

INTRODUCCIÓN

Presentación

La danza en su recorrido dentro de la Historia en Occidente como espectáculo escénico, va a ir configurándose como lugar de anclaje y experimentación de todas las demás artes con las que ha compartido espacio de presentación: la música, el conjunto escenográfico (pintura, escultura y arquitectura), el teatro y el cine. Especialmente en el s. XX la ocupación multidisciplinar del espacio coreográfico va a desarrollarse de una manera muy evidente. Esta situación conllevará una serie de posicionamientos emancipadores por parte de bailarines y coreógrafos respecto a las relaciones y usos entre la danza y las demás artes.

Paralelamente a estas operaciones de salvaguardar la integridad y la autonomía de la danza por parte de bailarines y coreógrafos dentro del espacio escénico, una nueva historia paralela de la danza comienza a emerger para nosotros a finales del s. XIX. Previo a la invención del cine, y de la mano de Loïe Fuller, coreógrafa norteamericana, la danza se erige como película y pantalla al mismo tiempo dentro del trabajo lumínico-cinético que esta bailarina desarrollará en la puesta en escena de sus danzas.

La coreografía y el cine confluyen en el uso común que ambas disciplinas hacen del espacio al aplicar elementos de composición cinético-visuales y sonoros. Sobre este aspecto que para nosotros es clave, centraremos toda nuestra investigación para evidenciar las operaciones compositivas afines entre la coreografía y el cine. Para ello acotaremos el campo de investigación en torno a la figura del coreógrafo-realizador, el cual trasladará

sus mecanismos operativos de composición desarrollados en su experiencia coreográfica al contexto de la imagen en movimiento.

Objetivos de la investigación

A mediados de los 80 comenzaron a surgir videoclips y films de acción que poseían en común la ralentización de imágenes cuyo contenido correspondía a movimientos corporales: pasos de danza en los videoclips y luchas coreografiadas en los films de acción. El hecho de que el efecto ralenti se lleve a cabo de forma análoga (su aplicación permitía trabajar el alargamiento de los parámetros tiempo y espacio) en dos contextos completamente opuestos para nosotros, como es lo marcial y lo dancístico, nos condujo a plantearnos por qué coincidían estos dos ámbitos contrapuestos en su representación audiovisual.

En mi formación profesional como bailarín y coreógrafo, el movimiento, el cuerpo, el espacio y el tiempo, corresponden a las cuatro herramientas fundamentales que configuran la creación coreográfica. Preguntas como: ¿qué es lo que posee la lucha de coreográfico?, ¿por qué el efecto de ralentización se aplica al momento álgido de la lucha o la danza presentadas audiovisualmente?, ¿qué relación tiene el coreógrafo con lo marcial? y ¿por qué coreografía, cinematografía y marcialidad se unen en el film de acción?, han confluído para poder plantearnos los principales objetivos de esta tesis. Descubrir un lenguaje cinematográfico-coreográfico cuya gestación embrionaria se produce dentro de los intercambios coreográficos entre el ejército y la danza, constituyendo un método de trabajo que va a influenciar en futuras producciones audiovisuales donde el

cuerpo en movimiento posee un peso específico dentro de la narración fílmica. Al respecto estudiaremos las aportaciones que el coreógrafo-realizador desarrollará dentro del montaje de la imagen en movimiento, sobre todo respecto al uso de la elipsis y la sinécdoque como encadenamientos fílmico-dancísticos. Respecto a las producciones donde principalmente operan estos coreógrafos-realizadores vamos a tratar de clarificar por qué la violencia y lo onírico son expuestos en el cine musical y el cine de acción a través de los pasos, movimientos y encadenamientos coreográficos.

Hipótesis del trabajo

Partimos de que en el cine de acción y el cine musical, las características que los definen no sólo hacen referencia a los combates y bailes que son filmados, sino a los mecanismos de fragmentación del cuerpo en movimiento que se dan en la filmación y el montaje. Estas operaciones son llevadas a cabo dentro del lenguaje cinematográfico y coreográfico, es decir, la unión entre intervalos espacio-temporales ofrece una continuidad que permite plasmar el movimiento. Con lo cual nuestra principal hipótesis se va a centrar en comprobar la importancia de trabajar la imagen en movimiento a partir de parámetros coreográficos, cuando el protagonista o hilo conductor de la narración cinematográfica es el cuerpo humano en movimiento. Es por ello que la figura del coreógrafo-realizador y su redefinición del montaje en las películas de acción y cine musical, va a impulsar una expansión de criterios y modos de hacer cinéticos, que permitirán desarrollar la práctica coreográfica desde otro lenguaje, el cine, así como una nueva utilidad del coreógrafo en su rol de realizador.

Metodología y estructura de la tesis

En esta investigación vamos a aportar nexos en común entre la danza y el cine que no han sido contemplados y que su conocimiento supone un gran valor a la hora de abordar y redefinir un posible lenguaje cinético entre la danza y la imagen en movimiento. Comenzaremos con lo que para nosotros significa el antecedente embrionario cinético en el arte, la práctica de la danza. En el apartado 1, LA DANZA EN OCCIDENTE, nos acercaremos a este arte a través de una revisión de la historia de la danza a fin de aportar un amplio conocimiento sobre esta disciplina artística. De esta manera el lector podrá abordar el tema con un mayor conocimiento crítico. Para ello hemos consultado bibliografía sobre la historia general de la danza, como también ensayos y tratados de coreógrafos desde el Renacimiento al s. XX, donde muchos de los grabados, ilustraciones y fotografías que acompañaban a los documentos escritos que hemos manejado han sido de gran ayuda.

Aunque la acotación operativa de investigación se va centrar principalmente en la presentación del cuerpo en movimiento dentro del lenguaje audiovisual, también desarrollaremos de manera teórico-práctica dentro del apartado 2, EL ESPACIO CINÉTICO-VISUAL Y SONORO DE LA COREOGRAFÍA EN EL S. XX, los aspectos comunes de composición entre la coreografía y la cinematografía, comparándolos y yuxtaponiéndolos, con el objeto de mostrar su afinidad a la hora de relacionarse con la imagen, el movimiento y la música. Partiendo de la ocupación multidisciplinar que se ha presentado siempre dentro del espacio escénico de la danza, muchos

coreógrafos han corealizado sus producciones junto a músicos, artistas visuales y técnicos de imagen y sonido, característica común que también va a desempeñar el realizador o director de cine en la producción de un film.

Los testimonios que hemos hallado en diferentes documentos audiovisuales y bibliográficos de muchos coreógrafos y sus respectivos colaboradores, nos han permitido comprobar una coincidente operatividad entre el coreógrafo y el realizador o director cinematográfico al intervenir sobre los intervalos de tiempo y espacio en el movimiento y el sonido.

En la tercera parte de esta tesis, EL MONTAJE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A PARTIR DE PARÁMETROS COREOGRÁFICOS, hemos querido plasmar las aportaciones formales de dirección, filmación y montaje que muchos coreógrafos desde su experiencia dancística han llevado a término dentro del ámbito cinematográfico. Para ello se han analizado films donde la danza aparece filmada bajo parámetros cinematográficos (MRI), que a su vez se inscriben en los coreográficos, es decir, durante las visualizaciones se ha comprobado que una correcta narración fílmica de una coreografía de danza o de lucha, depende de los conocimientos técnicos cinematográficos y coreográficos que posee el director o realizador.

Finalmente la última parte de la tesis corresponde al apartado 4, LA METADANZA AUDIOVISUAL DEL BAILARÍN, donde de una manera bastante explícita vamos a mostrar no solo la consolidación de la figura del coreógrafo-realizador como el creador de géneros cinematográficos como el cine de acción y el *cinedanza* o *vídeodanza*, cuyo protagonista es el cuerpo

en movimiento, sino también porque dentro de este proceso aparece lo que hemos denominado como una metadanza audiovisual del bailarín, es decir, la presentación de una coreografía a través de lo que convencionalmente se ha denominado como el lenguaje cinematográfico.

1 LA DANZA EN OCCIDENTE

1.1 COREOGRAFÍA: ESCRIBIR LA DANZA

En el Quattrocento aparecen los primeros documentos teóricos sobre danza y coreografía. Domenico de Piacenza o de Ferrara (su ciudad natal), escribe entre 1450 y 1462 el primer tratado de danza: *De arte saltendi et choreas ducendi*. Este manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de París. La obra está dividida en dos partes. En la primera, explica los elementos de los que está constituida la danza: memoria, traslación o recorrido, medida o tiempo, la personalidad del danzante y el modo de caminar. La segunda parte es una descripción de pasos a los que llama fundamentales y que los subdivide en dos grupos. El grupo de los nueve pasos naturales: paso simple, paso doble, repetición, giro, medio giro, salto, reverencia, paso de posición y de movimiento. Y el grupo de los tres pasos accidentales: choque de los pies o *entrechat*, el paso corrido y el cambio de pie. Domenico de Piacenza está considerado como el precursor de la coreografía escrita en Occidente. Otro tratadista fue el francés Thoinot d'Arbeau, que escribió en 1589 el tratado *Orchésographie, Traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honeste exercice des danses*. Escrita en forma de diálogo, esta obra enumera y explica los pasos de las danzas del s. XVI. La toma de conciencia de la naturaleza efímera de la danza, generó en estos tratadistas la necesidad de escribir y enumerar las danzas y los pasos que las constituían, a efectos de conservación para su futura transmisión. En muchos de los numerosos tratados que se llevaron a cabo en este periodo, no sólo se hacía referencia a los bailes, sino que también instruían en el arte de controlar el cuerpo, su postura y demostrar su dominio. Todo ello era canalizado hacia normas de conducta y de buena educación en los actos sociales. En uno de los fragmentos de su tratado, Arbeau expone claramente esta dualidad:

“Cuando bailéis acompañado nunca bajéis los ojos para observar los pasos y controlar si los bailáis correctamente. Mantened la cabeza y el cuerpo erguidos con expresión de confianza, no escupáis ni os sonéis demasiado las narices, y si tenéis la necesidad de hacerlo, volved la cabeza y usad un pañuelo blanco bien limpio. Conversad agradablemente en voz baja y modesta, no dejéis caer vuestros brazos en forma inerte ni quieta, estad prolija y correctamente vestido, las calzas bien estiradas y los zapatos limpios.”¹

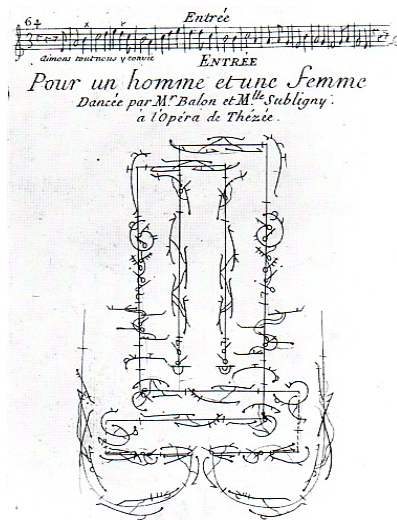
1.1 LA DANZA CLÁSICA O ACADÉMICA



1. Luis XIV, bailando en *Les noces de Pelée et de Thétis*, el 26 de enero de 1674.
Acuarela de Henri Gyssey (1621-1673), Museo Carnavalet, París

¹ Arbeau, Thoinot (1589). *Orchésographie, Traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honeste exercice des danses*. Langres: Imprimeur & libraire Iehan des preyz, p. 63, [en línea] <http://www.graner.net/nicolas/arbeau> [consultado el 9-12-2005]

En 1661 Luis XIV reorganiza el ejército por medio de la escuela de oficiales y crea la *Académie Royale de Danse*. Sobre la marcha, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, maestro de danza de la corte, codifica en 1674 por orden del rey, las cinco posiciones básicas de la danza académica y un sistema de pasos fijado. En ese mismo año Luis XIV, rey de Francia y bailarín, prohibirá mediante un edicto real la expresión pública de las danzas populares, así como todo aquel espectáculo que no hubiera sido previamente revisado por los académicos de la corte. A finales del s. XVII comienzan a aparecer grafismos y tratados técnicos sobre coreografía. La palabra coreografía es inventada por Raoul Auger Feuillet en 1700 (significando el origen de la escritura o notación de la danza), alumno de Beauchamps, publicó el tratado técnico de danza, *Choregraphie ou Art de noter la dans*. En este tratado se reproducen la totalidad de los pasos codificados por Beauchamps.



2. Partitura de Raoul Feuillet (1700). Biblioteca Nacional de París

En 1760 Jean Georges Noverre, coreógrafo, pensador y teórico de danza, escribe *Cartas sobre la danza y los ballets*. En su libro Noverre expone la concepción estética de su trabajo dancístico. Considerado como el reformador del ballet, Noverre quita protagonismo a las alineaciones simétricas del cuerpo de baile, y suprime los vestidos rígidos, las máscaras y los accesorios excesivamente pesados que limitaban la velocidad de los movimientos de los bailarines. Su reforma va dirigida principalmente a todo lo que integra la representación del ballet: el propio cuerpo de baile y sus intérpretes, el vestuario, los decorados y el acompañamiento musical. Al excluir la declamación, Noverre originó el espectáculo de ballet tal como lo conocemos actualmente.

La danza clásica o académica constituirá su principal repertorio de obras en el siglo XIX, donde ciertas piezas son de inspiración romántica y otras neoclásicas. La presencia de bailarines y bailarinas comienza a igualarse. Sin embargo el romanticismo exaltará a la bailarina y su presencia será mayoritaria respecto a la de los bailarines masculinos. Julián Ruesga Bono respecto al romanticismo en la danza, explica:

“Si el ballet cortesano niega la presencia de la mujer, obligando a los bailarines a travestirse, el ballet romántico invierte la situación [...] El bailarín casi desaparece suplantado por las bailarinas travestidas.”²

En la danza clásica o académica las diferencias respecto a la danza contemporánea corresponden a la utilización de bailarines con formación académica, donde su preparación técnica se centra en la importancia de

² Ruesga Bono, J. “Velos en danza en tres movimientos”. V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, n.º 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 89

líneas arquitectónicas del cuerpo que se dirigen hacia el espacio infinito, como también una ejecución de los movimientos donde el esfuerzo queda oculto por una apariencia de facilidad en la representación del virtuosismo y destreza de los movimientos sobre el espacio escénico. Estos movimientos que son codificados a través de más o menos 1200 pasos, van a estar subordinados a los siguientes parámetros en los que el cuerpo del bailarín debe ajustarse:

1º Una posición del bailarín, lo más alargada posible.

2º Esta posición idealizada debe de presentar las piernas hacia fuera, mediante la rotación de la cabeza del fémur con respecto a las caderas. Dentro del lenguaje de la danza académica, esta acción de rotación del fémur recibe el nombre de *en dehors*.

3º La ocultación del esfuerzo de los movimientos. El bailarín debe generar la ilusión de que no existe la confrontación de su cuerpo con las leyes naturales del movimiento y la fuerza de gravedad.

4º La estructura rítmica de los movimientos corresponden al acompañamiento musical.

A finales del s. XIX en Europa, la danza académica comenzará a convertirse en demostración de la dificultad técnica de ella misma.

La danza moderna americana aparece como reacción y se desarrolla siguiendo la evolución del arte moderno del s. XX.

1.1 LA DANZA MODERNA

Los trabajos realizados a finales del s. XIX por dos teóricos del movimiento como François Delsarte y Émile-Jacques Dalcroze, predispondrán la aparición de la danza moderna. Sus investigaciones aportarán nuevas maneras de trabajar la expresión corporal mediante la relación entre movimiento y emoción, así como un aprendizaje rítmico-musical a través de ejercicios corporales. La danza moderna puede dividirse en tres periodos o generaciones donde bailarines y coreógrafos son los protagonistas.

El primer periodo o primera generación corresponde entre otras, a las figuras de Loïe Fuller (1862-1928), considerada como una de las primeras artistas multidisciplinarias del s. XX por sus experimentaciones con la luz y el movimiento (y de la que más adelante hablaremos), Isadora Duncan (1878-1927) que apoya su obra sobre el clasicismo griego y la imitación de la naturaleza a partir de sus movimientos ondulantes, y Ruth Saint-Denis (1878-1968) la cual se inspira en las culturas orientales, en cuanto a la unidad entre el cuerpo y el espíritu; la danza es para Saint-Denis una forma de práctica espiritual.

El segundo periodo se caracterizará por unas formas representativas y sentimentales a través de la danza. Geográficamente quedará ubicada en Alemania: Rudolf Von Laban (1879-1979) y sus discípulos Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Koos (1901-1979), etc., y en EE.UU.: Doris Humphrey (1895-1958), Marta Graham (1894-1991), José Limón (1908-1972), etc. Los estilos estarán claramente diferenciados entre ellos, pero confluirán en una estilización de los sentimientos a través de significaciones expresivas en sus pasos y gestos de danza, inscribiéndose en las relaciones entre el espacio, el tiempo, la fuerza y la dinámica. Por ejemplo, según Lydie Willem:

“Para Doris Humphrey, el movimiento danzado es el juego de equilibrio entre dos posiciones estables: la posición vertical, que es la de la vida. y la posición horizontal, que es la de la muerte, mientras que Martha Graham basará su estilo sobre los efectos de la respiración, y principalmente la expiración, en cuanto a los movimientos expresivos del tronco.”³

La dramatización y el empeño en dar significación expresiva a los movimientos en la segunda generación, se opondrá a la concepción de la danza y el movimiento por parte de los creadores de la tercera generación, quienes reivindicarán el movimiento por él mismo, y sin expresividad añadida. Alvin Nikolais y Merce Cunningham protagonistas principales de este periodo centrarán sus trabajos en la experimentación de las posibilidades espaciales con respecto al cuerpo por una parte, y por otra a la coreografía. Con ellos, la música y la escenografía se inscriben de manera interactiva con respecto a la danza, es decir, ninguna de ellas se subordina a la otra. Cabe señalar que a excepción de Loïe Fuller, la mayoría de los representantes más importantes de la danza moderna utilizan gran parte de los convencionalismos de la danza académica codificada por Beauchamps en el s. XVII, es decir, su formalidad muchas veces esta basada en el academicismo.

Finalmente la aparición de una cuarta generación a principios de los años 60 en los Estados Unidos de América, tendrá como característica principal el rechazo a toda formación dancística, usando los movimientos cotidianos y utilizando en muchas ocasiones individuos sin ninguna formación dancística para realizar las coreografías.

³ Willem, Lydie. “Dossier: Dialogue Classique/Contemporain”. *Novelles de Danse*, nº 14, 1993. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 15

El trabajo de la toma de consciencia de la propiocepción⁴, como también el de la introspección oriental, sobre todo en cuanto a la filosofía del equilibrio entre la mente y el cuerpo en el ser humano a través de técnicas corporales, gestarán las bases de la nueva enseñanza y pedagogía del bailarín: La *Nueva Danza*. Las piezas de esta cuarta generación se situarán muchas veces fuera de la representación escénica, diferenciando la presentación de la representación, de hecho la mayoría de las obras se presentaban inacabadas. Claramente se aludía a un proceso de creación en vez de a un trabajo acabado.

1.1 JOHN CAGE Y LA NUEVA DANZA

John Cage compositor y músico escribió en 1937 un manifiesto, *El futuro de la música*, en el que consideraba que cualquier ruido, o sonido de la vida cotidiana podía ser utilizado como generador musical:

*“capturar y controlar esos sonidos, usarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales.”*⁵

⁴ El mecanismo vestibular situado en el oído interno recibe las informaciones de los propioceptores, internoceptores y de los receptores cinestésicos repartidos por todo el cuerpo, pero también las informaciones de la gravedad, del espacio y del tiempo. Los propioceptores y los receptores cinestésicos situados en las articulaciones óseas, los ligamentos, los músculos y las fascias, nos comunican donde se encuentra cada parte del cuerpo con respecto a otras partes, así como respecto al espacio y su estado de movilidad o de reposo. Los internoceptores situados en los órganos, las glándulas, los vasos sanguíneos y los nervios, nos informan de donde se encuentran todos estos, y de su movilidad o reposo.

⁵ John Cage citado en Goldberg, Roselee (1996). *Performance art*. Barcelona: Ed. Destino, p. 123

Cage formó parte del grupo *Fluxus*, célula imprescindible que influenciará a todas las generaciones posteriores en la concepción del arte. Pero sin embargo, dentro del contexto dancístico, lo que va a ser de suma importancia para nosotros, es el lugar que ocupa John Cage como precursor de la ruptura de los convencionalismos clásicos de la danza a principios de los años 60.



