

EL LAMENTO DE BLANCANIEVES - LABOFILM&1. CUERPO Y CÁMARA EN EL ESPACIO ESCÉNICO. UNA CONVERSACIÓN CON OLGA MESA

THE SORROW OF SNOW WHITE – LABOFILM&1. BODY AND CAMERA IN THE SCENIC SPACE. A CONVERSATION WITH OLGA MESA

Laura Rodríguez-García
Facultad de Ciencias de la Comunicación.
Universidad de Málaga (España)

Recibido: 10 de mayo de 2018
Aceptado: 6 de julio de 2018

Resumen:

La entrevista que se presenta a continuación es un extracto de una conversación con Olga Mesa, coreógrafa e intérprete asturiana, a propósito de El lamento de Blancanieves – Labofilm&1, espectáculo que en 2012 marcó el punto de inflexión en su trayectoria. El objetivo es estudiar el dispositivo de captación filmica llevado a cabo para la pieza, así como profundizar en el concepto de cuerpo operador, surgido de la relación entre la cámara de vídeo y el cuerpo que danza.

Palabras clave: Olga Mesa, El lamento de Blancanieves, cuerpo operador, cámara, danza.

Abstract:

The following interview is an extract of a conversation with Olga Mesa, an asturian choreographer and interpreter, regarding The Sorrow of Snow White – Labofilm&1, a show that in 2012 set a milestone in her career. The objective of the interview is to study the films capture technique used for the piece, and to deeply analyze the concept of the operating body that resulted from the relationship between the video camera and the dancing body.

Keywords: Olga Mesa, The Sorrow of Snow White, operating body, camera, dance.

* * * * *

1. Algunos apuntes sobre *El lamento de Blancanieves - Labofilm&1*

Una buena forma de definir en pocas palabras a Olga Mesa es citar el título de un artículo de Julie Perrin¹: *La coreógrafa de la cámara*. Si bien la relación de la bailarina con esta herramienta no ha sido siempre la misma, hoy por hoy su danza no se entiende sin la presencia de la cámara en escena, es un instrumento fundamental en el desarrollo de su escritura coreográfica.

Desde que Olga Mesa incluyera un archivo audiovisual como prólogo de su primera pieza oficial, *Lugares intermedios* (1992), hasta llegar a la fórmula escénica de *El lamento de Blancanieves* (2012), la cámara ha pasado de ser un elemento externo del espacio escénico a convertirse en una extensión de su propio cuerpo en escena. Mesa no sabe muy bien de dónde le nació aquella necesidad de encontrarse con la cámara cuando apenas se iniciaba como coreógrafa; pero, a partir de entonces, esta se ha consolidado como el núcleo de su investigación artística.

A lo largo de esos veinte años, Mesa explora las posibilidades creativas del trinomio cuerpo-cámara-espacio, hallando claves que evolucionan significativamente en su proyecto *El lamento de Blancanieves – Labofilm&1*, una propuesta escénica que supone un verdadero impulso en su trayectoria. La pieza está inspirada en el poema *dramolette*² *Blancanieves*, una insolente versión del popular cuento de hadas escrita por el suizo Robert Walser a principios del siglo XX. Se trata de una revisión del clásico personaje de los hermanos Grimm, una nueva lectura donde el autor, situando la acción justo cuando la bella joven despierta, deshace todo lo que sucede en el mítico relato y propone cuestiones vinculadas con la complejidad de las relaciones humanas.

Si Olga Mesa toma la palabra de Walser, del cineasta João César Monteiro toma la forma. El director portugués estrenó en el año 2000 *Branca de Neve*, una polémica adaptación del comentado *dramolette* que no pasó desapercibida para la crítica. La película carece de imágenes, ya que el objetivo de la cámara se cubrió con una chaqueta durante el rodaje. No existe, por tanto, acción visual, sino planos ciegos interrumpidos esporádicamente por fragmentos de un cielo azul con nubes blancas. De ese modo, el diálogo en *off* se convierte en el único elemento de comunicación con el público; todo un experimento cinematográfico que necesita de la imaginación del espectador para terminar de construirse. Así, bebiendo de estas dos singulares fuentes, Olga Mesa llega a una propuesta artística no menos experimental: ¿danza, instalación, teatro, videocreación, cine? *El lamento de Blancanieves* es, pues, un proyecto multidisciplinar en el que el lenguaje escénico y el audiovisual estrechan su vínculo.

El espectáculo, interpretado por Olga Mesa y la bailarina de origen portugués Sara Vaz, se estructura en dos bloques interrelacionados. En el primero, el espacio se viste de blanco y sobre él se presentan pocos elementos, entre ellos un pequeño laberinto de cartón situado en el lado derecho del fondo, en cuyo interior hay una proyección oculta a la mirada del público; un micrófono en el centro del proscenio, que utilizan para dirigirse directamente al espectador; y dos cámaras fijas sobre trípodes, una en el lateral izquierdo delantero, en posición tres cuartos hacia el interior del escenario, y otra en la esquina diagonal opuesta, creando el contraplano.

