de su realización, de su relevancia dentro del género de cine de realidad, conocía algunas de sus escenas como la que acabo de describir e incluso reconocía los juegos metodológicos impuestos desde la etnografía para aplicar sobre nuestra cotidianidad y sobre nosotros mismos la mirada que ejercemos sobre el otro. Sin embargo, desconocía absolutamente

la trama. *Crónica de un verano* (1961) es una película no interpretada por actores, sino vivida por hombres y mujeres. Edgar Morin, sociólogo, y Jean Rouch, antropólogo y cineasta, invitan en la primera escena a una joven socióloga que trabaja haciendo encuestas en la calle a sentarse con ellos en una mesa delante de la cámara. De forma espontánea, le presentan sus intenciones: quieren grabar una película sobre cómo vive el día a día. Empezarán con ella y más adelante seguirán con otras personas. ¿Cómo vives? ¿Cómo te defiendes en la vida?, ¿eres feliz? Estas tres preguntas atraviesan toda la película, dando paso a una reflexividad sobre las distintas formas de vida que acontecen en la ciudad de París en 1961. Bajo este argumento, la guerra de Argelia, el colonialismo francés sobre el continente africano, aparece como un relato secundario que actúa indirectamente sobre la representación de la contemporaneidad parisina de 1961.

En el marco de esta conferencia, me interesó la forma en la que *Crónica de un verano* intenta evitar el problema de la representación a partir de un ejercicio de auto-reflexividad sobre la propia experiencia de grabar y participar en un película.

[Link a vídeos de la retransmisión en directo del paso de Laboratorio 987 por el Teatro Pradillo | Laboratorio 987](#)

Notas

1 Frase extraída de una de las escenas de la película de *Crónica de un verano*, Jean Rouch, 1961.

Bibliografía y filmografía

Bergson, H. (2006), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (trad. Juan Miguel Palacios), Salamanca, Ediciones Sígueme. (Obra original publicada en 1889)

Dauman, A. (productor), y Rouch, J. (director) (1961). *Chronique d'un été (Crónica de un verano)* [Documental], Francia, Argos Films.

Deleuze, G. (1986), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. Irene Agoff), Barcelona, Paidós Ibérica (Obra original publicada en 1985).

Netto, B y Schindler, R. (productores), y Rocha, G. (director) (1962), *Barravento* [Película cinematográfica], Brasil, Iglu Filmes.

Ruban, A (productor), y Cassevetes, J. (director) (1977), *Opening Night* [Película cinematográfica], Estados Unidos, Castle Hill Productions.

Viana, Z. (productor), y Rocha, G. (director) (1967), *Terra em Transe (Tierra en trance)* [Película cinematográfica], Brasil, Mapa Filmes.