3. Los Duchamp y John Cage (1965)

Desde 1943 el coreógrafo Merce Cunningham y John Cage, músico y compositor, colaborarán durante más de dos décadas dentro de la compañía de danza del primero. La influencia de Cage permitió a Cunningham aventurarse en la exploración de las posibilidades de movimiento que aportaba la cotidianidad del uso del cuerpo humano, y que a su vez, quedaban inscritas en propuestas escénicas donde el azar o la indeterminación espacial y temporal formaban parte de la presentación de sus piezas de danza.

“Se me ocurrió que los bailarines podían hacer gestos que hacen todos los días, estos eran aceptados como movimientos de la vida cotidiana o diaria, ¿por qué no en el escenario?.”⁶



4. Merce Cunningham (1972)

Dicha experiencia sólo fue algo anecdótico dentro de la estética de movimiento de Merce Cunningham, ya que nunca abandonó los convencionalismos. Esto provocó en varios bailarines de su compañía un escepticismo ante el hermetismo académico de su obra.

⁶ Declaración de Merce Cunningham en Goldberg, Roselee (1996). *Performance art*. Barcelona: Ed. Destino, p. 124

Fue a partir de entonces, en 1962, cuando estos bailarines: Lucinda Childs, Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer entre otros, presentaron sus obras en el Judson Church de Nueva York.



5. Marta Graham y Merce Cunningham (1948)

El vínculo que existió entre John Cage y Merce Cunningham eclipsó de una manera indirecta la difusión y el asentamiento de los nuevos conceptos que habían provocado esa ruptura. Prueba de ello son unas cuantas declaraciones realizadas por algunos de los bailarines, donde varios de ellos compartían su creación personal con el trabajo de bailarín para la *Merce Cunningham Company*. Citemos el caso de Lucinda Childs donde en 1990 declaraba lo siguiente:

“A principios de los 60, yo estaba metida al mismo tiempo en el grupo de Cunningham y en el Judson Dance Theater. Quizás los miembros del Judson llevaban las teorías de Cage más al extremo que Cunningham, pero desde mi punto de vista, todo se hacía con un espíritu de respeto a lo que Merce había establecido.”⁷

En la obra de algunos autores como Roselee Goldberg o Germano Celant, la *Nueva Danza* aparece tan sólo como un apunte en donde su importancia radica en la influencia que ejerció sobre el desarrollo de la *performance* y el arte conceptual. Sin embargo para una parte del ámbito dancístico fue la liberación de más de 300 años de convencionalismos, y su conocimiento como tal, es de suma importancia, no sólo en el campo de la danza, sino también en el del arte.

1.1 LA NUEVA DANZA

Merce Cunningham y Cage encargaron la realización de un taller de composición a Robert Dunn para impartirlo en su estudio de danza. Robert Dunn estudió composición musical con John Cage. Fue de esa manera como introdujo en sus cursos de composición coreográfica las ideas de Cage, particularmente los procesos aleatorios, tales como el que sucedió en 1952, donde John Cage estrenó su obra 4'33" en Woodstock, la cual consistía únicamente en cerrar y abrir la tapa del piano.

⁷ Declaración de Lucinda Childs en Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta, p. 131

“Con este movimiento los cimientos de la música se tambalean estrepitosamente. De un modo semejante a como sucede con el gesto duchampiano, gesto que transforma la obra en acción y el objeto en una simple decisión, los 4’ 33” trazan el final de algo y el principio de cualquier cosa.”⁸

Por otra parte Robert Dunn hizo analizar a los estudiantes las estructuras temporales repetitivas de Erik Satie, recomendando a los alumnos que lo aplicaran en sus trabajos coreográficos. También hacía que los participantes del curso expusieran cualquier tema que se les ocurriera, así como utilizar y presentar cualquier tipo de objeto, hacer bailar a las palabras, los sonidos. Su metodología en estos cursos consistía sobre todo en lo relacionado con la estructura, el material y el método de trabajo a utilizar en la composición. En el curso del primer año 1960-61, los estudiantes que participaban eran Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, etc., todos ellos con sus respectivos trabajos formaron parte de la primera presentación que se llevó a cabo en la Judson Church -excepto Simone Forti-. La flexibilidad que emanaba el taller de Dunn también permitía la inclusión de personas que no eran bailarines, y que participaban en piezas de danza, las cuales también podían hacer su propia coreografía. El acontecimiento de la Judson Church adquirió una gran importancia por el cúmulo de aristas que se reunieron. Todos ellos provenían de distintas disciplinas, y mediante la interacción y mezcla de ideas abrieron una gran variedad de actitudes frente a todo aquello que podría ser danza. Igualmente, los espectadores de las presentaciones en la Judson Church estaban formados por músicos, cineastas, bailarines, escritores,

⁸ Pérez, David. “Cuatro giros alrededor de la danza, el arte, el movimiento y la pausa”. V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, n.º 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 76

intelectuales y personas que vivían a los alrededores de la iglesia en Greenwich Village.

“Las experimentaciones que se efectuaron en la Judson Dance han constituido la base de una nueva estética de la danza, en sus objetivos, materiales, motivaciones, estructuras y estilos dentro de la danza.”⁹

En este concierto número uno de la Judson Church organizado por Robert Dunn en 1962, los artistas de la Judson quieren repensar su propio campo de experiencia y provocar una nueva mirada sobre sus trabajos. Los bailarines se autodenominan *performers*¹⁰ y los espectáculos de danza *performances*.



6. Steve Paxton e Yvonne Rainer (1963)

⁹ Banes, Sally. “Dossier: La table ronde”. *Nouvelles de Danse*, n°. 3, 1990. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 34

¹⁰ Era una manera de auto diferenciarse de los bailarines modernos que para ellos no eran modernos.

En el centro de sus preocupaciones contestatarias se encuentra el cuerpo y la práctica del mismo como la mejor de las armas contra el puritanismo que dirige toda la historia del continente norteamericano. Cunningham es contemplado por toda esta generación de bailarines como factor de la convención coreográfica, y por ello antidemocrático. La visión de la danza por esta generación de bailarines se dirige a pasos no danzados, pasos usuales de la vida ordinaria, o el paso como *ready-made* del propio cuerpo. El 6 de julio de 1962 la Judson Church acabará convirtiéndose en el Judson Dance Theater. A partir del primer concierto, los trabajos dancísticos se escaparían de toda convención, asegurando el protagonismo de la danza no danzada como premisa estética. La *Nueva Danza* como definición de este tipo de trabajos abogará por la no convención, no a la técnica centenaria, no al encuadre escénico ni al espacio teatral, promulgando el uso de pasos cotidianos como: caminar, correr, saltar y caerse. Todos los movimientos se insertaban dentro de estructuras de repetición.

Yvonne Rainer una de las bailarinas más representativas de este movimiento, fue la primera en la historia de la danza moderna de occidente en redactar un manifiesto sobre principios estéticos coreográficos no convencionales:

*“Manifiesto del no: No a lo espectacular, no al virtuosismo, no a las metamorfosis y a la ilusión, no al hechizo e imperio de la imagen del artista, no al carácter heroico y antihéroe, no al compromiso entre el intérprete y el espectador, no al estilo, no al intérprete, no a la excentricidad, no a la emoción.”*¹¹

¹¹ Declaración de Yvonne Rainer en Vila, Thierry (1998). *Paroles du corps*. Bienne: Ed. Du Chêne-Hachette Libre, p. 132-133

Este manifiesto fue elaborado por Rainer en 1963 y formó parte de su pieza *Terrain*. Rainer suprime todo aquello que no es la mecánica de los movimientos, los cuales no deben estar forzados, ni tensos. En el trabajo de Rainer el espacio es uno solo, cualquiera puede hacer sus movimientos. Rainer consigue que el espectador se identifique totalmente, puesto que él mismo podría hacerlo.



7. Yvonne Rainer (1965)

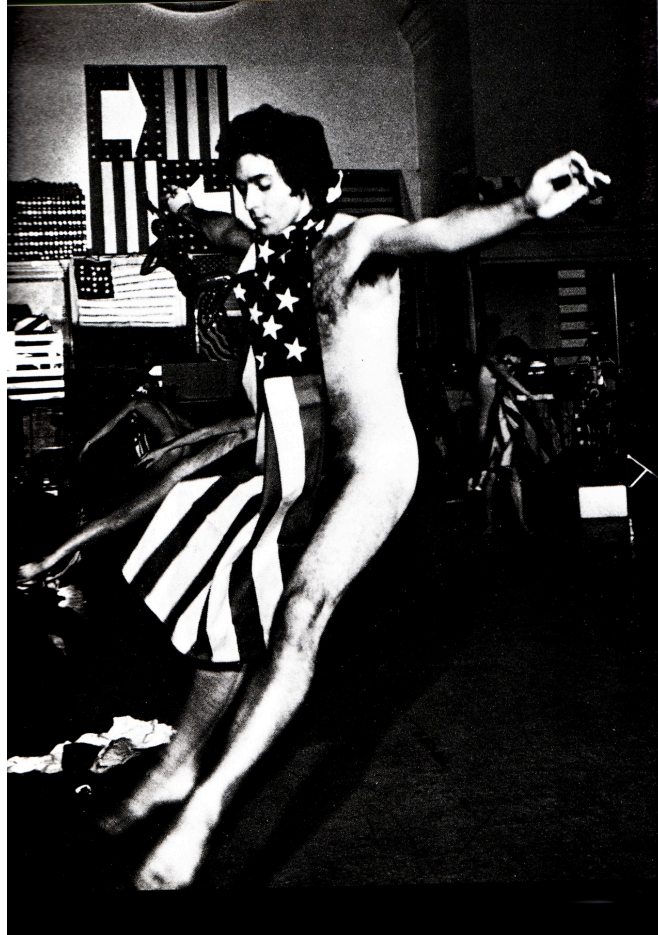
El desarrollo de la *Nueva Danza* quedará enmarcado dentro del contexto político, económico y social de los EE.UU., sobre todo en los años comprendidos entre 1968-1973. La predisposición del público a la participación, así como las influencias no occidentales se verán reflejadas en las propuestas artísticas de la *Nueva Danza*, las cuales a su vez incluirán parámetros compositivos inscritos en lo cooperativo, lo ecológico, lo multicultural y lo democrático.

No es de extrañar que la mayoría de los bailarines y coreógrafos de la Judson Church participaron y desarrollaron trabajos dentro de movimientos político-sociales reivindicando la libertad, la igualdad y el pacifismo.

Hacia el año 1970 Yvonne Rainer forma el colectivo de improvisación *Grand Union*, cuyos componentes (todos ellos bailarines) provenían en su mayoría de la Judson Church. Entre muchas de sus presentaciones y puestas en escena hay que destacar una actuación que se llevó a cabo en 1971 a beneficio de los *Black Panthers* (Panteras negras). Un destacado compromiso hacia las causas libertarias, era la característica principal de todos sus trabajos.

Otro claro ejemplo podíamos encontrarlo también en las facturas de algunas coreografías que Yvonne Rainer presentaba de manera independiente. La versión de su pieza *Trio A*¹² que fue presentada en 1970, denunciaba y apoyaba a una serie de artistas que habían sido condenados por profanar la bandera americana

¹² Ver fotografía en la página siguiente



8. David Gordon en *Trio A* de Yvonne Rainer (1970) Judson Flag Show

Steve Paxton, cofundador junto a Yvonne Rainer del grupo *Grand Union*, comienza a desarrollar el *Contact-Improvisation*¹³ alrededor de 1972, técnica de danza donde la improvisación es el principal objetivo a la hora de conformar la práctica coreográfica.

¹³ Ver más información al respecto en el apartado 3.4.4 La importancia de las artes marciales en la danza contemporánea de los años 80 y 90, p. 177

Según Sally Banes la improvisación hace que:

*“Su práctica en público presenta la imagen de un estilo de vida, un modelo para un mundo posible: la improvisación se convierte en sinónimo de libertad y de adaptación, de soporte, de confianza y de cooperación.”*¹⁴

Con la *Nueva Danza* el uso del cuerpo y el movimiento se desprenden de convencionalismos heredados de la tradición escénica respecto a la utilización del vestuario, iluminación, escenografía y música. Estos por el contrario estarán utilizados de manera justificada y consecuente en cuanto a las necesidades de la pieza de danza. El vestuario huirá de toda referencialidad, así como del elemento propagandístico de la moda; su función se sitúa en la comodidad del cuerpo a la hora de ejecutar sus traslaciones espaciales. La escenografía es el propio espacio donde se lleva a término la acción: una sala, un espacio escénico, la calle, la naturaleza. La pieza de danza no precisa de un envoltorio a no ser que el empleo de un empaquetamiento determinado favorezca y resalte elementos compositivos inherentes a la pieza de danza, un ejemplo de ello podría ser el empleo de un espacio cerrado para conseguir una mayor audición de los sonidos generados por los pasos de la acción, a efectos de ser amplificados por medios tecnológicos. Otro ejemplo podría ser también utilizar estructuras u objetos donde el movimiento de la pieza se inscribe, los cuales deben de atenerse a la función específica que precisa la acción del cuerpo.

La iluminación como muy bien indica debe ceñirse a lo que es, y dependerá del espacio elegido donde se lleve a cabo la pieza, aplicando o no, la

¹⁴ Banes, Sally (2002). *Terpsichore en baskets*. París: Ed. Chiron, p. 24

iluminación necesaria para su eficiente contemplación, con lo cual quedan restringidos los efectos lumínicos gratuitos e injustificados. En cuanto al empleo de la música, dependerá de la necesidad de compartir con músicos la pieza de danza a través de su yuxtaposición. La música y la danza trabajan con el ritmo, principal elemento que ambas disciplinas comparten, por tanto no supondrá ningún tipo de impedimento permitir que la música se instale paralelamente a la duración de la pieza, como también que la razón corresponda a una previa invitación que se le hace al músico para que este dentro del espacio sonoro de la pieza de danza.

Como hemos estado viendo a lo largo de este apartado, los bailarines y coreógrafos de la Judson Church serán considerados simultáneamente como herederos y críticos de la danza moderna (fenómeno limitado al s.XX) y de la danza académica (canon de belleza y verticalidad en perspectiva heredados de las cortes europeas del Renacimiento). Dentro de la Judson Church: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, etc., compartirán un mismo punto de vista acerca de la creación dancística, sobre todo en su necesidad de redefinir el medio de la danza. Sally Banes a partir de 1987 comenzará a utilizar el término danza *postmoderna* para hacer referencia a todas las obras y creadores pertenecientes al entorno y presupuestos estéticos de la Judson Church. Sin embargo, Banes que es conocedora de la significación de lo *postmoderno* dentro de otros ámbitos artísticos, decide utilizarlo para denominar a la *Nueva Danza* como *danza postmoderna*. Por otra parte, aún sabiendo las connotaciones estéticas que conforman lo *postmoderno* en cuanto al carácter ecléctico que se imprime en las obras, Banes decide aplicar este término como adjetivo diferenciador de un tipo de danza que se genera e inscribe a principios de los años 60, y que además

no tiene nada que ver con los presupuestos *postmodernos* artísticos consensuados por la Historia y la crítica del arte. Leopoldo Alas describe la *postmodernidad* de la siguiente manera:

“En su ensayo Kitsch, Vanguardia y Arte por el Arte, Hermann Broch habla del Kitsch como de un sistema de imitación que mira hacia el pasado con nostalgia, copiando, con sorprendente simplicidad, lo que lo precede. Lo que ya ha existido -escribe-, lo que ya se ha experimentado, está destinado a reaparecer invariablemente en el kitsch. [...] ¿Y qué decir de la postmodernidad, otro de los viejos disfraces del Kitsch?. El kitsch es el espíritu –o la falta de espíritu- de esa famosa postmodernidad, y Almodóvar su profeta.”¹⁵

Finalmente la justificación que Banes da a su operación de nombrar arbitrariamente danza *postmoderna* a la *Nueva Danza*, corresponde a una manera de diferenciar la danza de los 60 de la danza moderna que no es moderna. Para ello Banes usa el adjetivo *postmoderno* como significado de modernidad.

“Como lo moderno aplicado a la danza no es sinónimo de modernidad, ser antimoderno no significa para nada ser antimodernidad, sino todo lo contrario.”¹⁶

Aunque ello encierre cierta contradicción, Banes considera apropiado usar el término *danza postmoderna* como nombre genérico en el que se incluyen todas las producciones de danza contemporánea comprendidas entre los años 60 y 80, tanto si su factura es *postmoderna* como si no lo es.

¹⁵ Alas, Leopoldo. “Sinceramente kitsch” en V.V.A.A. (1988). *El Kitsch español*. Madrid: Ed. Temas de Hoy, p. 10

¹⁶ Banes, Sally (2002). *Terpsichore en baskets*. París: Ed. Chiron, p. 19

El interés de explicar la manera en que es utilizado el término *postmoderno* dentro del ámbito histórico de la danza, tiene como objetivo posicionarnos en desacuerdo con la utilización de este adjetivo como sustituto del término *Nueva Danza*. De hecho Banes expone lo siguiente acerca del término *postmoderno* :

“Los coreógrafos lo encuentran hoy en día como reductor e inexacto. Actualmente un cierto número de autores lo utilizan de una manera aproximativa significando todo o nada. Sin embargo, como ha sido utilizado desde hace poco menos de diez años, mejor que evitarlo, me parece que puede dar una definición al emplearlo.”¹⁷

Sally Banes dentro del discurso historicista de su libro *Terpsichore en baskets*, utilizará indistintamente los términos *danza postmoderna* y *Nueva Danza* para designar los trabajos y a los artistas de la Judson Church y de la danza contemporánea de los años 80. Para nosotros *Nueva Danza* será el adjetivo que utilizaremos a la hora de mencionar o inscribir las obras y artistas que se caracterizan por tener una factura y un perfil exentos de los convencionalismos académicos que se formularon entre los siglos XVII y XIX, formalidad exenta que será iniciada por los bailarines de la Judson Church. A excepción de los trabajos de Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Lucinda Childs, etc., principales representantes de la *Nueva Danza*, mucha creación coreográfica que se ha venido realizando a partir de los años 80 evolucionará con un claro componente *postmoderno*, es decir, muchas de estas piezas de danza presentarán una mezcla de academicismo y acciones cotidianas del cuerpo. Estos trabajos van a generar un eclecticismo en la danza contemporánea que ahogará en

¹⁷ *Ibíd.*, p. 20

parte la expansión de la *Nueva Danza* y sus características antiacadémicas. Sin embargo a partir de la década de los 90 y de la mano de las prácticas performáticas que provenían del ámbito plástico, muchos jóvenes coreógrafos y bailarines advierten que en los trabajos de estos artistas plásticos existe una afinidad con la danza tanto en la utilización del espacio y los objetos que se inscriben en él, como en el uso de intervalos de tiempo y espacio. Estos trabajos denominados *performances* ofrecían una factura mucho más interesante que la mayoría de piezas coreográficas que se estaban llevando a cabo en aquellos años dentro de los circuitos de exhibición destinados a la danza contemporánea en Europa. A raíz de un desencanto a causa del panorama dancístico de finales de los 90, provocado por el eclecticismo de las creaciones dancísticas, muchos coreógrafos europeos que abogan por el antiacademismo comenzarán a revisar las obras de los bailarines pioneros del *performance* del Judson Church, lo que les conducirá a generar un tipo de danza que partirá de los presupuestos estéticos del Judson, pero con la diferencia de que si el origen de la *performance/Nueva Danza* consistía en la liberación de los convencionalismos académicos de la danza por parte de los bailarines de los 60, aquí la utilización de facturas performáticas alude, en la mayoría de trabajos, a una falta de creatividad coreográfica que es suplantada por una utilización apropiacionista de recursos plásticos, la cual es justificada por estos jóvenes creadores sólo por el hecho de ser bailarines, y que como tales se erigen herederos de los pioneros del *performance art* (los bailarines de la Judson). El abuso de la utilización de las rentas de la Judson en el s. XXI por parte de algunos bailarines y coreógrafos occidentales, ha generado por oposición en el lado más académico europeo, una revisión de los convencionalismos más ortodoxos de la danza, los cuales han sido

reconstruidos por coreógrafos como William Forsythe (coreógrafo postmoderno por antonomasia), quien manteniéndose fiel a la estética académica, la ha reinstaurado en los canales de difusión que en su momento correspondían a los de la danza contemporánea. Aunque como decíamos al principio sobre la danza contemporánea en cuanto a que la mayoría de sus propuestas presentaban cierto eclecticismo, no hay que olvidar los trabajos de gran originalidad pertenecientes a Anne Teresa de Keersmaeker o Wim Vandekeybus, los cuales emergieron de esos escenarios presentando una danza contemporánea exenta de convencionalismos académicos en su presentación, de gran originalidad, fresca, dinamismo y fuerza rítmica. Sin embargo el concepto de que todo puede ser danza, acuñado en los años 60 y que fue lo que permitió que el academicismo de la danza perdiera vigencia y permitiera la eclosión de futuros coreógrafos como Keersmaeker o Vandekeybus, ha perdido su credibilidad en el ámbito dancístico. Lo *performático* se ha convertido en un adjetivo peyorativo dentro de la creación coreográfica de hoy.