1 PERRIN, Julie, «La coreógrafa de la cámara», *Cairon. Revista de Estudios de Danza. Cuerpo y cinematografía*, núm. 11, 2008, pp. 49-60.

2 Término ideado por el propio autor para designar a algunas de sus piezas.

Las dos cámaras están situadas a diferentes niveles: la de la izquierda a la altura del ojo humano y la de la derecha casi al ras del suelo. Ambas recogen de manera objetiva todo lo que sucede en escena, aunque, a menudo, sus lentes se cubren con telas negras para que registren tan solo el audio. La mirada subjetiva llega con la cámara móvil que Mesa y Vaz se intercambian continuamente. Graban dentro y fuera del espacio que está a la vista del espectador, haciendo que la herramienta se convierta en una extensión de su propia mirada. Este dispositivo de captación, visible para el público, rueda un plano secuencia.

Durante la primera parte de la obra, dos cuerpos se mueven y adoptan indistintamente diferentes personajes: a veces, la reina; a veces, el cazador; otras, Blancanieves. Se les reconoce a través de pequeños elementos de atrezzo como una corona, unos cuernos de ciervo o un adornado antifaz. Mesa y Vaz accionan, bailan, se desnudan, se ocultan, realizando en directo el montaje de la historia que tendrá lugar después. Asimismo, el texto de Walser se fragmenta y expresa de distintas formas: a veces se verbaliza ante el micrófono; otras, se susurra a la cámara; en ocasiones, se emite en voz en *off* o se proyecta sobre la pared del fondo. El público se convierte sin saberlo en testigo del proceso creativo, asiste a la construcción de la danza, a la preparación en vivo del discurso narrativo posterior. Y aunque se antoja difícil encajar las piezas de lo que se muestra, todo sigue una lógica interna que será desvelada más tarde.



Imagen 1. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

Por tanto, es en el segundo bloque de la obra cuando la danza completa su significado. Lo que *a priori* parecía no tener sentido termina cobrándolo en forma de proyección audiovisual. Todo lo que ha sido recogido por las tres cámaras en la primera mitad de la pieza se proyecta ahora en un vídeo-tríptico. Para ello, los técnicos intervienen en el blanco escenario y lo transforman en su negativo: un espacio oscuro y vacío preparado para la proyección. La pared del fondo sirve de triple pantalla y es necesario utilizar tres proyectores. El primero emite el punto de vista de la cámara situada a la izquierda; el segundo se encarga de lo que ha sido registrado por la cámara móvil y el tercero, de aquello que ha grabado la cámara colocada a la derecha. Finalmente, la película, una extensión de la primera parte de la obra, es una amplificación de la narrativa al aportar

perspectivas distintas y plantea nuevas cuestiones en torno al cuerpo (antes físico y ahora mediatizado, fragmentado, desdoblado), al tiempo (antes en directo y ahora en diferido) y al espacio (antes real y ahora cinematográfico).

2.- Una conversación con Olga Mesa

Toda la bibliografía que ha llegado a mis manos estudia tu trayectoria hasta el año 2012, pero justo en ese año se estrenó el espectáculo que, en mi opinión, reúne todas las ideas que has formulado a lo largo de tu experimentación escénica. Hablemos entonces de *El lamento de Blancanieves - Labofilm&1*. ¿Dónde sitúas el origen?

258

Realmente, la idea de *Labofilm* comienza en el año 2007, aunque se retomó y desarrolló más tarde. En ese año recibí una invitación al FRAC de Metz para comisariar una exposición, donde también existía la posibilidad de hacer una residencia, y acepté. Tenía un fuerte deseo de seguir trabajando con la cámara en el espacio escénico, aunque de un modo más complejo. Yo no sabía qué iba a producir en esa residencia, tan solo tenía claro que era el momento de continuar investigando con la cámara, pero ahora teniéndola conmigo todo el tiempo, empezar a cuestionar y ver qué producía con ella estando ahí, a mi lado, en todo momento. Sabía también que yo quería filmar a alguien filmando. Ya por aquel entonces tenía dos cámaras: una subjetiva, conmigo, y otra fija, que me captaba a mí filmando. Y así comencé a trabajar. No tenía intención de crear una película, solo estaba utilizando la cámara como una herramienta de mirada, de cuerpo y de pensamiento. Decidí que la cámara fija apenas se movería. Invité a un chico del mundo audiovisual para que estuviera detrás mientras yo entraba y salía del cuadro. Todo consistía en un plano secuencia; el montaje lo hacía el cuerpo, lo hacía yo. Aquí ya estaba el cuerpo operador funcionando, aunque de un modo muy abstracto todavía. De esta experiencia nació una instalación que llamé *Labofilm&1*.