Dentro de este apartado hemos expuesto muchos de los elementos formales, estéticos e históricos que han caracterizado a la danza en Occidente, sobre todo en el s. XX. Sin embargo esta presentación la hemos llevado adelante bajo un punto de vista exclusivamente escénico. Con ello queremos hacer hincapié en que la historia de la danza se ciñe por completo a todo aquello que se inscribe en la representación de la danza en el espacio escénico, sin contemplar a todos aquellos bailarines y coreógrafos que han desarrollado su trabajo de investigación trascendiendo la convención decimonónica del espacio escénico, descentralizándola y democratizándola a través de los medios de masas. Es

por ello que en el siguiente apartado vamos a abordar la relación de la danza con la imagen en movimiento, el sonido y la iluminación a efectos de introducirnos en la manera donde danza y medios audiovisuales reescriben una formalidad, una estética y un precedente histórico conjunto, que aun siendo contemplado por la historia del cine, aparece como un desconocido en la historia de la danza.

2 EL ESPACIO CINÉTICO-VISUAL Y SONORO DE LA
COREOGRAFÍA EN EL S. XX

2.1 OCUPACIÓN MULTIDISCIPLINAR DEL ESPACIO ESCÉNICO COREOGRÁFICO

“Si la danza es uno de los motores de la práctica moderna del arte, ¿cuáles debían ser las reglas para abordar el tan llevado tema de la interdisciplinariedad? [...] En la colaboración entre las artes y la danza no puede más que revertirse sobre la danza los aspectos más diversos que a otras artes la danza ha aportado. [...] Y es que la literatura sólo puede devolverle a la danza el principio de literalidad que ésta le aportó, del mismo modo que el teatro puede recuperar para ella el principio de representación que tomó de la danza misma. La música, qué sería de los sonidos sin el compás, el ritmo de la danza, incluso el fraseo aparece antes en la danza que en el canto. Las artes plásticas, si alguien se atreve todavía a decir lo que éstas son le deben a la danza ideas centrales como la de figura, -son fundamentales los estudios de la escuela Warburg sobre el rito y el gesto como base de toda la iconología artística desde los primitivos italianos hasta el s. XIX-, además de adjetivaciones fáciles como las ideas de composición y ritmo. [...] Me atrevería a decir más, la danza es el modelo de pensamiento para las llamadas artes conceptuales del mismo modo que el paseo lo es para el pensamiento filosófico.”¹⁸

Las vanguardias artísticas de principios del s. XX irrumpen de manera torrencial sobre los ballets, y estos no dispusieron de tiempo necesario para transformar esos descubrimientos en danza. Serge Lifar, en su libro *La Danza*, nos habla de ese desajuste entre la danza y las demás artes. Este libro supone uno de los hallazgos más interesantes y comprometidos de la coreografía en su aspecto más íntegro. De manera general expondremos algunos de los aspectos que consideramos significativos y sobre los que Lifar se ha basado al hacer su exposición de una estética de la danza,

¹⁸ Romero, Pedro G. “Tibia de la pierna izquierda”. V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, n.º 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 16-17

imprimiendo un destacado empeño y valía para aislarla de todos los solapamientos a los que se ha visto sometida por distintas manifestaciones artísticas que han sido contemporáneas a ella. En su proceder Lifar presenta una personalidad cargada de respeto hacia las propias idiosincrasias de estas disciplinas, ofreciendo una visión de la danza hacia éstas, con el mismo respeto que hacia ella misma. Demuestra ser conocedor de todas ellas, abriendo un discurso amplio que posibilita el acercamiento respetuoso del arte en general hacia la danza, erigiéndola como la madre desconocida. De hecho Lifar trabajó en sus producciones coreográficas con revelantes artistas del s. XX como Picasso, Cocteau, Fernand Léger, Man Ray etc. Por otro lado Lifar asume las deficiencias que bailarines y coreógrafos han fomentado, haciendo que a la danza se le considere una disciplina artística autista y donde el propio Lifar tampoco queda absuelto. Lifar empieza su discurso con los conceptos de clásico y moderno, no sólo en cuanto a su significado estético en la historia del arte, sino también porque a su vez corresponden a dos estilos de danza que coexisten como líneas de trabajo coreográfico en el mismo periodo donde Lifar también lleva a término su labor como coreógrafo. Lifar encontrará inadecuado decir danza clásica como denominación del género dancístico que aparece a partir de Beauchamps.¹⁹ Según Lifar, dicha denominación sólo sería acertada en el trabajo coreográfico realizado por Isadora Duncan, donde una de las características más importantes es el uso que hace de los modelos clásicos de la Antigüedad dentro de su trabajo dancístico, con lo cual su obra se inscribe muy bien encajada en los presupuestos del clasicismo plástico. Esto va a suponer una premisa importante para Lifar a la hora de introducir el concepto de danza académica, en lugar de danza clásica, ya que si el trabajo de Duncan quedará inscrito en una estética clásica, esto va a permitir a Lifar llevar a cabo sus operaciones redefinitorias

¹⁹ Ver p. 15

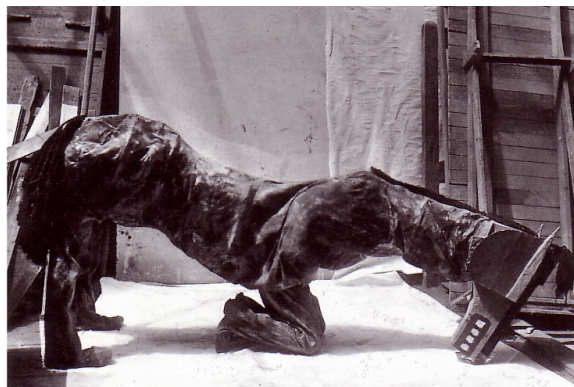
de la danza entendida como clásica, sustituyéndola por danza académica. Estas conclusiones deben tomarse con una gran consideración a la hora de reescribir una Historia y una Estética de la danza, precisamente por su fuerte carga desestabilizadora, por una parte hacia la danza moderna, ya que Lifar excluye a Duncan de la modernidad artística del s. XX a la que pertenecía, situándola como heredera del clasicismo, y por otra, al sustituir lo que se entiende como danza clásica por danza académica. Lifar denominará siempre a la danza clásica como danza académica. Siguiendo con la política de innovación artística generada principalmente por artistas plásticos a partir de la segunda mitad del s.XIX, Lifar descubre que en ningún momento de la Historia de la danza (más o menos hasta mediados del s. XX), hay una fusión o multidisciplinaridad de las artes en la que la danza se encuentre incluida, comprometida o afectada positivamente en beneficio de ella -hay que señalar que en muchos libros sobre Historia de la danza, Loïe Fuller bailarina multidisciplinar, no aparece citada, Lifar tampoco la cita-. Pensamos que es de gran importancia citar para ello dos párrafos de Lifar sobre los Ballets rusos, y que a la vez también atañen a sus seguidores los Ballets suecos.

“Diaghilev se hallaba poseído por el demonio inquieto de la novedad y este mal era contagioso: viendo a todos los que componían el grupo, se hubiera dicho que cada uno temía, por encima de todo, parecer menos atrevido o menos nuevo que su predecesor. [...] Pero de todas maneras el modernismo se precipitó torrencialmente sobre los Ballets rusos, y fueron sucesivamente el cubismo, el surrealismo, la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze, los deportes, el cinematógrafo (el efecto de los movimientos lentos fue muy utilizado), el maquinismo, el exotismo, el primitivismo negro -desde el ingenuo prearte hasta el arte verdadero de Josefina Baker-, la acrobacia, la revista y el constructivismo soviético. Los adoradores y conocedores de la danza clásica huían ante el torrente, Diaguilev, sin embargo, marchaba de descubrimiento en descubrimiento, pero sin disponer del tiempo necesario para transformar estos

descubrimientos en el ballet, de hacer que la danza los asimilase, y sólo logrando a veces que la danza sufriese mutilaciones.”²⁰



9. Ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* de Jean Börlin -Ballets Suecos- (1921)
Museo de la danza de Estocolmo



10. Ballet *Parade* (1917) de Léonide Massine -Ballets Rusos-

²⁰ Lifar, S. (1968). *La danza*. Barcelona: Ed. Labor, p. 176

Muchos contemporáneos de Lifar y otros más actuales, consideran de gran atrevimiento sus declaraciones por entenderlas de manera equivocada. Es decir, piensan que la actitud de Lifar menosprecia a la propia danza, por afirmar que ésta no compartía los presupuestos de las vanguardias. Con lo cual para muchos, estas declaraciones han quedado y quedarán como algo involutivo dentro de la danza respecto al arte.

Las siguientes declaraciones de Serge Lifar evidencian al máximo esa inexistente multidisciplinaridad entre otras artes y la danza. Con sus palabras, a nuestro entender arremete claramente hacia aquellos coreógrafos y artistas plásticos que por colaborar conjuntamente y diluir sus respectivos roles en el proceso de la realización de un espectáculo de danza, ofrecen un resultado precario en la composición coreográfica.

“De la misma manera, Picasso, durante el segundo periodo hubiera podido realizar su Parade sin recurrir a un coreautor.”²¹

Lifar consideraba que muchos artistas de las primeras vanguardias que tuvieron relación con los Ballets Rusos de Diaghilev, y participaron en la concepción y la realización de los espectáculos, contribuían a que la danza siempre se encontrase en segundo o tercer plano. La música, la metáfora y la plástica escenográfica (pintura y escultura), eran los verdaderos coreógrafos.

Lifar nos brinda la posibilidad de revisar la danza, y si ésta, por su naturaleza se ha quedado descolgada de todo lo que significaron las vanguardias en el campo del arte, sólo saber esto, nos abre un sinfín de

²¹ Ibídem, p. 179

caminos por descubrir en la estética del cuerpo, el espacio y el movimiento, incluso podría haber sido conveniente que la danza hubiera pasado sin pena ni gloria por el gran siglo del arte, hecho que facilitaría una revisión intrínsecamente coreográfica.

No cabe ni la menor duda de que la postura de Lifar va a ser para nosotros de una gran importancia frente a modernos y académicos que se aferran a considerar la danza, arte cinético por excelencia, como algo revisado, consolidado e inamovible, cuando realmente es todo lo contrario,²² y más aún la propia obra escrita de Lifar, que en sí misma también es una laguna. Sin embargo, su empeño en sustraer de la danza todas las artes afines que la rodean, hace que pueda entregárnosla desnuda, solitaria, casi pura y dispuesta a crecer.

En varios momentos de lectura de su obra hemos observado como después de casi 60 años, aún hay cosas que permanecen vigentes, y nos hubiera gustado encontrarnos en otro momento más avanzado para la danza, pero todavía hoy se repiten esquemas en detrimento de la misma, como la

²² Recientemente en el Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia ha llevado a cabo la reconstrucción de dos *Danzas mecánicas* (1923) del coreógrafo ruso Nikolai Foregger (1892-1939). Las danzas reconstruidas han sido la danza de la *cadena de transmisión* y la danza de la *sierra*. Con respecto a lo que expone Lifar sobre que la danza no tuvo tiempo para asimilar las aportaciones de las vanguardias artísticas, la obra de Foregger aparece como una excepción. Nikolai Foregger, “*coreógrafo de los años del constructivismo ruso, fundó en 1921 su estudio MASTFOR (un anacronismo de MASTerskaya Foeggera= Taller de Foregger), donde incluyó las aportaciones de la música-jazz, el music-hall y el circo. Otro de los aspectos a destacar fue sus referencias a la estética industrial en su producción coreográfica “Danzas Mecánicas”(1923) donde aplicó su método de entrenamiento corporal (que llamó TePhy Trenage) fundamentado en ejercicios físicos y rítmicos, destinados a conseguir la mecanización del movimiento...*” Laboratorio de Creaciones Intermedia. “Ruidos y Susurros de las vanguardias, Reconstrucciones de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)”, 2004 València: Ed.UPV

importancia de la música, la importancia de la referencialidad (teatro) y la falta de conocimientos artísticos externos a la propia danza y que Lifar comenta de la siguiente manera:

“El ballet, como unión armoniosa de las artes (de la música, de la pintura, de la poesía y de la danza) exige de sus creadores conocimientos de una profundidad y extensión que muy pocos coreoautores pueden aspirar a poseer. Son, sin embargo, indispensables.”²³

La finalidad de haber expuesto las interrelaciones llevadas a cabo por diferentes manifestaciones artísticas con respecto a la danza y en las que en su mayoría dicha multidisciplinariedad no afectaba a la propia danza, sino que más bien se utilizaba el soporte del espectáculo coreográfico para llevar a cabo experimentaciones escénicas por parte de los artistas plásticos, nos hace comprender porque una gran parte de la danza no incluye en sus documentos históricos a la bailarina Loïe Fuller, una de las figuras más emblemáticas e influyentes en el arte de principios del s. XX por su multidisciplinariedad artística, es decir, la poca atención prestada al trabajo coreográfico desarrollado por Loïe Fuller por parte de Serge Lifar supondrá un vacío histórico dentro de la Historia de la danza en Occidente. De ahí la tesis de Lifar sobre la importancia en adquirir diferentes técnicas artísticas para mejorar la creación coreográfica. Lifar desconocía la dimensión artística y multidisciplinar de la obra de Fuller. Así como Isadora Duncan (bailarina que perteneció a la compañía de Loïe Fuller) está considerada como una de las principales pioneras de la danza moderna, Loïe Fuller no recibirá el mismo tratamiento. La mayoría de descripciones realizadas en torno a esta bailarina en la bibliografía histórica de la danza, consisten en escuetos escritos que indican que Loïe Fuller trabajaba con telas y efectos de luz. La obra lumínico-cinética de Loïe Fuller no sólo la vamos a inscribir

²³ Op. Cip p. 59

como principal precedente de la relación entre danza e imagen en movimiento, sino además como una escisión dancística que origina una Historia de la danza paralela a la establecida, y que de la cual, desde esta tesis, queremos ser sus iniciadores, sobre todo porque los coreógrafos y bailarines que la constituyen desarrollan su trabajo a partir de la utilización del cine y los medios audiovisuales para realizar sus obras coreográficas en factura cinematográfica.

2.2 LOÏE FULLER: LA BAILARINA LUMÍNICO-CINÉTICA



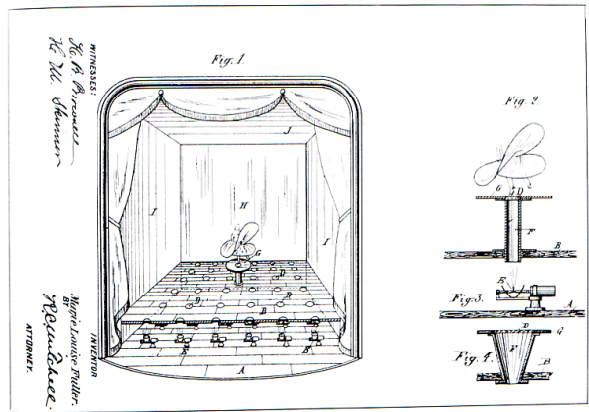
11. Loïe Fuller fotografiada por Eugène Druet (1900). Museo Rodin, París

Loïe Fuller nace el 22 de febrero de 1862 en Fullersburg (Illinois). A partir de 1874 comienza su carrera artística como actriz en la Academia de Música en Chicago. En 1883 realizará una gira por los EE.UU. dentro de la compañía de Buffalo-Bill. Continuará trabajando en diferentes compañías de teatro hasta que en 1884 comienza a interesarse por el canto y la ópera. Finalmente y después de una larga experiencia escénica forma compañía en 1889 y comienza una gira por Jamaica, Antillas, Bermudas y EE.UU. Entre 1889 y 1891 llevará a cabo una serie de experiencias centradas en el aprendizaje de *Skirt dance* (danza de la falda) y un interés por los efectos de las luces en los teatros de variedades. Ambos supondrán los campos de experimentación donde tendrá lugar la concepción de su danza lumínico-cinética.

En 1892 contratada por Rud Aronson estrenará su *Serpentine dance* en el Casino Theater de Nueva York. Ese mismo año partirá a Europa con una propuesta de trabajo ofrecida por Édouard Marchand para presentar su *Serpentine dance* en el Folies-Bergère de París.

Respecto a la técnica de ejecución de sus danzas, era necesario un escrupuloso ajuste entre los movimientos del cuerpo y el tejido de los velos junto a las señales luminosas emitidas por los focos que accionaban los electricistas. Muchas veces el sincronismo entre danza y luz era conducido por golpes de tacón generados por la bailarina, con los que indicaba el momento de activar las luces.

Sus trabajos parecían querer esculpir la luz, multiplicando sus efectos y situando los puntos de luz delante de ella, detrás, debajo, a los lados o en el techo.

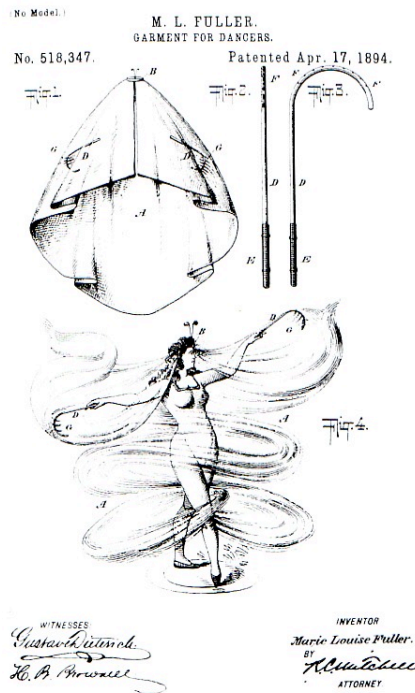


12. Dibujo del dispositivo luminoso para la escena inventado por Loie Fuller (1894)



13. Loie Fuller sobre su dispositivo en el espectáculo *Salomé* (1896).
 Librería Pública de Nueva York

Loïe Fuller para su *Danza del fuego* (1885) dispuso proyectores rojos bajo sus pies, que iluminaban a través de una placa de cristal, mientras que con los velos de sus vestidos jugaba con la luz y creaba formas flotantes mediante unos artilugios mecánicos que adaptaba como prótesis a sus brazos.



14. Patente de los accesorios del vestuario de Loïe Fuller (1894)

El vestuario dentro de las danzas de Fuller no se limitaba a ocupar su principal función cotidiana, es decir, cubrir el cuerpo, ni tampoco utilizarlo como elemento de sugerencia erótica o decorativa, sino como accesorio

escenográfico y generador de la propia formalidad de la danza. Sin embargo lo que marcaría el carácter novedoso de sus danzas correspondía a la estrecha relación que estas establecían con la popular luz eléctrica y los colores, aspectos que facilitarían el advenimiento del cine coloreado. De hecho en 1896 Thomas Alva Edison, Robert William Paul y Louis Lumière efectuarán el mismo tipo de realizaciones sobre versiones de *Serpentine Dance*. Todas ellas fueron bailadas por diferentes imitadoras de Loïe Fuller que aprendieron su baile y lo perpetuaron en más de 50 cortometrajes.



15. Annabelle Withford Moore en *Serpentine dance* (1896) Thomas Alva Edison

Sobre la versión ejecutada por la bailarina Annabelle Withford Moore, el vestuario consistía de dos velos que se fijaban por una parte a la falda, y por la otra al talle, a la vez que se ataban a dos varillas rectas y cortas.

Sin lugar a dudas ninguno de los cortometrajes que se realizaron pudieron ilustrar lo que la iconografía y textos de la época evocan de la danza de Loïe Fuller.



16. Loïe Fuller bailando en un parque (entre 1909-1914) Museo d'Orsay, París

Su virtuosismo a la hora de lanzar los velos hacía que estos alcanzasen una altura de seis metros. La fuerza de propulsión era facilitada por unas prolongaciones curvadas en los extremos, a modo de brazos protésicos que permitían una extensión de los velos de seda sin ser dañados²⁴. Junto a toda la mecánica de la indumentaria corporal, el equipo de iluminadores se

²⁴ Ver ilustración nº 14 de la p. 50

encargaba de accionar los más de cien proyectores de luz que ofrecían todos los matices del color dentro de un espacio escénico, el cual era estudiado de tal manera que las paredes se tapizaban en azul intenso para amortizar la reverberación luminosa de los colores proyectados. A todo ello adjuntó espejos para multiplicar y desmaterializar la imagen. La experimentación escénica que acometió Loïe Fuller y los efectos de espectacularidad conseguidos hacían que las versiones cinematográficas de *Serpentine dance* sólo reprodujeran un empobrecimiento de la magia de sus espectáculos.