Más tarde, en el año 2009, una persona responsable de la Galería Off Limits de Madrid, que había venido a la inauguración de la exposición que dirigí en Francia y también había asistido a mi instalación, me llamó y me ofreció una residencia en su galería para continuar con el proyecto de *Labofilm*. Yo no tenía claro por dónde seguir, ya que lo que surgió durante la primera instalación tan solo me dio algunas pistas, pero acepté. Fue entonces cuando invité a Sara Vaz y a un equipo de personas. Les dije: «Tengo un sueño y quiero llevarlo a escena, pero aún no sé cómo». De momento solo teníamos dos puntos de vista: la cámara móvil, subjetiva, con la que el cuerpo podía grabarse a sí mismo, y la cámara fija u objetiva, entendida como una cámara-testimonio. Empezamos a trabajar con ese dispositivo. Una de las cosas que tenía claras era que yo quería comenzar con un *rec*. Quería entrar en escena con las cámaras filmando todo el tiempo, producir algo y desaparecer de escena con el *stop* final.

Y, a partir de ese momento, el proyecto tomó forma...

Sí, fuimos construyéndolo en varias residencias, entre Francia, España y Portugal, como por fases. Tardó un tiempo. No era una superproducción lo que yo estaba planteando, pero tenía sus necesidades: un equipo de gente, por ejemplo, y un espacio concreto. En cada residencia hacíamos una presentación de nuestras experiencias. Sara y yo empezamos a trabajar el cuerpo operador como una práctica diaria de formulación, investigando con los dos puntos de vista que nos permitían las cámaras. Pero en una de

nuestras residencias, la que hicimos en el Reina Sofía de Madrid en el año 2010, dimos un gran salto: descubrimos la importancia del tercer punto de vista, de la incorporación de una tercera cámara. Fue como entenderlo todo, ya estaba claro: era un tríptico. Fue fascinante descubrirlo, pero al mismo tiempo me di cuenta de la complejidad del asunto que tenía entre manos y de que tal vez estaba planteando una utopía.



Imagen 2. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

Claro, iban apareciendo piezas que daban sentido al proyecto, pero también lo complicaban, al menos, técnicamente hablando, ¿no?

Labofilm se convirtió en una paradoja en sí mismo. Estaba respondiendo a muchos años de investigación con la cámara; pero, al mismo tiempo, era todo un proceso de exploración. Se desarrollaba dentro de un espacio que presentaba unas dificultades enormes para que la experimentación técnica, tal y como la estábamos planteando, pudiera darse, ya que los mecanismos técnicos de la caja negra están muy establecidos. La técnica ocupaba mucho tiempo, muchísimo, y a menudo me preocupaba que el trabajo del cuerpo pudiera quedarse atrás.

Labofilm apuntaba hacia un trabajo experimental muy fuerte y complicado. Si el cuerpo operador, tal y como yo lo estaba formulando, consistía en que él mismo realizaba el montaje en directo y lo que hacía lo hacía para la cámara, ¿cómo tenía que hacerlo para estar también con el público, dado que se encontraba en un espacio escénico? Era un planteamiento fascinante que se iba volviendo cada vez más complejo. Sofisticado técnicamente, pero también muy de bricolaje: ya que era el cuerpo quien lo estaba produciendo, era el cuerpo el que activaba los mecanismos.

En este sentido, el trabajo del cuerpo operador que ya venías formulando en algunas de tus piezas anteriores adquiere una magnitud importante en *Labofilm*. ¿Con qué dificultades os encontrasteis a la hora de ir creándolo?

Podríamos hablar de muchos aspectos, pero si nos centramos en el sentido anatómico del espacio y de los tres puntos de vista de las cámaras integradas dentro de él, hay que mencionar la delimitación del campo de acción —dentro y fuera de cuadro— de los cuerpos de las dos intérpretes, en este caso, Sara y yo. También la dificultad del cuerpo operador estaba en encontrar el equilibrio. Lo que entendimos desde el principio es que teníamos que integrar cuerpo y cámara con el espectador, pero sabíamos que iba a ser muy complicado que pudiera darse ese triángulo a la vez.

Aunque el proceso creativo fue variando, por momentos teníamos que concentrarnos más en lo que se necesitaba para que la película final se diera e ir integrando una memoria de lo que el cuerpo estaba produciendo. Esa memoria se generaba con la práctica en un espacio vivo pero invisible, donde las cámaras capturarían imágenes que el espectador vería más tarde. Luego, el cuerpo operador empezó a trabajar para darle sentido a lo que estábamos produciendo de cara al espectador y a preguntarse cómo podíamos integrarlo en el espacio de la captación. La idea final era proyectar al público aquello que hacíamos más para la cámara y tener en cuenta para la imagen lo que aparentemente iba más dirigido al espectador. No sé si lo conseguimos. En realidad, después de todo, entendimos que la película no era tan importante, porque no tenía que ser una cosa técnica ni visualmente perfecta, no era una película de Hollywood, aunque por momentos nos perdimos un poco en esos perfeccionamientos.