Aunque nunca filmó sus danzas, así como tampoco lo hicieron sus contemporáneos como Isadora Duncan, Serge Diaghilev (productor de los Ballets Rusos) o Rudolf de Mare (coreógrafo de los Ballets Suecos), Fuller no dudó en pedirle a Edison –como ojo externo- su opinión para poder mejorar los efectos de sus danzas sobre el escenario.

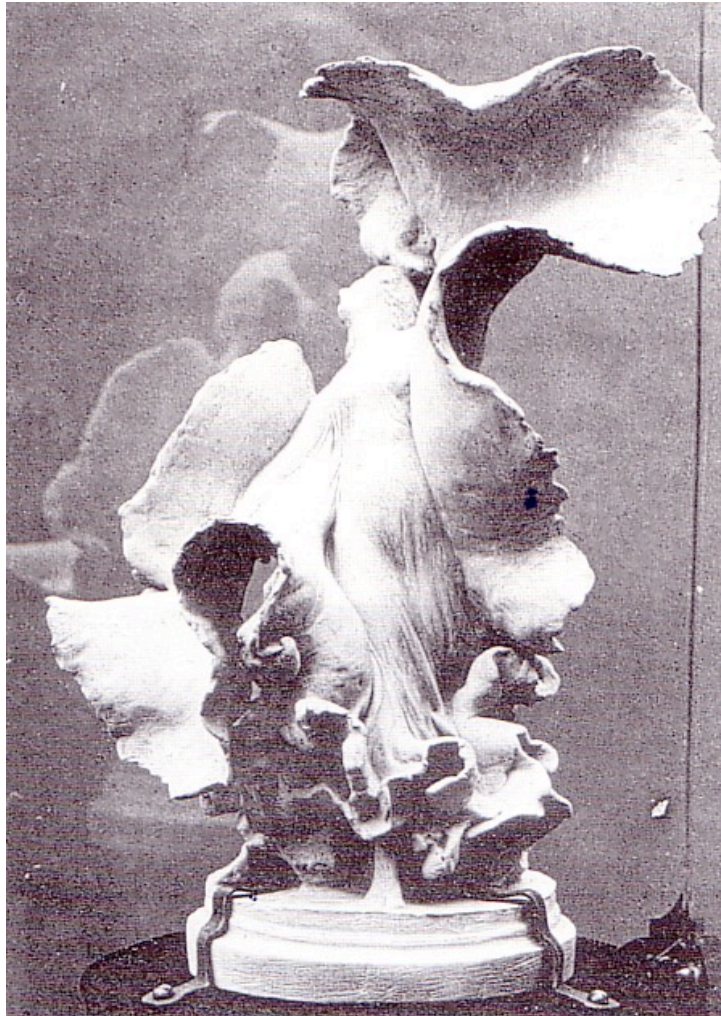
“Cuando ella fue a ver a Edison, no fue en absoluto para que el la filmara, sino para que le ayudase a incrementar la riqueza de sus danzas.”²⁵

La influencia de Fuller en el arte en general de finales del s.XIX y principios del XX está representado por multitud de objetos de las artes decorativas - jarrones, lámparas, medallas, etc.- así como esculturas, pinturas, carteles y fotografías, que plasman la plástica fantasmagórica de sus danzas.

Por poner un ejemplo, Eugène Druet, fotógrafo de Rodin, hizo cerca de 1900 clichés de Loïe Fuller que se encuentran archivados en el Museo Rodin de París.

²⁵Lista, Giovanni. “Loïe Fuller et le cinéma”. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller danseuse de l’art nouveau*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 74

Fuller coleccionó y aprovechó todo tipo de medios visuales donde aparecía su imagen, usándolos como difusión y propaganda de su propia obra coreográfica.



17. *Terpsicore moderne* (1898) Fernand Sabatte.



18. *La danse du Lys* (hacia 1896) T. L.A. Rivière. Museo de Bellas Artes de París



19. *Loïe Fuller* (1895) Museo d'Orsay, París



20. *Folies-Bergère. La Loïe Fuller* (1893) Jules Chéret.



21. *Étude pour La Loïe Fuller* (1893) Toulouse-Lautrec



22. Medalla en plata, Loïe Fuller (1900) Pierre Roche. Museo d'Orsay, París



23. Lámpara, Loïe Fuller (1901) R.F. Larche. Museo de las artes decorativas, París



24. Fotogramas extraídos de la filmación realizada por Max Skladanowsky a la bailarina Mlle. Ançon en una versión de *Serpentine dance* de Loïe Fuller (1896)

La experimentación de la luz y el movimiento tuvieron gran importancia a principios del s. XX. El mundo del arte en general se interesó por los juegos de las luces y Loïe Fuller fue su máxima representante.

Fernand Léger explicaba a propósito de *Relâche* (espectáculo de los Ballets suecos):

*“luz, señora del mundo y del escenario.”*²⁶

Según Patricia Molins, y refiriéndose a Léger con respecto a Loïe Fuller:

*“Sin duda el pintor había visto también una obra de Tristán Tzara, Mouchoir de Nuages, para la que Loïe Fuller había creado la iluminación. Se escenificó el mismo año que Relâche, cuyo Entreacto cinematográfico dirigió René Claire, alguien que había llegado al cine contratado como actor por Fuller en 1920.”*²⁷

Loïe Fuller se entretenía en el laboratorio impregnando sus tejidos con sales fluorescentes que después en el escenario contribuían al efectismo coreográfico perseguido. También utilizó la recién inventada luz eléctrica de una manera novedosa en sus representaciones, sobre todo por su exhaustivo estudio del color con respecto a la luz, donde contó con la colaboración científica de Camille Flammarion y Madame Curie.

Fuller fue una pionera del arte, la tecnología y la multidisciplinaridad; su interés por la ciencia le llevó a integrar en sus escenografías las técnicas científicas como la óptica, química y la electricidad. Creará sus vestidos y dispositivos escenográficos para obtener efectos lumínico-cinéticos inéditos. A excepción de los demás bailarines contemporáneos a ella que buscaban la expresión, la belleza física, el virtuosismo, la personalidad del intérprete, etc., Fuller trabajará con gente que no posee ninguna formación dancística. Respecto a su obra, todos sus trabajos carecerán de cualquier vínculo con

²⁶ Declaración de Fernand Léger en Molins, Patricia. “Bailarinas: las hijas nacidas sin padre.” V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6.. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, 1998, p. 131

²⁷ *Ibidem*, p. 131

la referencialidad, aunque muchos seguidores de Loïe Fuller han traducido sus bailes a metáforas naturales: mariposas, serpientes, pétalos de flores y fuego.

Loïe Fuller se convirtió en una artista visionaria al utilizar la luz sobre el cuerpo del bailarín en movimiento a tiempo real, aspecto que indirectamente corrobora Jacques Aumont al exponer la visión y concepción que Germaine Dulac poseía del cine (1882-1942):

“El cine es arte del movimiento luminoso o de la luz en movimiento, arte de ritmos luminosos y del movimiento puro eclosionado en tiempo puro; el valor de tales definiciones, pese a su trasnochado vanguardismo, estriba en la radicalidad con la que separan el cine de toda inspiración pictórica.”²⁸

La danza de Fuller se convierte en película y pantalla al mismo tiempo: precedente cinematográfico y del espectáculo interactivo multimediático.

2.3 MÚSICA Y SONIDO EN LA DANZA DEL S. XX

Todos sabemos que las relaciones entre música y cine son con diferencia mucho más jóvenes que las que se siguen dando entre danza y música.

“Incluso mucho antes, la linterna mágica, el teatro de marionetas, la ópera, el ballet, el teatro de feria, el melodrama, el cabaret, habían creado formas y modos de integración de la música de los que se ha nutrido ampliamente el arte que habría de llamarse con el tiempo el cine.”²⁹

²⁸ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piadós, p. 152

²⁹ Chion, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Piadós, p. 19

Michel Chion expone en su libro *La música en el cine* una serie de situaciones que se dan entre la música y el cine, donde el bailarín va a percibir las como redundantes, ya que para él supone una repetición de las mismas situaciones que la danza ha experimentado con la música. Ello provoca en el bailarín cierto escepticismo hacia el cine por su manera de relacionarse con el arte musical, puesto que muchas maneras de comportarse el aparato cinematográfico con lo musical, se corresponden con las del coreográfico, aspecto que nos permite enmarcar la música tanto en un contexto como en otro. Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración. Es por ello que consideramos de gran importancia hacer un breve resumen de la colaboración conjunta entre música y danza a lo largo del s. XX, la cual ha estado marcada por inquisiciones, supeditaciones y concesiones ejecutadas de manera alterna entre una disciplina y otra.

Los ejemplos más relevantes de la supervivencia individual de estas dos disciplinas frente a su predestinación en depender una de la otra los encontramos en las colaboraciones realizadas entre coreógrafos y compositores a lo largo del s. XX. Como principal precedente tenemos las grandes obras de Tschaikovsky (1840-1893) que se inscriben en el ballet ruso del s. XIX. La obra musical de este compositor está fuertemente ligada a la obra coreográfica de Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. Petipa transformaría las partituras de Tschaikovsky para que la música se acoplara a la danza, de hecho los compases y los arreglos musicales eran reescritos por Tschaikovsky bajo las directrices de Petipa. Continuando dentro del contexto ruso de la danza, en 1913 las relaciones entre coreografía y composición musical comienzan una nueva etapa de entendimiento mutuo a partir de la eliminación de las

supeditaciones entre ellas: si la danza de Petipa sometía a la música de Tschaikovsky, a principios del s. XX Vaslav Nijinsky (1889-1950) adopta una postura de igualdad respecto al compositor Igor Stravinsky (1882-1971) en el ballet *La consagración de la primavera*, estrenado el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre du Champs Elysees de París. Nijinsky, en *La consagración de la primavera*, consideró que una de las maneras de que la música y la danza pudieran confluir sin tener que ser dependientes una de la otra, era estudiar y analizar la parte rítmica como nexo común donde la coreografía y la partitura musical podían encontrar un único lenguaje afín: el ritmo.



25. Bailarines de *La consagración de la primavera* (1913) Vaslav Nijinsky. Biblioteca Fornay, París

Si bien, Nijinsky se encargó en buscar a Émile Jacques-Dalcroze³⁰ (1865-1950) por sus investigaciones en cuanto a mejorar el aprendizaje musical a partir de la integración de los elementos rítmicos en el movimiento del cuerpo, Stravinsky mostró su reticencia acusando al coreógrafo de ser un incompetente y corto de miras en el plan musical.

Sin embargo la coreografía de *La consagración de la primavera* realizada por Nijinsky es considerada como el primer ballet sinfónico, precisamente por la yuxtaposición de medidas de duración inigualables. De hecho en 1987, después de siete años de estudio para la realización de una tesis sobre los *Ballets Rusos*, Millicent Hodson recopiló datos a través de Marie Rambert (bailarina en *La consagración de la primavera* de Nijinsky), fotografías y notaciones del propio Nijinsky para poder llevar a cabo de la mano del *Joffrey Ballet* una reconstrucción de *La consagración de la primavera* en Los Ángeles el 30 de septiembre de 1987. Respecto a la incompetencia musical de Nijinsky apuntada por Stravinsky³¹, Millicent Hodson descubrió que Nijinsky se negó a seguir la música porque la coreografía poseía una mayor complejidad rítmica.

A finales de los años 50 las obras coreográficas de George Balanchine (1904-1983) y Merce Cunningham van a coincidir en la liberación de la danza respecto al argumento, al relato y a lo referencial. Sus danzas se inscribirán absolutamente en parámetros espaciales donde el bailarín es presentado como el elemento de construcción de una arquitectura efímera y móvil. En cambio, sus diferentes posiciones respecto a la relación de la

³⁰ Ver p. 18

³¹ Para Stravinsky la danza debe supeditarse al tempo musical, convención que persiste en nuestros días. De hecho, debemos señalar que en nuestro país, dentro de los estudios superiores de danza los alumnos están obligados a cursar varias asignaturas de música. Sin embargo en el currículo de estudios superiores de música no hay ninguna asignatura específica de danza.

música con la danza van a posibilitar a todas las posteriores generaciones de bailarines y coreógrafos relativizar la importancia de la música en el espectáculo de danza, ya que va a ser el coreógrafo quien decida si se somete a la música o viceversa, si la ignora o si la elimina.

Esta actitud, presente en muchos de los coreógrafos contemporáneos que surgen a partir de los años 60, se adscribe en los dos modelos opuestos que fueron propuestos por Balanchine y Cunningham. En el primero la música adquiere un protagonismo preponderante sobre la danza, y formará junto a su compatriota Igor Stravinsky, un tándem artístico cuyos presupuestos estarán basados en la tradición musical, donde la danza quedará sujeta a la supremacía de la música, aspecto que Stravinsky no consiguió con Nijinsky. En cuanto al coreógrafo Merce Cunningham (junto al compositor John Cage) éste abogará por la independencia de la danza respecto a la música y viceversa. La relación entre ambas dentro del espectáculo de danza se ceñirá a una coexistencia en el tiempo y el espacio, como dos disciplinas que comparten un tiempo común y que eliminan el *rol* dominante de una sobre la otra. A partir de los años 60 la yuxtaposición entre la partitura coreográfica y musical inscrita en una duración determinada por el espectáculo a exhibir, influenciará a un sinnúmero de coreógrafos/as respecto a la utilización de la música. La composición musical comienza a formar parte del espectáculo de danza como espacio sonoro eliminándose cualquier atisbo de jerarquización entre música y danza, así como una necesidad del silencio por parte del bailarín que evidencia su deseo de mostrar una danza pura.

Otro ejemplo respecto a la utilización de la música en el proceso de creación coreográfico en el contexto de los años 60-70, es el de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown la cual opinaba acerca de su relación con la música que:

“No podía hacer movimientos con la música sin que estos no fuesen afectados, ya que si hubiera continuado trabajando con la música, jamás podría haber desarrollado un vocabulario que inscribe estructuras polirítmicas dentro del cuerpo. Es decir, no podemos hacer estructuras rítmicas e integrarlas en movimiento estando pendientes del tiempo de la música.”³²

Este grado cero de comunicación entre ambas disciplinas, vendrá reforzado por una reivindicación de derechos por parte de la danza frente a los privilegios de la música, ya que si bien artísticamente la jerarquización de la música sobre la danza deja de tener vigencia, no sucederá lo mismo en cuanto a su función social, pedagógica y cultural, donde la danza continúa inscrita en una autarquía musical, causada principalmente por su vulnerabilidad. Esta fragilidad que presenta la danza es expuesta de una manera bastante clara por parte del coreógrafo francés Jérôme Bel, quien a partir de una idea que consistía en copiar una coreografía de otro coreógrafo y llevarla a escena como un proyecto artístico propio, decidió hacer una serie de indagaciones para saber los inconvenientes que podrían surgir a la hora de acometer esta empresa:

“Decidí que iba a hacerlo de todas maneras y fui a un abogado que me dijo que podía ir dos años a la cárcel... Pero fue muy interesante porque no hay ninguna legislación acerca de este problema en Francia. En literatura se puede citar, en música se puede citar...pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. Pero en danza no. No hay leyes.”³³

³² Declaraciones de Trisha Brown en Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre national de la danse, p. 161

³³ Bel, Jérôme. “Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje”. En V.V.A.A. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid, p. 79

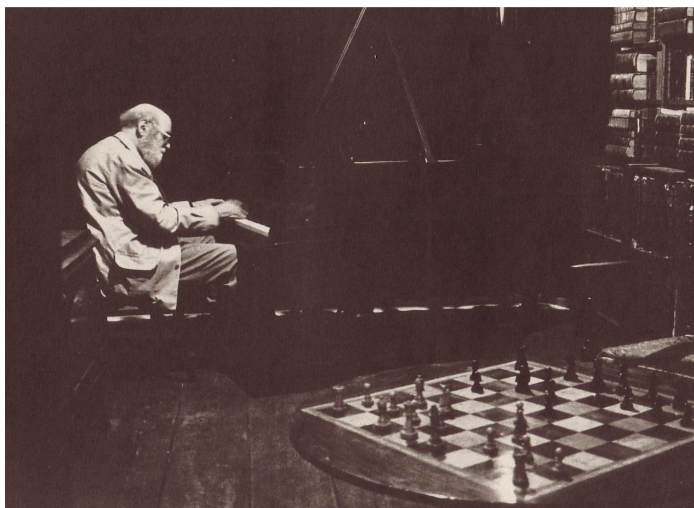
Aunque la problemática de la autarquía musical es denunciada dentro de su propio ámbito respecto a las demás artes³⁴, una parte de la danza contemporánea europea de mediados de los años 80 retomará el tándem danza-música a partir de los programas pedagógicos orientados a la formación del bailarín en Bruselas, principalmente a través de una serie de cursos impartidos por Fernand Schirren, percusionista, compositor, así como pianista acompañante de películas mudas en el *Musée du Cinéma* de Bruselas.

Schirren es considerado por un gran número de coreógrafos belgas como uno de los grandes maestros del ritmo. Es profesor desde 1970 a 1988 en *MUDRA* (Bruselas), escuela multidisciplinar para la danza dirigida por Maurice Bejart, y más tarde en *P.A.R.T.S* (Bruselas), escuela superior de danza dirigida por su exalumna Anne Teresa De Keersmaeker, cuyos contenidos pedagógicos multidisciplinarios eran muy parecidos a los de *MUDRA*. Fernand Schirren centra sus enseñanzas en la relación existente entre danza y música, donde el ritmo es el elemento primordial que las une:

*“De la misma manera, poco importa que tensiones y descansos sean danzas o música, un mismo motor, el ritmo, engendra y rige los sonidos y los pasos.”*³⁵

³⁴ El 16 de marzo de 1996 dentro del festival internacional de música contemporánea *Ars Musica* de Bruselas se celebró un coloquio sobre la cultura contemporánea en el Mediterráneo, cuyo título era *La fin des vagues/Het einde van de golven*. El evento fue coordinado y presentado por Daniel Franco en la Biblioteca Solvay de Bruselas. La mayoría de los ponentes y el público asistente que nos encontrábamos allí provenían del mundo de la música, Daniel Franco presentó el coloquio de la siguiente manera: “*Voy a presentar este coloquio con unas palabras de Emmanuel Kant en las que describe a los músicos de la siguiente manera: Falta de sensibilidad por parte de los que utilizan la música como soporte de su creación artística, ya que la música se descubre por las orejas, sólo poniéndose tapones eres libre de querer o no, su entrada a tu entorno, cosa que con las otras artes no pasa, con sólo cerrar los ojos o cambiar la mirada es suficiente.*”

³⁵ Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 14



26. Fernand Schirren

Bajo estos presupuestos, el bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos. Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo. Bajo estas premisas Anne Teresa De Keersmaeker, coreógrafa y discípula de Fernand Schirren, va a ser la encargada de introducir la importancia y protagonismo del ritmo como sello característico de la danza contemporánea europea de los años 80. Anne Teresa De Keersmaeker, nacida en Bélgica en 1960, recibe una formación musical (Fernand Schirren) y dancística en la escuela de danza contemporánea *MUDRA* de Bruselas



27. *Mikrokosmos* (1987) Anne Teresa De Keersmaeker

En 1980 partirá a Nueva York donde continuará su formación en música y danza. A su regreso a Flandes en 1982 creará su segunda coreografía, *Fase*, que será el precedente para formar su compañía de danza contemporánea *Rosas*. Diez años más tarde, Anne Teresa De Keersmaeker pasará a ser considerada como una de las coreógrafas más importantes del s. XX y en reconocimiento la corona belga le otorgará en 1993 el título de Baronesa De Keersmaeker. Durante este periodo creará *P.A.R.T.S* una escuela superior de danza y obtendrá la residencia de su compañía *Rosas* dentro del Teatro Nacional *La Monnaie* de Bruselas. El trabajo coreográfico de Keersmaeker aúna la danza y la música:

*“La gran aportación de Keersmaeker consiste en que dinamiza a las relaciones entre la danza y la música.”*³⁶

³⁶ Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse, p. 196



28. *Fase* (1982) Anne Teresa De Keersmaeker

Su preocupación, así como un posible reencuentro con la música no obedece a una reconciliación por parte de la danza, sino más bien a generar en la música una necesidad de hacerse tangible a través de la danza y ampliar su utilidad, recordando que una de las principales funciones de la música es que sea bailada. Uno de los ejemplos más representativos del trabajo de Keersmaeker respecto a su impecable factura rítmica corresponde a su pieza coreográfica *Fase*. En esta pieza el compositor Steve Reich y Anne Teresa De Keersmaeker partirán de la simplicidad de las notas musicales y de los pasos dancísticos para yuxtaponerlos de una manera sincronizada y desajustarlos posteriormente del tempo musical y dancístico, generando disonancias musicales y desajustes coreográficos, que realmente darán el valor artístico y estético a la pieza.

En *Fase* la coreografía se desarrolla en una única dirección y en ambos sentidos de la misma. Su estructura consta de dos secuencias o bloques principales que se intercalan durante toda la coreografía. En una su función es la traslación y en la otra permanecer en el sitio mediante medios giros

sobre el mismo punto de apoyo. En estas dos secuencias las partes más dinámicas del cuerpo corresponden a la cabeza y los brazos ya que dirigen los cambios de sentido dentro de los desplazamientos y los medios giros cuando en estos no hay traslación; en cambio los pies constituyen los apoyos y cambios de peso que van a permitir poder llevar a cabo el giro y la traslación.

Los matices dinámicos utilizados comprenden la cadencia y la suspensión, adquiriendo gran protagonismo en las traslaciones y los giros, pero con la particularidad de que serán los brazos los que asumirán la mayor maniobrabilidad para que se den esos matices dentro de la coreografía.

Anne Teresa De Keersmaecker utiliza la repetición como elemento propio de los parámetros minimalistas, y es una, o sino la mayor característica de *Fase*. Es por ello que las bailarinas que la interpretan presentan el mismo género, rol y estrechas aproximaciones entre peso y altura, aspecto que no hace más que remarcar ese carácter repetitivo e idéntico en las cualidades de los movimientos de las bailarinas, permitiendo mayor instrumentalización y precisión en las tensiones de las secuencias coreográficas para que se ajusten o se desajusten en el tiempo exacto. Este aspecto nos hace recordar la razón por la que cada tipo de instrumento musical es elaborado a partir de pesos y medidas, de manera que los resultados que se obtengan de cada uno sean los esperados y se ajusten a la sonoridad que lo caracteriza. Es decir, un piano sonará de una determinada manera por los materiales que lo conforman y por la manera en que se ha construido. Por esa razón la operatividad de crear una pieza musical minimalista con dos pianos corresponderá a la igualdad y uniformidad que se da entre los dos instrumentos para permitir que los desajustes sonoros entre ambos, vuelvan a ajustarse con facilidad. En esta coreografía la propia fisicidad de los bailarines ha sido un presupuesto inicial a la hora de crear esta pieza por lo

que acabamos de exponer. En cuanto al espacio escénico este se caracteriza principalmente por la vacuidad de objetos y ausencia del color, haciendo referencia a un suelo y una pared cualquiera pero diáfanos, invitando a que tanto iluminación como el vestuario lo arrojen, es decir todo lo contrario a lo que se espera de un espacio respecto a lo que hay contenido en él. El vestuario en la versión cinematográfica de *Fase* (2002) consiste en dos vestidos claros que no buscan el contraste ni con la pared, ni con el suelo. El corte de los vestidos aparece ceñido en el pecho, pero se ensancha a partir de la cintura, lo que genera más volumen a las bailarinas cuando giran, y conlleva que el giro en sí se evidencie más todavía, sobre todo porque como decíamos al principio los giros formarán una parte importante de una de las dos secuencias principales de *Fase*. Completando la descripción del entorno visual de la coreografía, llegamos al elemento que más integra a todos los demás, la iluminación. Su aplicación en *Fase* continúa adscribiéndose a lo minimal en cuanto a su carácter repetitivo, pero la manera en que es utilizada produce una mayor enfatización de la repetición, ya que nos permite observar lo inobservable en la ejecución de los movimientos de las bailarinas a través de las sombras proyectadas provocadas por la iluminación. La superposición de las sombras sobre la pared del espacio donde las bailarinas están desarrollando la coreografía, hace que el espectador pueda ver de una manera más contrastada, amplificada y clara, los ajustes de movimiento que progresivamente se van desajustando para conseguir lo que la danza y la música pretenden en esta pieza, es decir, el juego de dos ritmos iguales que se superponen y se separan para juntarse de nuevo a través de dos instrumentos y dos cuerpos que también son concebidos como iguales. En *Fase*, las notas de los instrumentos que corresponden a la composición musical *Piano Phase* de Steve Reich, sumadas a los sonidos generados por las fricciones de los pasos sobre el suelo y las respiraciones de las bailarinas, constituyen la partitura musical de esta pieza coreográfica. En ella, las disonancias que

corresponden a dos pianos que se desajustan y se vuelven a ajustar cobrando todo el protagonismo gracias a la traducción cinética elaborada con gran maestría por Anne Teresa De Keersmaeker. Esta coreógrafa retoma para la danza parte de la idea de los presupuestos compositivos de la *Suite*, forma musical que agrupa un conjunto de danzas donde la música y el baile son indisolubles. Con la *Suite* los músicos experimentarán a través de la tangibilidad que los pasos de baile dan a los sonidos, una visión mucho más amplia del movimiento musical. Como muy bien dice Fernand Schirren:

“El verdadero bailarín crea el espacio y la duración, dimensiones y lógicas desconocidas, el genera un mundo que no existe y que no existirá nunca jamás.”

37

En 1557 Estienne du Tertre utilizará por primera vez el término de *Suite*. Dentro de la Historia de la música la *Suite* corresponde a una de las primeras formas musicales. Aunque la característica más relevante de esta forma musical era que se servía de un conjunto o sucesión de danzas como eje para desarrollar el movimiento musical, la evolución posterior de la música hacia formas y estructuras más complejas presentará un talante de escisión con respecto a la danza. Esta separación que resulta indisoluble para muchos bailarines a causa de que el origen primigenio de la utilidad de la música es que sea bailada, generará el inicio de una serie de poderes de la música sobre la danza hasta que esta última quede relegada a la frivolidad y al entretenimiento. Poco a poco de una manera generalizada la danza comenzará a significar para la música: una forma visible de ilustración, decoración y divertimento de la trama sonora.

³⁷ Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 220

Si bien la música ha obtenido el reconocimiento de estatus institucional dominante sobre el arte coreográfico, se corresponde entre otros aspectos a que:

“En razón a su estructura matemática, su escritura, permanencia y objetividad relativa, la música ha conocido un desarrollo teórico considerable que tristemente jamás ha manifestado la danza, confiriendo al arte musical, un estatus institucional dominante, dominador e incluso hegemónico de cara al arte coreográfico confinado y reducido por las connotaciones socioculturales peyorativas (las bailarinas, el mundo del espectáculo, del placer y de la prostitución) que se le adhieren, y que a pesar de una prodigiosa evolución estética durante los cinco o seis últimos decenios, la danza se encuentra en una posición heterónomica que es casi inevitable, generando una molesta dependencia, injusta y humillante: la danza no tiene ninguna relevancia en el seno del Ministerio de Cultura, es dentro de la Dirección de la Música donde se le destina una Delegación.”³⁸

Si el trabajo unificador de Keersmaecker entre danza y música puede parecernos un retorno a ciertos convencionalismos estándares de composición en un espectáculo de danza, dentro del ámbito musical y dancístico supone más bien una nueva predisposición al diálogo entre estas dos disciplinas casi idénticas que se redescubren a través de una anclada madurez que ha ido gestándose desde los tiempos de la *Suite* hasta nuestros días. A partir de Keersmaecker la música retoma una parte de su utilidad perdida:

“Dicho de otra manera, toda obra musical sea de cualquier índole posee en germen al menos un eco coreográfico virtual.”³⁹

³⁸ Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre national de la danse, p. 155

³⁹ Op. Cip p. 193

El espectáculo audiovisual de la danza corresponde a un evento simultáneo conducido por una doble temporalización: la de la danza y la de los sonidos o música.

2.4 EL MOVIMIENTO COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN ESPACIO-TEMPORAL EN LA COREOGRAFÍA Y SU APLICACIÓN EN LAS PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

De la misma manera que en los puntos anteriores hemos expuesto los nexos de relación entre la música y las demás artes afines al espacio escénico a través del espectáculo coreográfico, aquí queremos repetir la operación comparativa con respecto a la afinidad que la coreografía tiene con la imagen cinética, y el uso que se le da a esta imagen como nuevo soporte artístico, mediático y de presentación para la danza. No es por casualidad que después de una ruptura de las convenciones de la danza y las experimentaciones del *videoarte*, como también de la *Nouvelle Vague* en el cine por parte de los artistas de los años 60, apareciera dos décadas más tarde lo que para nosotros ha sido lo inevitable, es decir, el encuentro de dos manifestaciones artísticas extremadamente complementarias que se redescubren mutuamente:

“La danza ejemplifica una forma artística que ha adquirido esencialidad en clave cinemática. Teniendo en cuenta los elementos cinéticos, espaciales, temporales de la danza, se puede describir una película del mismo modo.”⁴⁰

⁴⁰ Sichel, Berta M. “Si Fred Astaire viviera en la era de la informática.” V.V.A.A. “Caprichos, La danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 91

A mediados de los años 80 surge del encuentro del *videoarte* y la danza contemporánea, lo que se ha llamado como *videodanza*. En principio este género permitirá de manera increíble que ambas disciplinas (imagen y cuerpo) puedan retomar las bases de la composición cinematográfica y coreográfica para desarrollar un género audiovisual autónomo, donde la danza deje de estar sujeta al relato del film, aspecto bastante común en el cine musical. Hablar de coreografía o danza -en clave de temporalidad- es definir a ésta como la duración del movimiento generado por el cuerpo del bailarín en el espacio, lo mismo sería hablar de cine, pero en vez del cuerpo, aquí estaría sustituido por la imagen.

Aunque las relaciones entre la danza y la imagen en movimiento son evidentes, dentro de la escena dancística habrá que señalar una serie de convenciones que no van a permitir la eclosión del *videodanza* o *film de danza* dentro de su propio campo -la danza-, pues muchos coreógrafos no conciben la visualización de su obra si no transcurre en tiempo y espacio real. Patricia Kuypers dice al respecto:

“Al principio de los años 80, cuando apareció el género videodanza, empezamos a poder creer que una nueva era se abría para la danza. [...] Finalmente contrariamente a lo que pueda creerse, esta vía ha sido muy poco explotada, fuera de algunos maestros como Merce Cunningham o Alvin Nikolais, relativamente pocos coreógrafos se han comprometido seriamente a desarrollar nuevas formas. Han sido más bien del lado de los cineastas donde podemos encontrarnos las realizaciones más coreográficas. Un Jean Luc Godard o un Thierry Knauff por ejemplo crean en sus composiciones una dinámica, un ritmo y una poética de movimiento más fuerte que los propios espectáculos de danza en directo.”⁴¹

⁴¹ Kuypers, P. V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* n° 26, 1996. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 8

2.4.1 El binomio cine-danza

En el film *El Desprecio* (1963) de Godard, hay una escena donde la actriz B. Bardot y Michel Piccoli se encuentran en la cama y establecen un diálogo que trata de una descripción de casi todas las partes del cuerpo de la actriz.

Fotograma nº 1



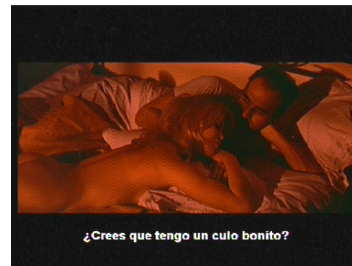
Fotograma nº 2



Fotograma nº 3



Fotograma nº 4



Fotograma nº 5



Fotograma nº 6



Fotograma nº 7



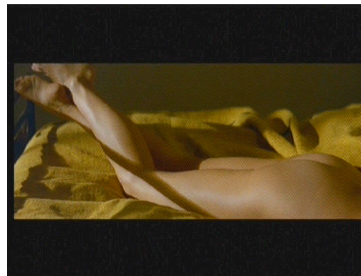
Fotograma nº 8



Fotograma nº 9



Fotograma nº 10



29. Fotogramas extraídos de la película *El Desprecio* (1963) de Jean Luc Godard

Después de que el espectador ha visto y oído a través de las imágenes y palabras cada parte del cuerpo, Godard realiza un travelling que recorre todo el cuerpo de Bardot mientras los dos actores hablan del cuerpo entero.

Esta escena muestra una gran originalidad cinematográfica dentro de lo que es una narración fílmica por excelencia. La palabra, la historia, las emociones, el cuerpo y el movimiento construyen una exaltación al cuerpo poseído y estático. Godard emplea las palabras y sus significados, los planos y los movimientos de cámara como sustitutos de bailarines que deambulan en una coreografía que termina cuando todos los elementos descriptivos se ensamblan, formando conjuntamente el cuerpo quieto y entregado. En los travellings, entradas y fueros de campo del film *Pierrot*

el loco (1965), también de Godard, nos recuerdan a las elipsis producidas por las entradas y salidas a escena, que en tantas representaciones de danza se han llevado a cabo desde los bastidores del teatro.

Concretamente en este film, dentro de la escena del apartamento con Jean Paul Belmondo y Anna Karina, cada acción forma parte de una coreografía. El uso que los actores hacen de los objetos como la puerta de un frigorífico y una botella, así como del espacio en sus traslaciones por el apartamento, están justificados por un trabajo coreográfico subyacente que da dinamismo a la escena

Plano 1 A



1 B



1 C



1 D



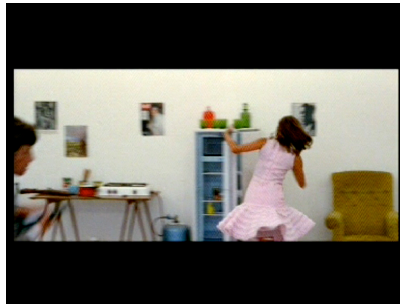
1 E



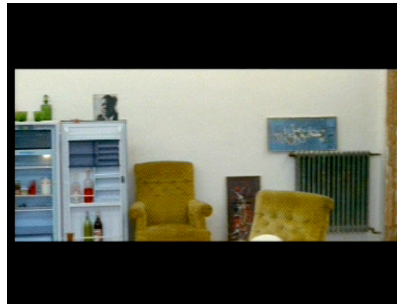
1 F



1 G



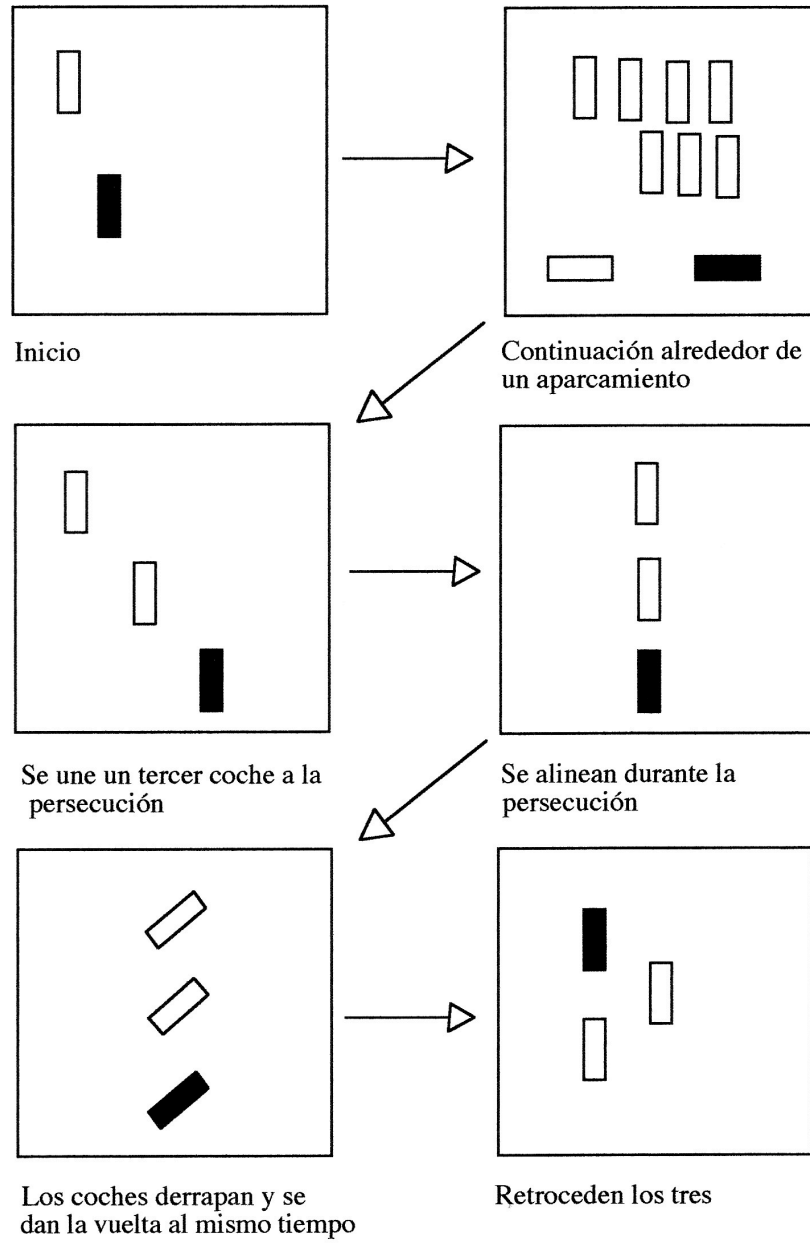
1 H



30. Fotogramas de *Pierrot el loco* (1965) Jean Luc Godard

La evidencia coreográfica de Godard se muestra también en la escena de la persecución de los coches dentro de su film *Alphaville* (1965), articulada al más puro estilo del género de acción cinematográfico. A destacar los derrapajes sincronizados de los tres vehículos que protagonizan la persecución

Respecto a esta escena hemos adjuntado en la página siguiente un croquis de dicha persecución donde se puede observar la intención coreográfica en cuestión.



31. Esquema de la persecución de coches en *Alphaville* (1965) de Jean Luc Godard

Otros realizadores y directores de cine también exponen sus ideas en cuanto al binomio cine-danza. Jean Rouch, sorprendido por ciertos hallazgos de Fred Astaire, comenta:

“Yo aprendí con el tiempo, y sobretodo a partir de ver en la cinemateca francesa unas películas restauradas de Fred Astaire, donde él mismo establecía los emplazamientos de las cámaras, así como la dirección de la filmación de la coreografía. Astaire había comprendido, yo no se de que manera, que no se podía pasar de un ángulo a otro, y sobre todo de una focalización a otra, sin estar fuera de sincronización de lo que se estaba filmando.”⁴²

Astaire, Kelly y Donen, todos ellos bailarines y directores, aportaron al cine un manejo preciso de la cámara y el montaje a la hora de presentar una coreografía cinematográficamente. Si por una parte el coreógrafo-realizador Busby Berkeley, a través de la cámara aportó al cine musical de Hollywood de los años 30, dinamismo, creatividad, refinamiento y técnica en la movilidad de los coros o cuerpos de baile, por otra parte Astaire, Kelly y Donen se servirán de las aportaciones de Berkeley y tratarán de llevar a cabo lo mismo, pero con el movimiento de un sólo bailarín.

Frederick E. Austerfilitz (Fred Astaire) nace en 1899 en Nebraska, EE.UU. De familia de origen austriaco comenzó a estudiar danza y coreografía, y a trabajar en el cabaret y el music-hall. En 1932 Fred Astaire debutó por primera vez en la gran pantalla con la película *Dancing lady*, lo que supuso la entrada de lleno en el cine a través de la compañía Radio Keith Orpheum (RKO). Astaire coreografió e interpretó más de 30 films en toda su carrera artística.

⁴² Pauwels, Eric et Rouch, Jean. “La danse du cameraman”. V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* n° 26, 1996. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 10

Stanley Donen, colaborador artístico de Astaire y de origen norteamericano (Columbia), nace en 1924. Comenzó a bailar a los 10 años de edad. Trabajó junto a Gene Kelly en un musical de Broadway lo que generó una estrecha amistad entre ambos. Gene Kelly comenzó a trabajar en Hollywood en 1942, y unos años más tarde Kelly y Donen emprendieron conjuntamente los inicios de sus respectivas carreras cinematográficas en la Metro Goldwyn Mayer (MGM). Trabajaron juntos codirigiendo *Un día en Nueva York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* (1952) y *Siempre hace buen tiempo* (1955). Donen en sus trabajos en solitario dirigió entre otros films, *Siete novias para siete hermanos* (1954) y el film *Bodas Reales* (1951) con Fred Astaire.

Gene Kelly, bailarín norteamericano, nace en 1912 y es considerado como el más popular de los bailarines del musical de Hollywood por su película *Cantando bajo la lluvia*. Para Kelly una película era:

*“una unión de pedazos de erudición cinematográfica.”*⁴³

Astaire y Kelly no realizaban sus coreografías sólo en función de la cámara, sino que se las ingeniaban para que el espacio, la iluminación, los recursos escenográficos y las cámaras generarán las condiciones más óptimas para que la coreografía hiciera sus evoluciones en el plató, y evitar así un exceso de cortes en el montaje del film. En sus trabajos la cámara se limitará a efectuar travellings laterales y de aproximación.