Finalmente, las cosas estaban hechas para que, de un modo u otro, siempre pudiera pasar algo, nunca exactamente de la misma manera. Existía un margen para la imprecisión dentro de la precisión, ahí es donde se daba la *performance*, eso era fundamental para la obra. Ahí residía la fuerza del proyecto, no en la proyección que vendría después, que era una extensión. En realidad, esa película existía porque estábamos ahí con el espectador, porque todo lo enigmático que estábamos haciendo lo hacíamos para él, no para las cámaras. El público era la cuarta cámara, la más importante, la que reunía a las otras tres. Su punto de vista también formaba parte del dispositivo. Era el último eslabón, pero el eslabón fundamental de todo el juego de miradas: era el que activaba todos los ingredientes. Yo siempre me he imaginado al espectador como individuo, no tanto como un público en general. El espectador está siempre muy presente y él es la mirada, otra cámara. De hecho, la cámara es para mí ese espectador que se multiplica. Lo que ocurre es que, en *Labofilm*, el trabajo es muy laberíntico y el espectador tiene que permitirse no querer entender, confiar. La propuesta es conceptualmente fuerte; pero, al mismo tiempo, es muy sensitiva, no se apoya en la razón, en algo afianzado, sino en lo perceptible, y hay que querer perderse en eso.

Bueno, y en todo este proceso creativo, ¿cuándo y cómo entra en juego la idea de trabajar con la figura de Blancanieves?

Digamos que la relación del cuerpo con la escritura —y cuando digo escritura, digo literatura— siempre ha estado presente en mi trabajo. El cine también ha sido importante y, por supuesto, la poesía. Cuando empecé *Labofilm* solo tenía una pequeña idea, una pista de lo que quería. Por aquel entonces tenía mucha relación con Portugal y estaba muy interesada por su cine. En una ocasión me encontré con la película *Branca de Neve* del cineasta João César Monteiro, basada en la adaptación de *Blancanieves* del escritor Robert Walser, y fue como un flechazo. Para mí, fue muy importante que el director decidiera llevar a cabo lo que yo llamo un *blackout*, es decir, que la historia fuera contada pero no vista, dejando que el espectador creara la imagen, y tenía mucho que ver con la forma en la que yo estaba explorando en ese preciso momento la construcción de la imagen. Con el trabajo sonoro de esa película tuve la sensación de que los cuerpos estaban ahí, detrás de la pantalla. Así conocí a Walser y me enamoré. De ahí, del *blackout* de Monteiro y del texto de Walser que pude leer después, salió *El lamento de Blancanieves*.

Narrativamente hablando, no haces un tratamiento lineal de la historia, sino que la construyes a través de un laberinto de ideas, de textos, de imágenes, que nos van llevando de un sitio a otro. Esa es la experiencia del espectador en la primera parte de la obra.

Yo creo en la idea de que la escritura tiene que surgir de la práctica, tal vez porque vengo del mundo de la danza, de la experimentación con el cuerpo. La escritura es algo que se vive, no es llegar a un sitio. La práctica es la que hace posible la construcción, la que lleva a formular unos parámetros, a elegir, a acotar. Y, para poder acotar, tiene que estar sucediendo. La escritura no aparece sola, se descubre haciéndose. Todo está en movimiento dramáticamente hablando. Pasamos por intenciones, por situaciones, por emociones; pero estas no necesitan narrativamente ir *in crescendo* o una justificación, sino que son como memorias, como contextos. Yo lo veo como una cámara que entra y capta algo. Los diálogos entre la madre y Blancanieves, o con el cazador, eran instantáneas, como si una cámara entrara ahí y estuvieras siendo testigo de lo que pasa, sin saber muy bien de dónde viene ni adónde va.

261

Toda la construcción de *Labofilm* como narración de la historia de Blancanieves fue muy bonita, porque yo no me preocupé de contar la historia en sí del personaje. *El lamento de Blancanieves* se convirtió en frases, enunciados, e íbamos jugando con mucha libertad, sintiendo cómo los elementos nos atrapaban y viendo cuáles de ellos se quedaban. No era tener una libertad de construcción en el tiempo, sino de aparición y desaparición.

Por otro lado, ese fue el momento en el que entró Francisco Ruiz de Infante como colaborador. Yo ya conocía su trabajo audiovisual con texto y me parecía muy potente. Le planteé la idea de que en *Blancanieves* tenía que haber un narrador que se escuchara o que se leyera, y así fue cómo empecé el trabajo de construcción de los textos proyectados.

¿Y los personajes? No están definidos, sois indistintamente la reina, Blancanieves... Incluso, en ocasiones, os llamáis por vuestro propio nombre.

Lo que vivimos en escena son como pinceladas de un cuadro, ahora la reina, ahora Blancanieves paseando por el bosque... Lo que destaca es la relación de Blancanieves con la madre cuando miran al mundo. Y podríamos decir que a un mundo masculino que las mira. Ahí la cámara tiene un papel muy importante. Para nosotros, las dos cámaras objetivas simbolizaban, de alguna manera, al cazador; con ellas teníamos una relación de alerta y peligro.

Ahora que dices «alerta y peligro», es cierto que Blancanieves parece estar huyendo todo el tiempo de ese cazador o de ese mundo en el que ha despertado.

Es que Blancanieves despierta en un mundo apocalíptico y lo que ve es tremendo, de tal modo que casi prefiere quedarse en ese lugar del que viene. Si se supone que la vida es esto, algo falla, algo no funciona bien. La estamos destruyendo. La idea es que todos pudiéramos disfrutarla, crecer, compartir. Sin embargo, la vida está hecha para ser injusta, para sufrir, para la guerra, para impedir la felicidad de los otros, para vivir

manipulados, para manipular. La vida no existe, constantemente la estamos poniendo en peligro. Todos somos víctimas, pero también culpables.



Imagen 3. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

Dentro del dispositivo que construyes en el espacio escénico, aparece una especie de laberinto de cartón, cuyo interior contiene imágenes que reflejan muy bien ese mundo de desastres que comentas. ¿Cuál era realmente la función de este elemento?

Al principio, volvamos un poco atrás, teníamos la cámara objetiva y la subjetiva. Luego llegó el tercer punto de vista y, por último, apareció la idea del laberinto de cartón. Era como tener un laberinto dentro del otro aún más grande que era la caja escénica. El laberinto tenía distintas funciones. Por un lado, la función propia de laberinto, donde Sara y yo aparecemos y desaparecemos, como por ejemplo en la escena del baile de los cisnes. Y, por otro, el laberinto servía para intervenir en el eje del plano que componían las cámaras y en la construcción de este plano. Es un elemento que funcionó tanto para el espacio real, el escénico, como para el espacio audiovisual, la realización de la película final. Dentro de ese laberinto de cartón se proyectaban unas imágenes en bucle sobre la situación de la gente en la guerra civil o en el desastre de la bomba nuclear. También secuencias de películas con temática relacionada, por ejemplo, las de Pasolini. Esas imágenes no solo las registrábamos con las cámaras para convertirlas en material de la película posterior, sino que tenían función sonora y lumínica durante toda la obra. Sus destellos iluminaban el espacio. En el interior de ese laberinto ocurrían cosas que el público no veía durante el desarrollo escénico del espectáculo, pero luego las descubrían a través de la película y las relacionaban con todo lo anterior.

Con este elemento se hace muy presente la idea de la doble visión que tanto marca tu trayectoria, ¿no es así? Lo visible, lo invisible, lo que ves, lo que crees que ves, lo que verás después...

La idea de la doble visión se volvía literal con todo lo que ocurría en el interior del laberinto de cartón. Pero la idea de la doble visión era la idea de todo el proyecto de *Labofilm*, es decir, todo estaba pensado para que, cuando lanzáramos la proyección final, el público empezara a entender toda la primera parte y esta cobrara sentido. Entonces, esa doble visión le llevaría a visitar el espacio, que era ya otro. Habíamos pasado del espacio escénico al espacio cinematográfico. Claro está que todo este dispositivo lo fuimos entendiendo a medida que lo íbamos haciendo. Queríamos que el

espectador viviera la transformación de un espacio, plantearle ser testigo de algo que no entendería hasta más tarde. Además, sería consciente de ello no solo por la proyección de las imágenes, sino porque el dispositivo iba a hacer que su propia memoria reestructurara el espacio y conectara lo que había visto en la primera parte con lo que se le ofrecía en la segunda. Era todo un ejercicio para el espectador, y aunque parece muy mental, pretendía ser muy sensitivo.

Por cierto, ¿el espectador sabía que tras la primera parte se proyectaría una película?

263

No, no lo sabía, no. Y eso deja al espectador en una situación incómoda, porque no entiende del todo lo que está sucediendo. Esto es delicado, ya que puede posicionarse a favor de lo que está viendo, pero si no lo cautivas, se cierra. Lo que pasaba en *Labofilm* es que su presentación visual era muy atractiva, aunque no se entendiera bien en qué lenguaje se estaba hablando. Claro que todo depende del grado de disponibilidad de cada uno. Yo siempre le he pedido al espectador un poco de esfuerzo, sé que en mis obras cuesta adentrarse, pero de repente se produce un clic. Una parte del público consigue entrar, pero otra, evidentemente, se queda fuera; esa es la dificultad de mi trabajo.



Imagen 4. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

¿Qué sucedía técnicamente en ese espacio-tiempo de transición entre el final de la parte escénica y el comienzo de la proyección audiovisual?