Sus intereses por el cine con respecto a sus coreografías tenían mucho que ver con la documentación, la notación, la perpetuación y promoción de la

⁴³ Declaración de Gene Kelly en Sánchez Noriega, J.L. (2002). *Historia del cine*. Madrid: Ed. Alianza, p. 306

coreografía en sí, y también en su totalidad. Aunque su interés consistía en filmar la coreografía desde diferentes ángulos, no se adentraba en una verdadera fragmentación del cuerpo en movimiento de la cual, hablaremos más adelante.

Hay que señalar que tanto Astaire como algunos directores hollywoodienses que trabajaron con él, como Stanley Donen (bailarín, coreógrafo y director de cine musical junto a Gene Kelly), cada vez que tenían que cambiar de plano mientras se filmaba y se elaboraba el montaje, lo hacían cuando el movimiento se paraba, es decir, que los enlaces no se efectuaban en el movimiento de la coreografía, sino cuando esta se detenía; y si a veces los cortes se hacían en pleno movimiento, no eran más que meros *fundidos*.

Por otra parte si la utilización del *travelling* en las películas de Astaire y Kelly era tan abundante, fue precisamente para que el espectador no perdiese de vista la continuidad de la coreografía.

Por tanto y como decíamos, cada secuencia de danza era más un registro de la pieza que una aplicación del lenguaje cinematográfico como narración de una acción del cuerpo. A continuación adjuntamos una serie de fotogramas de una escena del film *Cantando bajo la lluvia*, donde se observa claramente como Kelly y Donen sólo utilizan nueve cortes distintos para montar los cuatro minutos en los que Kelly canta y baila bajo la lluvia. Todos los cortes fueron realizados cuando el baile se paraba. Sin embargo aunque uno de los cortes (plano 8b, plano 9a) se practicó en mitad del movimiento, fue el uso del fundido lo que uniría posteriormente a estos dos planos.

Plano 1 B



plano 2 A



plano 2 B



plano 3 A



plano 3 b



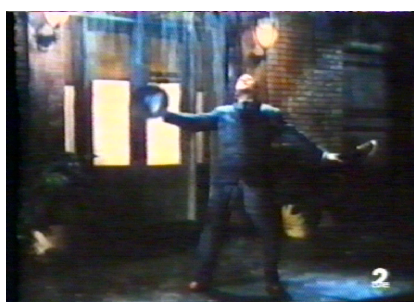
plano 4 a



plano 4 b



plano 5 a



plano 5 b



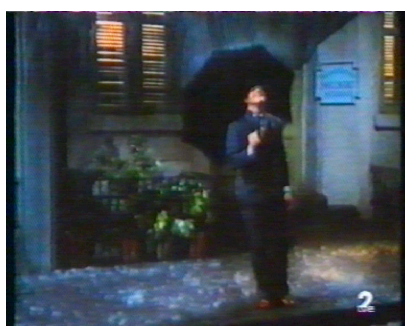
plano 6 a



plano 6 b



plano 7 a



plano 7 b



plano 8 a



plano 8 b



plano 9 a



plano 9 b



plano 10 a



32. Fotogramas de la película *Cantando bajo la lluvia* (1952) Gene Kelly y Stanley Donen

El hecho de evitar la fragmentación nos muestra claramente el interés que estos coreógrafos tenían por salvaguardar al máximo la totalidad de la pieza de danza. Aunque el cine puede comportarse a veces como mero reproductor de la realidad, también puede ser usado como un medio de manipulación a través de la filmación y montaje. Según Berta M. Sichel, Fred Astaire sostenía acerca de la danza filmada que:

“En la filmación de danza, hay también quienes sostienen que la integridad de ésta debe ser respetada. Fred Astaire defendía ese enfoque en sus películas.”⁴⁴

Tanto él como Kelly pensaron en adentrarse en el lenguaje cinematográfico para no dejar que sus coreografías fueran manipuladas, y conseguir así que éstas se presentaran en su totalidad en la gran pantalla. No resulta pues extraño que ambos trabajasen con el director de cine y bailarín Stanley Donen.

Retomando a Jean Rouch, decir que comienza su trayectoria cinematográfica en 1955. Su preocupación por la fragmentación de la acción del cuerpo en movimiento para darle continuidad a nivel cinematográfico, y así elaborar una reconstrucción del acontecimiento real, representa todo un hallazgo. Esa no comprensión de la que habla Rouch⁴⁵ se debe a la idea que los realizadores tienen de una narración fílmica, en la que el relato o la historia son el hilo conductor a la hora de unir los diferentes planos. Estas uniones entre planos hacen referencia al relato que

⁴⁴ Sichel, Berta M. “Si Fred Astaire viviera en la era de la informática.” V.V.A.A. “Caprichos, La danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 92

⁴⁵ Ver declaración de Jean Rouch en la p. 84 donde habla sobre la operatividad de Astaire en sus films.

se cuenta -práctica común de la mayoría de los realizadores y directores de cine-, pero cuando además se filman pasos de danza es de suma importancia conocer cómo se comporta el cuerpo en movimiento para poder fragmentarlo en los planos, sobre todo después de observar el trabajo de fragmentación que Astaire y Kelly introducen en los cambios de plano que hay en las escenas de baile de sus películas. Las acciones gestuales de los protagonistas en el transcurso de la narración de la historia dentro del film poseen un significado que dan continuidad al relato que se narra. Lo que los gestos son para las historias que se cuentan en el cine por el significado que se les tienen asignado, en la danza y coreografía corresponde a los pasos, los cuales no tienen nada que ver con el significado que la semiótica ha otorgado a los gestos. Por ejemplo, supongamos que en tres planos consecutivos aparecen los siguientes gestos: en el 1º, aparece una mirada obsesiva y aterradora de un personaje, en el 2º plano se encuentra el personaje que es mirado, y en el 3º el primer personaje sale corriendo de una manera desesperada; automáticamente comprendemos que se trata de una persecución. Carmen Gimenez en el año 2000 realizó un trabajo de investigación cuyo título es *Apuntes para una semiología de la danza*. Su trabajo concluía entre otras frases con el siguiente comentario:

“Pero al hablar de danza contemporánea debemos acercarnos a la escasa concordancia entre los signos emitidos y los significados.”⁴⁶

El paso, a diferencia del gesto, es en sí mismo la mínima unidad de medida y composición en la danza, ya que por sí solo carece de significado

⁴⁶ Giménez Morte, Carmen. *Apuntes para una semiología de la danza*. Ayudas a la Formación e Investigación de la Generalitat Valenciana, (2000) València: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 33

compositivo. Este es un ejemplo de como el movimiento por el movimiento pertenece ante todo a los propios bailarines y coreógrafos, es su lenguaje y como tal, han descubierto herramientas que les permiten la composición de coreografías para el cine. De ahí que Rouch encontrara dificultad en entender a Astaire. Los pasos formalmente sólo representan lo que son, pasos nada más. Es por ello que la importancia de conocimientos coreográficos es esencial en la construcción de narraciones fílmicas cuando el cuerpo en movimiento esta presente. No debemos olvidar que la danza queda excluida de contenidos de significación y metafóricos, convirtiéndose en una amalgama de gráficos cinéticos realizados por la acción del cuerpo⁴⁷. Es aquí donde ella emerge, constituyéndose a partir de una fenomenología energética que predispone y permite el movimiento al bailarín, aventurándose a lo no vivido mediante la fisicidad del cuerpo y el espacio, relacionándose con la fenomenología física externa, que también es la suya, y que fuera de todos los avances científicos que permiten hacer llegar a la humanidad de una manera externa la experimentación y la aprehensión de esa fenomenología (los efectos especiales), sólo la experimentación del propio individuo (el bailarín), puede reconocer en el ser humano su capacidad regeneradora de todo éxtasis y catarsis que propicia las relaciones cinéticas entre el cuerpo y el espacio. Todas ellas nos harán sentir júbilo y excitación a través de experimentar la velocidad, la quietud, el equilibrio y su fantástica oposición que nos conduce a la caída, el juego de la ilusión de liberarse por milésimas de segundo de la gravedad terrestre, la

⁴⁷ Theodor Adorno en su libro *Sobre la música* también expresa su escepticismo sobre contenidos de significación en la composición musical: “*Si se buscara en el lenguaje significativo un acto comparable al musical, se encontraría más bien al copiar un texto, que en la comprensión de su significado*”. Adorno, Theodor W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ed. Piados, p. 27

propia gravedad terrestre, el choque de dos cuerpos y su contrapartida que posibilita estructuras cinéticas independientes que se unifican, etc. La semiótica de la danza es la propia vida motriz del ser humano, hablar y consolidar una semiótica de la danza es limitar su naturaleza y establecer convenciones para llegar a un fin que no hace más que limitar la esencia de la danza: el movimiento continuo a través del cuerpo humano. Centrar la atención en cómo se comporta, se nutre y se relaciona la danza, hace que podamos comprobar que muchos aspectos que son inherentes a la coreografía, lo son también a la imagen en movimiento. Por ejemplo Rouch efectúa unas declaraciones interesantes sobre la importancia de la danza respecto al movimiento en la cámara:

“Filmar la danza supone para la cámara un perfecto dominio del cuerpo. [...] En años siguientes, unos compañeros y yo nos dijimos que teníamos que aprender una coreografía. Alquilamos un estudio en Pigalle para aprender a caminar y pedimos a la primera mujer mimo Marcel Moreau que nos diera clases de danza. [...] Con ella aprendimos la respiración a partir del vientre, para evitar hinchar el pecho a la hora de respirar, y evitar que la cámara se levantara a cada respiración. [...] A continuación teníamos que desplazarnos siguiendo la misma línea, caminar, agacharnos en cuclillas, levantarnos de puntillas y estar en una posición fija. Hicimos todo esto durante semanas; la gente que nos encontrábamos allí nos convertimos en los que trabajamos en el grupo de investigación cinematográfico de Pierre Schaeffer, donde se practicaban estas técnicas del cuerpo.”⁴⁸

Las escasas teorías sobre danza y cine focalizan su atención en la idea del

⁴⁸ Pauwels, Eric et Rouch, Jean. “La danse du cameraman”. V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* n° 26, 1996. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 15-16

movimiento. Éste se organiza en el espacio a través del tiempo. Si en la danza el movimiento es el que realizan los bailarines, en un film de danza hay tres generadores de movimiento: el de la cámara, el del bailarín y el del montaje. El cineasta Eric Pauwels ha realizado desde 1986 hasta 1991 seis producciones de films de danza con varios coreógrafos belgas, como Anne Teresa De Keersmaecker, Michele Anne De Mey y Pierre Droulers. Sobre cine y danza dice lo siguiente:

“Lo que une de una manera muy fuerte la danza y el cine, es que la memoria es un músculo. El espacio tenemos que inscribirlo dentro del cuerpo y no pensarlo. Cuando dos bailarinas hacen una coreografía en función de una cámara, como es el caso de las “Danzas Húngaras” de Brahms, ellas repetirán la coreografía hasta que deje de ser pensada, ellas tendrán la danza en sus cuerpos y sus músculos. Por tanto es a mi en tanto que intelectual, cámara, que yo realice el mismo trabajo. Para mi es extremadamente duro. Debo introducir esa coreografía en mis músculos, para no pensar durante la filmación. Lo difícil no es pensar, es no pensar lo que es difícil.”⁴⁹

Por otro lado nos encontramos con planteamientos de realizadores que consideran perjudiciales los discursos donde lo coreográfico y cinematográfico confluyen. Boris Lehman (productor y realizador) considera que el arte del cine no se debe conformar con registrar la danza, ya que crear un movimiento a partir de otro movimiento sólo puede producir que se anule lo esencial de uno o de otro. Parece ser que para Lehman realizar una obra donde la danza y el cine se sirvan para crear un nuevo discurso y no se traicionen entre sí, es imposible. En sus análisis, donde hace referencia a las iniciativas que han tomado muchos coreógrafos al querer

⁴⁹ Op. Cip p. 16

filmar sus danzas, considera que la mayoría de todos ellos se contentan con utilizar el cine para registrar sus piezas en interiores o exteriores, en periodo de ensayos o en la representación con público, y así ampliar el espacio de presentación. Otros coreógrafos tratan de generar una ficción, y otros en cambio utilizan la ralentización, los ángulos y puntos de vista originales para amplificar y glorificar los movimientos. Su teoría consiste en que todo, absolutamente todo, puede bailar en el cine. Las imágenes como las personas, los objetos como la cámara. También constata que cuanto más mostremos a bailarines en el cine, menos danzado será el film. Lehman reclama una nueva coreografía a partir del cine, enumerando a los siguientes realizadores y artistas como coreógrafos:

*“Podríamos decir que Miklos Jancso y Théo Angelopoulos son coreógrafos en sus movimientos de cámara. Que Qu’Ozu y Bresson son coreógrafos en su inmovilidad. Que Mizoguchi y Satyajit Ray son coreógrafos dentro del alma, en todo aquello que filman. [...] Pero quien mejor que Chaplin ha filmado la danza, ha inventado una manera coreográfica de moverse, de caer, de narrar, de filmar?”*⁵⁰

No debemos olvidar las palabras de Patricia Kuypers⁵¹ al respecto, donde coincide con Lehman en cuanto a todo lo que hay de coreográfico en el lenguaje cinematográfico. Pero, ¿qué pasa con la segmentación de planos donde aparecen movimientos elaborados del cuerpo, que luego se deben cortar y pegar a otros planos distintos de esos mismos movimientos?. Opinamos que la respuesta está en todos aquellos que han tenido una

⁵⁰ Lehman, Boris. “Filmer la danse.” V.V.A.A. *Nouvelles de Danse* n° 26, 1996. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 31

⁵¹ Ver p. 78

afinidad directa con la danza, así como bailarines y coreógrafos que han utilizado el cine para dar una correcta y coherente narración coreográfica y cinematográfica, y que no son los enunciados por Lehman, sino aquellos que han seguido el legado dejado por Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren, Bruce Lee, además de los realizadores chinos que tuvieron una formación de danza y artes marciales en la escuela de la Ópera de Pekín. Todos ellos son los que más se han aproximado a ese tipo de fragmentación a la que nos referimos, la cual expondremos con más detalle en los próximos apartados, incluyendo y sin olvidar la obra cinematográfica y coreográfica de todos estos coreógrafos-realizadores del s. XX. Finalmente en su exposición, Lehman nos explica que si realmente hay algún realizador que merece el calificativo de cine coreográfico, éste es Stephen Dwoskin. Lehman justifica el componente coreográfico dentro del trabajo de este realizador por el hecho de que Dwoskin sufriera a los siete años la poliomielitis, cosa que no le permitirá un desplazamiento normal de su cuerpo. En él se genera un deseo de ser lo que él no puede ser, deseo por moverse. Este es el principal motivo por el que Lehman considera sus imágenes y su cine como algo bello, extraño y lleno de deseo, como una nueva coreografía. Todas las argumentaciones de Lehman se anulan unas a otras. Es contradictorio decir que utilizar un lenguaje artístico que crea movimiento sobre otro que también lo genera suprima su resultado; más bien es todo lo contrario, porque el movimiento se duplica transformándose en una metadanza. O el hecho de que el bailarín a través de su presencia y experimentaciones en el cine conlleve menos movimiento en el film. El cine como medio artístico no excluye otro tipo de conformidad del movimiento. El hecho de que Lehman quiera hacernos evidente la existencia de nuevas resoluciones coreográficas por parte de los realizadores carece de sentido

después de su manera de abordar el tándem cine-danza. Sus afirmaciones niegan la capacidad del bailarín y el coreógrafo respecto a lo útiles que pueden ser en el desarrollo de la fluidez de la narración fílmica, ya que como sabemos, la maquinaria del movimiento la comprenden la unión del tiempo y el espacio. Estos son los elementos con los que el bailarín ha trabajado antes de que el cine viera la luz, todo lo contrario a lo que presuponen J. Domingo Vera e Irene Martín en su trabajo de investigación *Danza y Estética: Cine y Teatro*, del cual extraemos la siguiente declaración.

*“La llegada del cine supuso unos nuevos horizontes inexplorados para un arte como la danza, encadenado a viejos corsés. El pluriperspectivismo del cine en detrimento del monoperspectivismo de la danza conlleva una captación de movimiento y expresiones corporales que introducen al espectador contemplar la belleza inusitada de la danza. Los travellings, los planos secuencias, en definitiva, el lenguaje estrictamente cinematográfico fue la llave que abrió a la danza a una posterior evolución.”*⁵²

Estas apreciaciones erróneas sobre la limitación de la danza en cuanto a su presentación en el espacio escénico, muestran un gran desconocimiento de como se configura una composición coreográfica, ya que precisamente uno de los aspectos más importantes a la hora de realizar una pieza de danza, reside en la preocupación que el coreógrafo tiene cuando debe presentar los pasos y sus encadenamientos en público. De hecho, es a partir de la limitación de la frontalidad que presentan la mayoría de los teatros y espacios escénicos donde se presenta la pieza coreográfica, cuando el

⁵² Vera, J. Domingo y Marín, Irene. “Danza y Estética: Cine y Teatro.” V.V.A.A. *I Jornadas de Danza e Investigación*, (2000) Barcelona: Ed. Los libros de danza, p. 48

coreógrafo hace alarde de su maestría al aplicar la fragmentación en el espacio, el tiempo y en las secuencias de movimiento. Hablar de evolución de la danza por el uso que ésta ha hecho del travelling y el plano secuencia dentro de los films musicales (Fred Astaire o Gene Kelly y Stanley Donen), dejan ver una doble desinformación por parte de J. Domingo Vera e Irene Martín, en primer lugar porque la utilización del travelling por Fred Astaire y Kelly/Donen consistía en adecuar la totalidad del espacio donde se desarrollaba la coreografía para trasladarlo más tarde al soporte fílmico a través del montaje, lo cual no implicaba una evolución de la composición coreográfica mediante el lenguaje cinematográfico, sino más bien a un ajuste de formato donde se llevaría a término la visualización de la pieza. Y segundo porque el cine era utilizado por estos coreógrafos como un registro de la coreografía, permitiendo la permanencia de ésta, la cual hasta la llegada del cine, su perdurabilidad dependía de la transmisión oral o escrita.