El momento en el que el equipo técnico entraba en el escenario para recogerlo todo y Sara y yo seguíamos con el espectador era mágico. Los personajes ya se estaban deshaciendo dentro de un espacio que estaba dejando de existir, aunque no se había dado al *stop* de manera definitiva. Esa entrada de los técnicos también era recogida por las cámaras y se incluía en los créditos finales. Cada miembro del equipo técnico tenía muy claro de qué debía ocuparse a la hora de recoger el espacio. Durante ese tiempo, Marta, una compañera del equipo, entraba en escena para recoger cada una de las cintas (estamos hablando de mini DVD, de analógico) y las colocaba en los aparatos para rebobinarlas. Luego, ya con todo el espacio vacío, Sara y yo seguíamos hasta que oíamos la pauta sonora «*azione, ¡motore!*», que indicaba el inicio de la película. Entonces, la luz bajaba y Marta lanzaba las imágenes. Era un momento de mucha tensión, quizá el más difícil técnicamente, porque era contra reloj. Había muy poco margen y, a veces, se atascaba algo o había algún tipo de percance. Lo difícil era

sincronizar las tres pistas para que empezaran al mismo tiempo; si eso fallaba, se desajustaba todo.

El montaje de las imágenes estaba hecho, en eso había consistido la primera parte del espectáculo: el plano secuencia grabado por las tres cámaras en directo, por los tres puntos de vista. Es decir, ese había sido nuestro trabajo, el de Sara y el mío. El trabajo del cuerpo operador era precisamente el montaje, de ahí la importancia de las entradas y salidas de plano. Lo que se editaba durante la proyección en directo era la incorporación del sonido; pero en cuanto a imagen, estaba todo hecho. Era un tríptico.

264

Durante mucho tiempo estuvimos condicionadas por la técnica, muy preocupadas por todo lo que componía el espectáculo, sin estar en lo que teníamos que estar, en poner toda la carne en el asador. Esa fue la complejidad de *Labofilm*, ya que técnicamente nos pusimos las cosas difíciles. Por ejemplo, teníamos un protocolo. La cámara subjetiva se nos apagaba en numerosas ocasiones porque rozábamos el botón con nuestro cuerpo al ejecutar los movimientos. En los ensayos, a lo mejor se nos apagaba a los diez minutos de empezar, pero no nos dábamos cuenta hasta el final. Por eso empezamos a establecer protocolos. Uno de ellos consistía en estar pendientes de si se nos apagaba la cámara, y si eso sucedía en los primeros quince minutos, Sara y yo decíamos un juego de palabras clave, que habíamos acordado previamente para entendernos, y empezábamos desde el principio. Si pasaba después de los quince minutos, continuábamos con el espectáculo moviendo la cámara como si estuviera grabando y, al final, en la proyección, utilizábamos un material que habíamos filmado durante el ensayo general. Esa grabación previa la realizábamos en cada teatro al que íbamos. Eso nos servía de copia de seguridad. En realidad, tuvimos que recurrir a ella una vez. Fue duro de asimilar, pero teníamos que disponer de recursos para salvar la situación.



Imagen 5. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

Sigamos con otras cuestiones, por ejemplo: ¿a qué se debía el color blanco del espacio?, ¿era una necesidad relacionada con la luz?

El espacio en blanco era importante para poder construir desde la abstracción. Era un espacio real porque estaba allí, pero también daba lugar a lo onírico para que el espectador pudiera imaginar. También permitía que todo lo que sucediera en escena tuviese más relieve, más volumen; y sí, también por una cuestión lumínica. El tema de la luz fue muy complicado porque debía servir para el espacio escénico y, al mismo tiempo, para el espacio fílmico, de ahí que a veces no se ajustara a convencionalismos. Por ejemplo, si tú iluminas una zona de la escena en azul, lo normal es que tenga un objetivo, que sirva para potenciar algo o transmitir una intención, etc. Pero, en nuestro

caso, había luces que no se entendían escénicamente, sino que servían para la cámara, para la construcción del plano filmico, y adquirirían sentido más tarde.

Olivier Grasser, en su artículo sobre *Labofilm* «Me escucho para oírme hablar», incluido en el libro *Olga Mesa y la doble visión*, comenta: «... los bucles, el eco y toda una gama de gritos de intensidades diversas, pueden recordar por un lado a un teatro del absurdo, así como suspiros y palabras son perforaciones de la escritura coreográfica»³. Me parece una interesante forma de referirse al campo sonoro. ¿Cómo te lo planteaste?

265

La caja escénica siempre cuenta con unos altavoces colocados de un modo estándar, y a mí me interesaba empezar a cuestionar lo que se escuchaba: desde dónde, en el espacio, hasta cómo, si alto, bajo, lejos, cerca... Cosas muy básicas, pero que, en el fondo, no suelen plantearse en los teatros. Yo ya había experimentado con el campo sonoro en trabajos anteriores, pero en *El lamento de Blancanieves* fue más complejo. Lo que sonoramente se producía en la primera parte no necesariamente servía para la segunda parte, la película. Por ejemplo, teníamos unos micrófonos fuera de campo que recogían nuestros sonidos cuando íbamos corriendo y, luego, se incluían en la película. También se daba la doble visión en el sonido: si en la primera parte un texto o un sonido coincidía con una acción, no necesariamente coincidiría con la imagen audiovisual, por lo que se hacía un trabajo de montaje del sonido en directo. Aunque fue una experiencia sonora muy interesante, para mí quedó como un gran camino aún por experimentar. No conseguimos llegar tan lejos como con la construcción de la imagen. Quizá porque eran demasiadas capas y al final terminábamos dándole más prioridad a la imagen. Pero la idea era, y por momentos se conseguía, que el sonido fuera, como dice Grasser, coreografía, en el sentido de que el sonido también estaba hablando de presencia o de ausencia, de memoria. Era hablar de la imagen, pero a través del sonido, cómo esta se relaciona con lo que se oye. Para mí, la escucha y la visión son dos planos paralelos que tienen que ir encontrándose, pero han de ser capaces de alimentar la dramaturgia por sí solos.