2.4.2 Vídeo y nuevas tecnologías en la danza

Aunque uno de nuestros principales objetivos en esta tesis es exponer cómo la tecnología audiovisual ha sido utilizada por bailarines y coreógrafos en todo lo que concierne a la creación y presentación de la composición coreográfica, consideramos interesante exponer ciertos recorridos plásticos cuya experimentación artística les conducen a realizar obras de factura cien por cien coreográfica, inscribiéndose en los mismos parámetros temporales y espaciales que persiguen los artistas coreográficos, y que estos ejemplos junto a los que ya hemos visto y veremos más adelante van

a dar muestras evidentes de que el uso de intervalos de tiempo y espacio sobre el cuerpo humano en movimiento a la hora de plasmar un proyecto artístico, desembocan la mayoría de veces en esa metadanza audiovisual que es en sí la práctica coreográfica filmada. Al respecto vamos a ejemplificar lo expuesto comenzando con la obra de Norman McLaren, la cual se inscribe en el campo de la animación. La imagen animada se usa en diversas obras audiovisuales, además de cortos y largometrajes de dibujos animados: cine experimental, cortinillas de televisión, créditos de películas, cine publicitario, trucajes de cine convencional, fragmentos explicativos de cine didáctico, etc. El procedimiento tradicional de "imagen a imagen" de la animación está en la base de la propia invención del cinematógrafo. Dentro de este contexto artístico la obra de Norman McLaren (1914-1987) nos presenta una serie de trabajos que corresponden a figuras y velocidades del lenguaje dancístico. McLaren es considerado como uno de los artistas de animación más relevantes. En los años 30 estudia bellas artes en Glasgow y pronto comienza a experimentar con películas sin cámara. Utiliza papeles recortados, acuarelas o pastel en sobreimpresiones e imágenes caleidoscópicas, se vale de la impresión directa sobre el celuloide y de la animación de objetos. Se traslada a Nueva York y realiza películas abstractas con impresión directa del fotograma que presenta en el museo Guggenheim. También cabe citar su trabajo de animación a partir de imagen fotográfica sobre seres vivos (animales y bailarines). Más tarde, a raíz de la fundación del National Film Board en Canadá, McLaren crea en él un departamento de animación en 1943, donde tiene libertad absoluta para la experimentación. Retomando lo que comentábamos al principio, McLaren es un claro ejemplo de cómo parte de su producción artística deriva en coreografías filmadas. Entre 1967 y 1972 Norman McLaren realiza dos

cortometrajes de danza, *Pas de deux* (1967) y *Ballet adagio* (1972). En *Pas de deux*, McLaren explica una serie de apuntes técnicos sobre la manera de llevar a término la imagen múltiple:

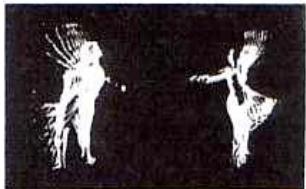
*“Para crear la imagen múltiple, expusimos este alto contraste muchas veces seguidas sobre nuestro nuevo negativo óptico. La misma toma fue expuesta sobre sí misma, pero cada vez retrasada o tambaleada (staggered) un par de fotogramas. Así que cuando los bailarines se paraban totalmente, estas imágenes seguidas y retrasadas estarían todas juntas, una encima de la otra, creando así el efecto de una imagen normal, pero; cuando los bailarines comenzaran a moverse, cada exposición empezaría a moverse un poco después de la exposición anterior, creando así el efecto de la multiplicidad.”*⁵³

Lo que McLaren denomina multiplicidad del movimiento en la figura humana, corresponde a lo que los tratadistas coreográficos del Renacimiento denominaron *Canon*. La razón por la que un coreógrafo necesita muchos bailarines para hacer su composición, es porque le permite que un mismo paso ejecutado por varios bailarines pueda verse de diferentes maneras, situando a los bailarines en diferentes posiciones respecto a la frontalidad del escenario. En el caso del *Canon*, un ejemplo de tantos, es colocar a varios bailarines en *fila india* de menor a mayor estatura respecto al espectador, comenzando por el primero de la fila, los bailarines levantarán de uno a uno los brazos con una diferencia entre uno y dos segundos, generando el mismo efecto conseguido por McLaren en su obra *Pas de deux*. En *Ballet adagio* (1972), el autor habla sobre el hallazgo de la cámara lenta, como una característica pedagógica de gran utilidad para la danza, así como un

⁵³ Norman McLaren citado en Bakedano, José J. (1986) *Norman McLaren -Obra completa 1932-1985-*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 163

mayor atractivo para los ojos del espectador, aspecto que ya fue utilizado con mucha antelación por coreógrafos-realizadores como Maya Deren:

“Decidimos hacer esta película a cámara lenta por dos razones: en primer lugar esperábamos que revelase a los estudiantes de ballet partes de la mecánica del cuerpo utilizado en el paso a dos clásico de un adagio difícil, y también esperábamos que la cámara lenta intensificase la belleza del baile para el espectador medio.”⁵⁴



33. *Pas de deux* (1967) Norman McLaren



34. *Ballet adagio* (1972) Norman McLaren

⁵⁴ Op. Cip p. 175

A los ejemplos de McLaren nos gustaría añadir otra aproximación que se da entre el género documental y el registro o notación coreográfica a través de la imagen fílmica. Durante el año 2004, incluido en el programa docente del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del arte de la facultad de bellas artes en la Universitat Politècnica de València, se llevó a cabo el curso *El sujeto en el cine documental*, impartido por el Dr. Jose Antonio Mingolarra, catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad del País Vasco. En sus explicaciones sobre el cine documental comentó que:

“1º precisa la rapidez y es precario en medios, debido a la captura del instante. 2º El registro del documental va a trabajar sobre la memoria y el olvido. 3º La fragmentación y la elipsis aparecen como no fiables en un documental. 4º La idea de que todo sea visible en un documental.”

Sus consideraciones sobre el cine documental estaban estrechamente relacionadas con el registro y la documentación de piezas coreográficas en los años 60. Aquellos bailarines y coreógrafos comenzaron a utilizar el vídeo como principal sistema de notación dancística. Al respecto Patricia Kuypers considera que en el contexto de la *Nueva Danza* y el *Contact-improvisation* -esta última, nueva práctica dancística que surgirá diez años más tarde-:

“Abrumadora fue la capacidad de este movimiento que naciendo en los inicios de la era del vídeo, el cual va a documentar todas las etapas de su evolución, así como a los artistas plásticos de la época, con sus happenings, performances y arte del cuerpo, esmerándose en guardar las huellas de sus actos artísticos. Desde Magnesium, pieza iniciadora del Contact-improvisation, la cámara ha

estado presente. [...] Y a lo largo de diversas presentaciones formales o informales de los pioneros de esta forma. ”⁵⁵

Las características fundamentales de esos documentos videográficos a los que Kuypers hace referencia eran las siguientes:

- a) La captura del instante en la danza.
- b) La notación (registro en términos musicales o dancísticos).
- c) El *rec* y *play* (sin especial interés por la elipsis y la fragmentación de la imagen).
- d) Registrar toda la pieza.

Estas cuatro premisas, que coinciden con las mismas intenciones enunciadas por el Dr. José Antonio Mingolarra en torno al documental y los descubrimientos analíticos y artísticos de la cámara lenta de Norman McLaren respecto a la danza, han sido y siguen siendo para bailarines y coreógrafos herramientas de análisis y composición del movimiento bailado. Más que una característica estética en diferentes campos artísticos, es una utilidad en el ámbito coreográfico.

Desde la crítica del arte, se considera que:

“Performance y vídeo abren un nuevo espacio para el encuentro y confluencia de artistas procedentes de los más variados medios y tendencias, desde la pintura hasta la música, desde el teatro a la danza, desde el Body Art al arte minimal, desde el arte pop al conceptual y procesual. Aunque las semejanzas entre

⁵⁵ Kuypers, Patricia. V.V.A.A. “Contact-improvisation”. *Nouvelles de danse*, nº 38/39, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 7

performance y teatro son evidentes, la nueva práctica artística no surge del teatro sino de las artes plásticas y de la Nueva Danza."⁵⁶

Sin embargo, la tecnología aplicada a la danza y la experiencia del bailarín y coreógrafo con los medios audiovisuales tambalearán la función y utilidad del bailarín en su propio ámbito coreográfico, sobre todo porque el vídeo triplica las posibilidades del movimiento, tiempo y espacio, con menos coste y mayor atractivo visual. La cámara permite introducirnos en distintos puntos de vista, nos muestra lo que el ojo no puede ver en una presentación de danza. El montaje de las imágenes a través del corte y la fragmentación de los múltiples puntos de vista que la cámara ha realizado, permite que se nos ofrezca una danza con todo el detalle, desde lo general a lo particular o viceversa. El vídeo enmarcado entre herramienta de análisis y fin artístico dentro del campo de la danza, ha generado dos tipos de reacciones por parte de los creadores coreográficos a la hora de presentar sus trabajos en estos últimos 25 años. La primera a través de una serie de posturas de defensa y supervivencia de la danza frente al *videodanza* como sustituto de la coreografía en directo, y la segunda reacción corresponde al aprendizaje y utilización de la tecnología audiovisual por parte de los bailarines y coreógrafos, a efectos de conseguir una autoproducción y la no dependencia de recursos humanos técnico-artísticos como iluminadores, técnicos de sonido e imagen, incluso una reducción del número de bailarines; es decir, el coreógrafo-bailarín se emancipa de recursos humanos en el espectáculo de danza multimediático, donde el vídeo adquiere gran protagonismo.

⁵⁶ Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 76

2.4.2.1 Escepticismo coreográfico hacia el vídeo en la danza

La postura de defensa ante la amenaza de la tecnología en el mundo de la coreografía aparece principalmente a causa de las disputas sobre la autoría de la producción coreográfica audiovisual, acometidas entre el coreógrafo y el realizador, así como las fáciles resoluciones rítmicas que proporcionará la danza filmada frente a una mayor complejidad que supondrá desarrollarla en directo. Esto provocará una serie de reacciones por parte de los bailarines en la manera de utilizar el vídeo como obra artística, pero desmarcándose del lenguaje fragmentario audiovisual -este tipo de bailarín en su desconocimiento técnico sobre mecanismos cinematográficos, intuye que la manera que estos tienen de operar corresponde al mismo proceso que siempre se ha llevado a cabo desde el campo de la coreografía-, es decir, bloquearán posibilidades de filmación y de montaje, anulando la capacidad de movimiento a la hora de realizar innumerables puntos de vista de un paso o una secuencia de danza a través de la imagen. Estas operaciones consistían en sintetizar al máximo las coreografías convirtiéndolas aparentemente en acciones, dotándolas de tal fuerza que la aplicación del medio tecnológico pasara de la simple filmación fija a simple repetición de la acción mediante un bucle continuo elaborado en la mesa de edición, sin ningún tipo de intervenciones de fragmentación que le son inherentes al código fílmico -aunque también lo son al código escénico-. Este tipo de obras utilizaban el soporte videográfico como una manera de reproducir la acción sin tener que volver a ejecutarla en directo, es decir, la obra dancística que era consumida asistiendo en persona al espacio escénico, aquí se convertía en obra reproducible sin la presencia del

bailarín en directo. La faceta de autoproducción que presentaban estas obras, así como su facilidad para ser exhibidas y reproducidas, perseguía la no dependencia respecto a otros colaboradores artísticos, prejuicio que se establece en el ámbito dancístico a causa de la sensación apropiacionista que muchos coreógrafos percibían respecto a la manera en que intervenían los realizadores de vídeo dentro de la obra coreográfica. La mayoría de estos realizadores reclamaban para sí mismos la autoría completa del vídeo.

La siguiente postura se enmarca en operaciones estilísticas que rechazan la tecnología de la imagen en la danza (especialmente en la utilización del vídeo como manera de presentación) a través del trabajo de la coreógrafa española afincada en Bélgica, Olga de Soto. Si en el ejemplo que acabamos de comentar el bailarín se apropiaba del soporte vídeográfico como reproductibilidad, en éste se elabora un discurso de crítica y negación hacia la imagen audiovisual. El 22 de febrero de 2005, dentro de la programación del Festival Internacional d'Arts escéniques València Escena Oberta (V.E.O.), celebrado en la ciudad de València, fue presentado el espectáculo *Historie(s)*, un *videoperformance* documental realizado por Olga de Soto.

En el programa de mano que había sido entregado a los espectadores que asistimos al estreno de esta pieza, se podía leer una pequeña introducción de la presentación del espectáculo:

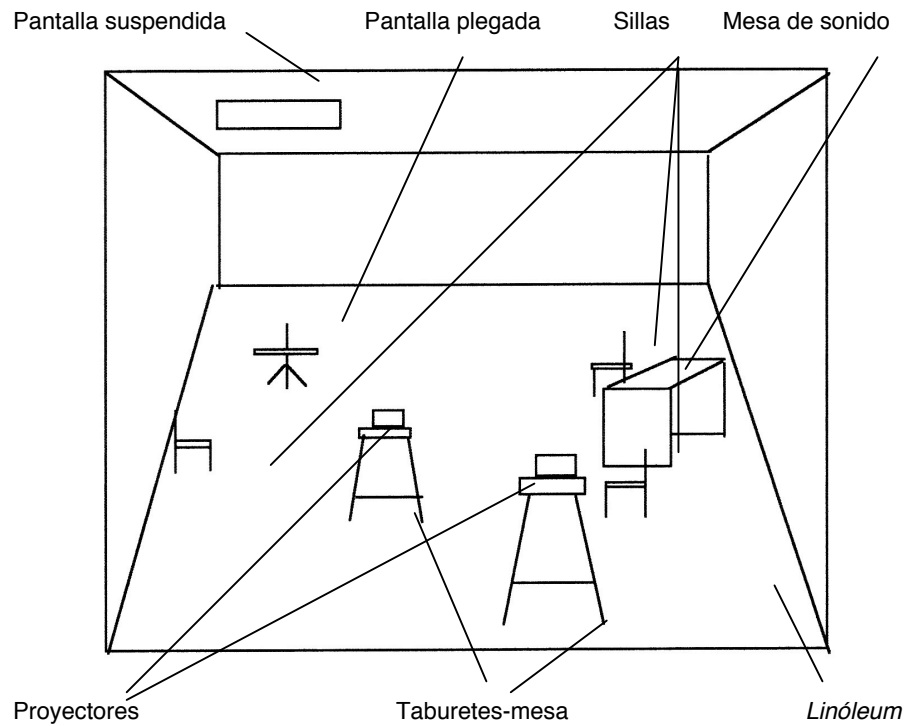
“...En esta ocasión y, tras una búsqueda apasionada de los espectadores que asistieron al estreno de un ballet mítico (Le jeune homme et la mort de Ronald Petit) el 25 de junio de 1946 en París, Historie(s) nos habla de la memoria, de la

percepción íntima y del impacto que produjo en cada uno de los protagonistas una representación que vieron hace casi 60 años. Un montaje videográfico planteado como una coreografía cuyo material principal son las palabras y las emociones que surgen de los recuerdos.”⁵⁷

A parte de esta introducción, también se podía leer la ficha artística, donde aparecían los ocho nombres de los testimonios que asistieron en 1946 al estreno del ballet, y que eran a la vez los protagonistas del vídeo-documental *Historie(s)*: Micheline Hesse, Suzanne Batdedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin y Frédéric Stern, la música de J.S. Bach, y luego los interpretes/bailarines, que eran Vincent Druguet y Olga de Soto, la cual firmaba la concepción, dirección y coreografía de *Historie(s)*. La pieza comenzaba en un espacio característico para espectáculos de danza, ya que podía apreciarse que el escenario estaba recubierto por un tapiz de danza o *linóleum* de color negro. En la escena se encontraban dos videoproyectores que se apoyaban en sus respectivas mesa-taburete, y que a su vez estaban separados algunos metros el uno del otro. También estaba presente una pantalla plegada con su pie de soporte, otra suspendida y una silla al lado, mientras que al otro extremo y junto a la mesa de sonido había dos sillas más.

El espectáculo comenzaba con la entrada a escena de los dos bailarines, los cuales se dispusieron a llevar a cabo los preparativos para dar comienzo a la proyección. Desenrollaron la pantalla plegada, encendieron los videoproyectores y reproductores, se marcharon fuera de escena y comenzó la proyección del documental.

⁵⁷ Texto correspondiente al programa de mano entregado a los espectadores en el Teatro L'Altre Espai, el 22 de febrero de 2005 en València.



35. Croquis del espacio escénico de *Historie(s)* (2005) Olga de Soto

Como muy bien explicaba el programa de mano, el documental duró una hora y quince minutos, es decir, la duración del espectáculo en su totalidad.

El documental consistía en las declaraciones de los ocho testimonios que asistieron al estreno del ballet *Le jeune homme et la mort* (1946) en París. Sus comentarios se basaban en descripciones formales del ballet, del vestuario, de la escenografía, del virtuosismo del bailarín, así como de las emociones que aquel ballet les causó, y que todos ellos guardaron como un

recuerdo inolvidable lleno de belleza.



36. Roland Petit, Jean Babilée y Natalia Philippert en el ensayo de la coreografía *Le jeune homme et la mort* (1946) Roland Petit

Por otra parte, durante la proyección, los bailarines entraban y salían de escena para cambiar las direcciones y los soportes de la proyección, es decir, giraban los proyectores en función del tipo de pantalla que ellos acordaban introducir en escena sin que por ello el documental dejase de verse. Utilizaron cinco tipos de pantallas diferentes: pantalla de retroproyección, pantalla con pie, láminas o cartones que los bailarines sujetaban enfrente del videoprojector, un panel enorme que levantaron con poleas y una pantalla suspendida en lo alto del escenario. Entre sus

entradas y salidas, a veces permanecían quietos en la escena, e incluso se interrumpía por momentos la proyección y sonaba música de Bach, pero siempre reanudando la proyección.

El espectáculo finalizó cuando el documental acabó. El público aplaudió como si hubiera visto una pieza de danza y los bailarines se presentaron en la boca del escenario para recibir los aplausos de la misma manera que si hubiesen bailado. De alguna manera, *Historie(s)* expone la no aceptación de la implantación del vídeo en ciertos ámbitos de la danza, actitud muy parecida que adoptaron los pintores en s. XIX cuando apareció la fotografía. En el caso de esta coreógrafa, podemos suponer que ella es conocedora de la cantidad de coreógrafos de danza contemporánea de todo el mundo que utilizan en sus puestas en escena las proyecciones de vídeo, y que en muchos de los casos carecen de justificación. En *Historie(s)* hay un rechazo de la tecnología por parte de los bailarines, pero con una gran elegancia en cuanto al haber usado la tecnología como propuesta artística y espectáculo. Olga de Soto en su discurso oculto como posible bailarina perdedora ante lo tecnológico, utiliza el propio vídeo como arma contra la danza en vídeo o “enlatada”, así como también ridiculiza la utilización de las proyecciones que se llevan a cabo en espectáculos de danza contemporánea, donde éstas a veces, se comportan como meros elementos escenográficos. De hecho, durante la proyección del documental, si los bailarines van cambiando los formatos y las texturas de las pantallas gratuitamente es porque están llevando a término una parodia de como actualmente se utiliza la videoproyección como recurso injustificado -no siempre- dentro de una

pieza de danza⁵⁸. No es por casualidad que esta coreógrafa haya escogido a los ocho testimonios de un contexto social de clase media alta y con edades que oscilan entre los setenta y ochenta años -el vídeo no existía-, y que los utilice como *marketing* de la danza exquisita y elevada- imaginamos que para esta artista, esa es la danza-, generando en el espectador el deseo de haber podido asistir al estreno del ballet de 1946 en París, y que no podrá ser realizable, ya no podrá experimentar el gozo y la belleza que estos testimonios refieren y que guardan como un gran tesoro en su memoria.



37. Frame del documental *Historie(s)* (2005) Olga de Soto

⁵⁸ En los años 90 se han utilizado las proyecciones de vídeo de manera justificada en cuanto a que se han comportado como bailarines sustitutos en las coreografías en directo, es decir, las proyecciones de videodanza que se utilizaban servían para que los bailarines pudieran descansar sin que la continuidad del espectáculo se viese afectada, ya que los bailarines filmados correspondían a los bailarines que el público estaba viendo en directo, y así, una vez se habían recuperado, volvían a escena para continuar bailando en vivo. Por otra parte, no hay que negar que, efectivamente, cuando un realizador produce y realiza un videodanza de una pieza dancística necesita mucho menos tiempo que el coreógrafo. Normalmente una producción de danza requiere un año de ensayos para la puesta en escena de la coreografía. Para algunos coreógrafos la aplicación del vídeo a la danza ha supuesto una posible muerte de la coreografía, entendida en su forma tradicional, ya que se puede reducir el número de bailarines y el coste de producción que supone realizar una coreografía para ser presentada en directo.

Olga de Soto afronta al espectador durante toda la hora y quince minutos que dura la pieza, puesto que ninguno de los que presenciaron el documental podrá guardar en su memoria ese fragmento de belleza efímero que fue aquel ballet de 1946. Quienes estábamos allí sabíamos que ya no podríamos ver aquella coreografía, pero intuíamos que al encontrarnos frente a una compañía de danza, los bailarines actuarían para nosotros. Sin embargo no lo hicieron. La coreógrafa inscribió al público que asistió a su pieza videoperformativa en un ente representacional generalizado de los consumidores de medios de masas, cuyos productos de consumo respecto a entretenimiento y cultura, son la televisión, los vídeos y el cine. Por esta razón no bailaron, y a través de su acción asimiló peyorativamente al espectador comparándolo con los ocho testimonios que asistieron al ballet de 1946. Esta fue la manera de reclamar nuestra atención para hacernos saber su descontento, para hacernos saber que la imagen audiovisual en la danza puede abolir un oficio y el placer de ver lo que es una coreografía en vivo. Esta coreógrafa hace responsable al público de su frustración tecnológica, derivada de su preservación tradicional y elitista de la danza como bailarina y coreógrafa. Con su propuesta, la danza queda fuera de la democratización que supone la utilización de las nuevas tecnologías para bailarines y espectadores que quedan exentos de una propuesta decimonónica. Es referente al espacio teatral y los convencionalismos que conlleva, por lo que esta coreógrafa se aferra y parece no estar dispuesta a cambiar. Comprendemos su postura y halagamos su franqueza por haberla plasmado de una manera tan artística y comprometida con su discurso, el cual reivindica un disfrute del espectador en cuanto al bailarín y a la coreografía en directo. Pero el pánico que bailarines y coreógrafos puedan tener a esas nuevas tecnologías se basa en lo ficticio y en la

desinformación, ya que desde principios del s.XX han sido muchos los bailarines que, independientemente de crear un nuevo lenguaje mediante la imagen en movimiento, han preservado la danza hasta hoy, utilizando el cine y el vídeo como herramientas de creación, composición, conservación y presentación.