A veces yo me apoyo más en lo sonoro que en lo visual, porque lo que se oye nos lleva a mirar, a entrar en la imagen. También hablar de sonido es hablar de lo que el cuerpo produce en el espacio real, la captación de ello y la memoria que queda. Y cómo eso construye atmósfera y articula dramaturgia y presencia.

Otro concepto que sueles traer al escenario en tus propuestas y que con *El lamento de Blancanieves* trabajaste en mayor profundidad es el de fuera de campo.

Sí, la idea de dentro y fuera de plano. Teníamos muy presente la periferia del cuadro, la presencia de lo que había alrededor. Para nosotros, era casi más importante reconocer y memorizar el perímetro del cuadro donde casi se nos veía que el propio campo de acción. Y eso se trabajó mucho, porque teníamos muy pocas marcas en el suelo, las mínimas, solo aquellas que presentaban verdaderas dificultades. El resto requería de

³ GRASSER, Olivier, «Je me prête l'oreille pour m'entendre moi-même parler», en RUIZ DE INFANTE, Francisco, *Olga Mesa et la Double Vision*, Langres, Association Hors Champ // Fuera de Campo, 2016, p. 99. Traducción al español del artículo: Antonio Fernández Lera, 2012. Dicha traducción, aún sin publicar, ha sido facilitada por Olga Mesa a la autora de esta entrevista

todo un esfuerzo de memoria espacial: ¿estoy dentro o estoy fuera? Claro está que, poco a poco, esa memoria se fue precisando gracias a la práctica, convirtiéndose en algo perceptible a través de la cámara.

Nos cuestionábamos la proximidad de las cosas. Para llegar al cuerpo operador habíamos trabajado otros cuerpos antes. Uno de ellos era el cuerpo próximo, que cuestionaba la cercanía o la distancia entre las cosas, no solo como una sensación, sino como intención o decisión. Y con la cámara pasaba igual, era como un organismo vivo con el que jugar a que te coja o no te coja, a dejarse ver o no. Yo hablaba mucho de la respiración. El cuadro de la cámara es una piel que respira, como una pulsación, por eso era tan importante que Sara y yo tuviéramos claras las entradas y salidas de plano. Aunque lo estableciéramos como un juego, había que darle sentido. No era lo mismo entrar en diagonal que por un lateral. Nosotras hablábamos de encontrar la manera de torear a la cámara.

266

Supongo que esto tiene mucho que ver con la mecánica de la sensación, otro concepto que incluyes en tu vocabulario personal y del que me hablaba Sara Vaz cuando tuve la oportunidad de conversar con ella. Sara hacía referencia a que la relación con la cámara presentaba cierta dualidad. Por un lado, era necesario establecer un diálogo mental, pero, por otro, se requería de mucha sutileza. Al final, comentaba, acababa tratándola como a un personaje más.

Sí, la mecánica de la sensación fue otro de los conceptos formulados. El planteamiento de *El lamento de Blancanieves* era muy técnico, pero solo funcionaba si estaba conectado con la sensación, con lo perceptible, con la emoción. Esa mecánica existía como extensión del cuerpo, no podía ser algo impuesto, ya que era el cuerpo el que la producía y que la trabajaba. El dispositivo técnico nos hacía tomar conciencia de la mecánica, pero esa mecánica se activaba desde la sensación del cuerpo. También el cuerpo operador, cuando se pone detrás de la cámara objetiva y observa, está desarrollando una idea en la que yo siempre he creído: el espectador dentro del intérprete, ser espectador de lo que tú estás produciendo.



Imagen 6. Realizada por la Cía. Olga Mesa & Hors Champ-Fuera de Campo

Eso ocurre también con la cámara subjetiva, no solo porque es una extensión de vuestro movimiento y de vuestra mirada, sino porque la usáis en numerosas ocasiones como autorreferencial. Grabáis a menudo vuestro propio cuerpo, quizá

en ese intento de ser intérpretes espectadoras de vosotras mismas.

Claro, es que esa idea de ser espectadoras de nosotras mismas era otro planteamiento del proyecto, porque, de alguna manera, se trataba de un desdoblamiento. *El lamento de Blancanieves* es como las muñecas rusas: esta todo ahí metido, desde lo pequeño a lo grande. En realidad, la cámara subjetiva también está hablando de ese espectador, de la proximidad con él y de esa mirada de ti misma desde fuera. El intérprete se plantea todo el tiempo lo que el espectador está viendo y, para ello, tiene que cuestionarse desde dentro. Ha de poner un interrogante en su propio punto de vista y en lo que ve u oye el espectador. La imagen no es lo que yo te doy a ver para que tú me veas y se establezca un diálogo frontal, el proceso es más complejo. La preocupación de la imagen en *Labofilm* no está en la estandarización de la imagen en sí, sino en el recorrido. La imagen es lo que aparece con la experimentación del cuerpo y con su mirada del espacio.

267

Para terminar, ¿podríamos decir que el cuerpo operador es aquel que entra en diálogo con la cámara, filma, se deja filmar y se autofilma en escena, realizando en directo un trabajo de montaje audiovisual?

Exacto, el cuerpo operador está compuesto por esos tres cuerpos. En realidad, no es uno. Es el cuerpo el que monta la película, no hay nadie exterior decidiendo planos, todo lo decide el cuerpo desde dentro, durante ese plano secuencia. Y también podríamos ir más lejos y llevarlo al sonido, ya que ese cuerpo operador también articula todo tipo de captación sonora.

Es objeto y sujeto al mismo tiempo.

Claro, es superobjeto y supersujeto.

* * * * *

3. Algunas ideas finales.

El particular lenguaje de Olga Mesa basado en el cuerpo y en la experimentación audiovisual contribuye desde hace más de dos décadas a la aparición de nuevas formas expresivas en el campo de la danza. Con *El lamento de Blancanieves*, la coreógrafa puso en marcha un dispositivo escénico-fílmico complejo, una fórmula que le permitió continuar investigando en la construcción de nuevos planos espacio-temporales, a partir de técnicas de captación *in situ* que no pretendían seguir las leyes cinematográficas convencionales. Asimismo, este montaje sirvió para que la bailarina profundizara en los conceptos clave de su gramática personal: cuerpo operador, fuera de campo, mecánica de la sensación, campo sonoro y doble visión.

En esta singular propuesta, Mesa convierte la cámara en elemento protagonista, adquiriendo así un mayor compromiso con la herramienta que le ha estado acompañando durante toda su trayectoria. Con ella crea un aparato técnico cuyo mecanismo de funcionamiento requiere de un cuerpo transformado en operador. Un cuerpo que usa la cámara como extensión de su mirada, que observa y es observado y que se sitúa en escena en función de un montaje audiovisual.

Dicho planteamiento presenta ciertas dificultades de cara al trabajo de las intérpretes. Por un lado, la coreografía está condicionada por el juego de encuadres (entradas y salidas de plano que precisan de exactitud), lo que limita el campo de acción de las bailarinas. Por otro lado, actuar como cuerpo operador en tiempo real dentro del espacio escénico implica estar entre la máquina y lo humano, entre lo mental y lo sensitivo continuamente, tratando de producir imágenes significativas para la película final, pero sin perder de vista la presencia del espectador. Pero esta condición no es fácil de cumplir cuando el trabajo audiovisual que se plantea es tan exigente.

De cualquier modo, la estructura escénica que Mesa mostró en *El lamento de Blancanieves* resulta verdaderamente interesante, pues el cuerpo construye una ficción a partir de un espacio real y esto permite que se cuestione a sí mismo, que se fragmente, que se desdoble y que se enmarque, ofreciendo al espectador una visión poco usual en la escena teatral. De igual manera, la presencia de las cámaras hace posible construir diferentes capas de narración que multiplican el texto, el sonido, el espacio y el tiempo. En la actualidad, Mesa se encuentra inmersa en *Carmen/Shakespeare*, un nuevo proyecto donde la arquitectura técnica es aún más comprometida, el concepto de cuerpo operador vuelve a evolucionar y el campo sonoro adquiere total protagonismo.



Bibliografía

- PERRIN, Julie, «La coreógrafa de la cámara», *Cairon. Revista de Estudios de Danza. Cuerpo y cinematografía*, núm. 11, 2008, pp. 49-60.
- GRASSER, Olivier, «Je me prête l'oreille pour m'entendre moi- même parler», en RUIZ DE INFANTE, Francisco, *Olga Mesa et la Double Vision*, Langres, Association Hors Champ // Fuera de Campo, 2016, p. 99. Traducción al español: Antonio Fernández Lera, 2012.
- MESA, Olga; SÁNCHEZ, José A., «La danza empieza por la mirada», en SÁNCHEZ, José A.; CONDE-SALAZAR, Jaime, *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 65-71.

Cómo citar este artículo:

Rodríguez-García, L. (2018). El lamento de Blancanieves - Labofilm&1. Cuerpo y cámara en el espacio escénico. Una conversación con Olga Mesa. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (15), 255-268.