2.2.4.2 El espectáculo de danza *multimediatíco*

En este apartado queremos abordar la manera en que la danza utiliza y se posiciona de manera integradora ante la tecnología audiovisual, es decir, la forma de gestionar lo tecnológico para que su uso sirva a una actualización del espectáculo de danza en directo y que más adelante desarrollaremos. Pero antes de adentrarnos en el uso de la tecnología audiovisual como parte del espectáculo de danza multimediatíco, queremos señalar la existencia de otros creadores que han sido conscientes de la influencia que el lenguaje audiovisual ha ejercido sobre ellos y lo han imitado en el espacio escénico. Comenzaremos con una cita de Sally Somer donde nos explica los aspectos sobre los que Trisha Brown (bailarina y coreógrafa) ha explorado y desarrollado dentro de su pieza coreográfica *For M.G.: The movie*:

“En este nuevo trabajo ella transporta las técnicas cinematográficas a la danza, - utilizando las imágenes estáticas, la extrema ralentización del movimiento en el cuerpo sobre el escenario, la marcha hacia atrás y las acciones invertidas, alargando y comprimiendo el movimiento como si este fuese la acción de la

lente de una cámara- ella descompone el tiempo hacia delante y hacia atrás.”⁵⁹

El interés que muestra Trisha Brown por la maniobrabilidad de la cámara de vídeo, consiste en que los movimientos del cuerpo imiten las posibilidades de presentación cinética que ofrece el medio videográfico. Otro ejemplo es el caso de Lisa Nelson, coreógrafa conocedora de los procesos técnicos de la filmación y reproducción del vídeo:

“A partir del deseo de mostrar otro tipo de aspectos en mi propia práctica de danza, me di cuenta que mi formación como bailarina me oscurecía mi manera de ver, no sabiendo que hacer al respecto, dejé de bailar a los 24 años. Con el tiempo una cámara de vídeo apareció en mis manos, y trabajé con ella durante cuatro años, para finalmente volver a la danza a través de la mirada.”⁶⁰

Los trabajos de Nelson, Brown, así como los que fueron realizados anteriormente por Astaire, Kelly y Donen,⁶¹ trasladan al contexto dancístico el lenguaje del vídeo y del cine para mejorar y enriquecer las puestas en escena de sus piezas coreográficas, ya sean filmadas o presentadas en directo.

Respecto a la tecnología del vídeo, Lisa Nelson expone las siguientes declaraciones que a su vez nos remiten a las expuestas por Sally Somer respecto a Trisha Brown:

⁵⁹ Somer, Sally. “Le son du mouvement”. V.V.A.A. *Nouvelles de danse*, nº 21, 1994. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 8

⁶⁰ Nelson, Lisa. “Vu du corps”. V.V.A.A. *Nouvelles de danse* nº 48/49, 2001, Bruxelles: Ed Contredanse, p. 15

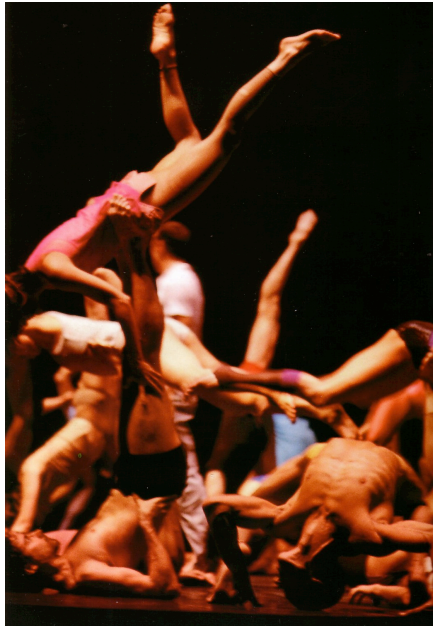
⁶¹ Sobre el uso del lenguaje cinematográfico en la presentación de la coreografía por Astaire, Kelly y Donen, ver p. 85-90

*“El vídeo es una máquina que remonta el tiempo, una grabación sirve para la memoria y revisar el contenido para mejorarlo. La idea que una grabación es invariable no me ha sido de gran utilidad. Cada vez que miro unas imágenes grabadas veo otra cosa. Encima el magnetoscopio nos permite controlar el tiempo. Un acontecimiento grabado en vídeo tiene cierta plasticidad. Podemos hacer que se reproduzca al revés, luego de nuevo hacia adelante. Podemos acelerar la acción, lo que significa condensar la forma, o ralentizarlo, que hace que el tejido del contenido se estire en el tiempo. Podemos pasar de un momento a otro, empezar por cualquier parte y pararse por otra. Respecto al interior del cuerpo, estas operaciones adquieren la más grande complejidad.”*⁶²

Aunque sus declaraciones denotan una preocupación sobre lo que pueda aportar la práctica audiovisual a la dancística, éstas van a referirse más bien a la adecuación por imitación de las posibilidades que ofrece el vídeo al manipular el tiempo y el espacio sobre la escena, así como a un uso de la tecnología audiovisual para poder concretar un discurso analítico sobre la mecánica y técnica del cuerpo en movimiento, amplificándolos mediante el sonido, la iluminación y la imagen, todo lo contrario a la profundización y experimentación que más adelante veremos en los trabajos de Riefensthal, Berkeley, Deren o Lee, bailarines y realizadores donde la propia filmación y el montaje van a ser coreografías paralelas al movimiento que se graba. La danza se erige en sus trabajos como elemento audiovisual que se recompone audiovisualmente. Un claro ejemplo donde el lenguaje fílmico es el referente a la hora de componer coreográficamente, lo podemos encontrar también en jóvenes coreógrafos como Gilles Jobin. Considerado por la crítica escénica europea como un artista inscrito en las nuevas

⁶² *Ibíd.*, p. 24

tendencias coreográficas, las presentaciones de sus piezas no dependen de lo tecnológico, pero su lenguaje de composición se basa en lo cinematográfico.



38. *Two thousands and thre*e (2004) Gilles Jobin

Gilles Jobin, en su artículo *Cuerpo e imagen en la danza*, expone refiriéndose de manera generalizada a los coreógrafos:

“Uno de los problemas que me interesa es cómo reproducir el plano corto en escena. Es decir, por supuesto nosotros no podemos representar planos cortos, así tan fácilmente, porque estamos dentro de unas convenciones teatrales,

estamos en vivo y enteros con un cuerpo entero."⁶³

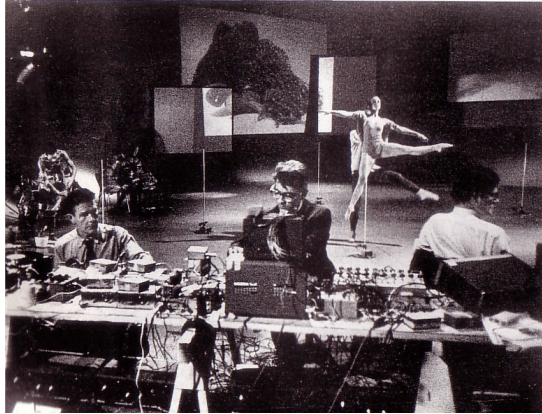
Jobin relaciona y mezcla conceptos coreográficos y cinematográficos, dando a entender que la autoría de los primeros pertenezcan a los segundos. En su cita, Jobin nos habla exclusivamente de la presentación del cuerpo a partir de la fragmentación. Para ello hace referencia al *plano corto* cinematográfico como el descubrimiento de un elemento operativo. Pero si la fragmentación es una característica compositiva del lenguaje cinematográfico, también lo es de la danza. Cuando se refiere a su *plano corto* como influencia cinematográfica esta omitiendo la utilización de la sinécdoque (una parte por el todo). Esta operación compositiva se ha venido realizando desde el s. XIX en muchas coreografías presentadas en directo. De hecho, la importancia de la iluminación en el espectáculo de danza sirve entre otras aplicaciones para acotar y delimitar un segmento del cuerpo en acción mediante la concentración de luz en esa parte del cuerpo. Esta intervención lumínica permite al coreógrafo acercar al público a una parte de la coreografía y del espacio escénico sin perder la continuidad narrativa, de la misma manera que Griffith lo aplicaría a través de su *plano americano* dentro de la narración fílmica, es decir, la narración se concentra en un fragmento o parte espacio-temporal. Lo que pretendemos exponer es que Gilles Jobin utiliza mecanismos de composición coreográficos pensando que son cinematográficos, de ahí la afinidad que se da entre el lenguaje compositivo de la danza y el del cine. Por esta razón consideramos importante que bailarines y coreógrafos sean poseedores de un

⁶³ Jobin, Gilles. "Cuerpo e imagen en la Nueva Danza" en V.V.A.A. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla la Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid, p. 95

conocimiento sobre la historia de las realizaciones y experimentaciones llevadas a término entre el cine y la danza por parte de coreógrafos-realizadores. La falta de una investigación sobre la relación entre estas dos manifestaciones, así como la omisión que la Historia de la danza oficial hace de todos aquellos coreógrafos-realizadores que confeccionaron sus trabajos a través de la unión de la danza y el cine, hacen de Jobin y de otros coreógrafos coetáneos suyos, claros ejemplos por los que es necesario llevar a cabo una revisión teórico-práctica e historiográfica del ámbito de la danza y difundirla, sobre todo cuando la imagen en movimiento forma parte de los inicios de la danza moderna y Gilles Jobin es considerado uno de los coreógrafos representantes de la *Nueva Danza* del s. XXI.

El uso de la tecnología audiovisual como parte del espectáculo de danza en directo aparece por primera vez a mediados de los años 60. En 1964 la compañía Sony Corporation comercializa el primer aparato de vídeo portátil, el *portapack VR100*. Pero será al año siguiente en 1965 donde Nam June Paik, músico-performer y colaborador de John Cage, compró el *portapack VR100*. Paik aplicó la tecnología de la imagen videográfica para distorsionar emisiones televisivas por medios electromagnéticos. Estos mecanismos anclados en unos planteamientos antitelevivos lo situarían como el pionero del videoarte. Ese mismo año se dan cita las primeras manifestaciones del espectáculo de danza multimediático y el videoarte. El primer espectáculo que se inscribe en parámetros *multimediáticos* por el uso que hace de las nuevas tecnologías como propuesta escénica fue *Variations V*, realizado por John Cage y Merce Cunningham. Los movimientos de los bailarines desencadenaban amplificaciones de sonidos e imágenes mediante células fotoeléctricas que se activaban cuando los bailarines invadían el espacio

donde estaban situados los captosres de movimiento, los cuales enviaban las señales para activar los sonidos y las imágenes.



39. *Variations V* (1965)

Más tarde, en 1966 Robert Rauschenberg será el mediador que conseguirá llevar a cabo un proyecto de investigación tecnológica patrocinado por la fundación Experiments in Art and Technology. El evento, *Nine Evenings: Theater and Engineering*, consistía en una serie de intervenciones conjuntas entre bailarines y músicos de la Judson Church e ingenieros de los Bell Telephone Laboratories. La presentación de estos trabajos se realizó en varias sesiones dentro del espacio que perteneció al famoso y desaparecido New York Armony Show (1913). La realización del proyecto en cuestión generó numerosos problemas técnicos, de hecho ciertos trabajos no consiguieron los objetivos de funcionamiento marcados, pero, sin embargo, este acontecimiento constituyó un gran hito histórico entre la relación de la

tecnología y la danza. Se encargó de documentar este evento Simone Forti, bailarina que asistió a los cursos de Robert Dunn en 1961-1962 (contexto docente donde germinó la *Nueva Danza*). Forti nunca participaría en los primeros eventos de la Judson Church a causa de su matrimonio con Robert Withman. Las tensiones entre los bailarines de la Judson y los creadores de los *happenings* enmarcados en el grupo *Fluxus*: Robert Withman, Georges Maciunas, Nam June Paik, Dick Higgins, Alison Konowels, etc., hicieron que el trabajo coreográfico de Simone Forti quedara inscrito en las propuestas de *Fluxus*. Su pieza coreográfica *Huddle* fue ejecutada por los miembros de este colectivo en una gira por Europa dentro del marco: *Fluxus Festorum de Nouvelle Music*, presentándose en París, Copenhague y Düsseldorf. La pieza de Forti fue presentada como *acción musicale no instrumentale*.⁶⁴

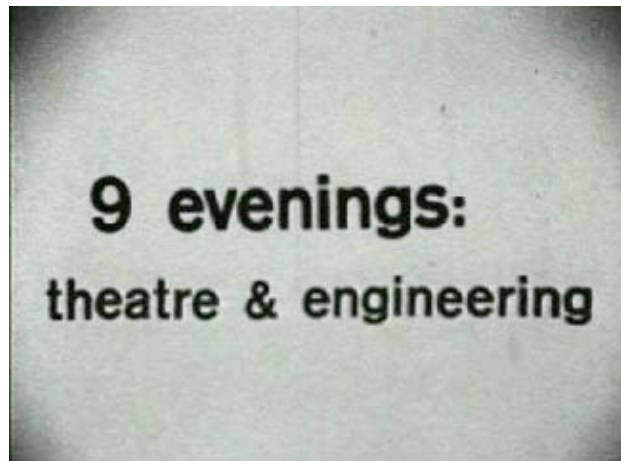
⁶⁴ *Huddle*, es un pieza de danza que esta considerada como uno de los precedentes del *Contact-Improvisation*, un estilo de danza del cual hablaremos más adelante. Simone Forti describe su pieza de la siguiente manera: “ *Huddle necesita seis o siete personas situadas de pie, muy cercanas unas de las otras, así como bien encaradas. Todas ellas formarán una especie de pelea (como sucede en las aglomeraciones de los jugadores de rugby), inclinándose hacia delante unas sobre las otras, las rodillas ligeramente flexionadas, los brazos alrededor de los hombros y la cintura de los partenaires, de manera que se conforme una estructura sólida y entremezclada. Una persona se despega del grupo y comienza a escalar la parte exterior de la formación, mediante la colocación de un pie sobre la pierna de alguien, una mano alrededor del cuello y otra mano sobre un brazo. A partir de aquí irá subiendo hacia arriba, pasando y deslizándose por encima de toda la estructura, para descender finalmente por el otro lado. Sin despegarse del grupo, se situará y tomará plaza en el conglomerado del grupo. Otra persona retomará la escalada. No será necesario conocer un orden en el que cada persona tomará su turno para efectuar su escalada. Puede suceder que a veces dos personas inicien la escalada a la vez, esto no supondrá un problema [...] La pieza se presenta de tal forma que, cuando todos los participantes han llevado a término su cometido, cada uno de ellos invitará al público para formar otra estructura, hasta que aparezcan simultáneamente seis estructuras.*” Forti, Simone. “Manuel en mouvement.” *Nouvelles de Danse* n° 44/45, 2000. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 83



40. *Huddle* de Simone Forti

Sin embargo será a partir de 1966 cuando trabajando como asistente documentalista de la fundación Experiments in Art and Technology, realizó y produjo una emisión para la televisión sobre el proyecto *Nine Evenings. Theater and Engineering*. Este encuentro con algunos de sus compañeros como Yvonne Rainer, Steve Paxton, etc., hizo que retomase un año más tarde su producción coreográfica dentro del ámbito de difusión de la *Nueva Danza*. El documental realizado por Simone Forti nos permite aproximarnos a *Nine Evenings. Theater and Engineering* bajo un punto de vista dancístico, de ahí que las apreciaciones de Forti sobre lo que sucedió en el desaparecido Armony Show han supuesto un valor excepcional como

documento, precisamente por el hecho de ser una bailarina la que se encargó de captar y transmitir la información que el evento emanaba (la mayoría de los artistas participantes eran bailarines). *Nine Evenings. Theater and Engineering* presentado del 13 al 23 de octubre de 1966 en 69th Regiment Armony de Nueva York, consistía en una muestra de trabajos confeccionados por diez artistas y alrededor de unos 30 ingenieros que procedían en su mayor parte de los laboratorios de Bell Telephone.



41. Frame del documental *Nine Evenings. Theater and Engineering* (1966)

En un principio, el principal objetivo de este proyecto era utilizar la tecnología en el medio artístico para amplificar y mostrar con mayor evidencia aspectos claves de las obras presentadas, ya que todas estas piezas poseían una factura performática. Finalmente la presentación amplificada de la característica más sobresaliente de cada pieza en *Nine*

Evenings. Theater and Engineering se transformó en una interacción *multimediatca* a través de la utilización de la radiofrecuencia, técnica que permite controlar a distancia el sonido, la luz, las proyecciones y los objetos móviles, de manera que unos interaccionaran con otros. Incluso la acción del bailarín o el músico quedaba inscrita como otro *media* más. *Nine Evenings. Theater and Engineering* constituye el precedente del espectáculo multimediatco de danza por excelencia.

Si hiciéramos un repaso a la presentación convencional de la danza contemporánea como espectáculo, comprobaríamos que en ella se requieren una serie de soportes técnicos que potencien el acto coreográfico en cuanto a su necesidad de mostrar la delimitación espacial, la imagen en movimiento y el sonido. Estos aspectos han sido gestionados por técnicos o artistas plásticos que se han hecho imprescindibles para la convención escénica. Dentro del bagaje laboral de estos técnicos se acumula una experiencia que refleja una estandarización a la hora de presentar piezas teatrales, musicales y dancísticas, independientemente de que cada una de ellas tenga unos requerimientos específicos a la hora de potenciar el espacio, la iluminación y el sonido idóneo para cada disciplina escénica. La experiencia llevada a término por los bailarines de la Judson Church en *Nine Evenings. Theater and Engineering* y el descontento de muchos coreógrafos y bailarines más actuales frente a la imposición de dicha estandarización técnica llevada a cabo por recursos humanos ajenos a la idiosincrasia coreográfica, ha provocado en los bailarines del último decenio una preocupación por la autogestión técnica. Algunos de ellos se han preocupado por adquirir conocimientos tecnológicos audiovisuales e informáticos que les permitan ser los únicos responsables de la generación,

organización y modulación de las amplificaciones o disminuciones, interacciones y yuxtaposiciones de los elementos cinético-audiovisuales que conforman la pieza de danza virtual o en directo. Al respecto podemos encontrar en un primer lugar las propuestas coreográficas cuyo fin de presentación corresponde al entorno virtual, y donde cabe nombrar a bailarines y coreógrafos como Yacov Sharir y Thecla Shiphorst que trabajando en el campo de la animación digital de la figura humana, han trasladado la experiencia cinestésica del cuerpo del bailarín y la coreografía a escenarios virtuales de tres dimensiones. Yacov Sharir es profesor en la Universidad de Texas, donde imparte coreografía asistida por ordenador, así como la realidad virtual y el ciberespacio dentro de las artes. Sharir es bailarín y coreógrafo de su propia compañía de danza, la Sharir Dance Company. Respecto a la relación entre animación digital y coreografía señala que:

“La exploración de trabajos mediatizados por la tecnología exige un análisis de los problemas de concepción ligados al desarrollo del entorno del ciberespacio del cuerpo virtual (o cuerpo automatizado). Problemas de espacio, de tiempo, de fisicidad y de gravedad deben estar revisados a través de la cuestión de como es el cuerpo, en vistas a representarlo. Y de hacerlo habitar en el interior de un espacio virtual.”⁶⁵

Sharir plantea que la representación del cuerpo es intrínseca a la plástica y a la danza. Aunque una tiende a lo objetual y la otra a lo efímero, ambas

⁶⁵ Shair, Yacov. “Corps Automatique Corps Résistant. Danse et nouvelles technologies.” V.V.A.A. *Nouvelles de danse* n° 40/41, 1999. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 160-161

representaciones desembocan en un interés común por el audiovisual o grafía cinética, y de ahí que considere de suma importancia al bailarín por sus conocimientos históricos, vivenciales y de representación que éste posee acerca del cuerpo y de la figura humana, enriqueciendo de forma y contenido las producciones artísticas inscritas en las relaciones de espacio/tiempo donde el cuerpo representado es el tema del producto audiovisual.

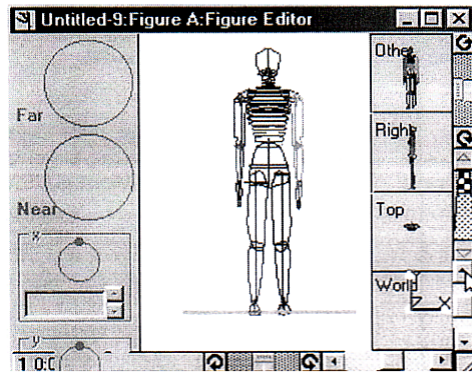


42 y 43. *ElectricMask* de la serie *CyberHumanDancers* (1999) Yacov Sharir

Por otra parte, respecto a la aportación que desempeña la tecnología en el medio dancístico Yacob Sharir explica que:

“La disponibilidad parcial de la tecnología permite el examen y la extensión de los límites de fabricación de la danza.”⁶⁶

Junto a Sharir, Thecla Schiphorst, bailarina, coreógrafa y diseñadora de sistemas informáticos es miembro del equipo que ha desarrollado el programa *Life Forms*, un programa informático de entorno 3D que permite combinar virtualmente todas las posiciones del movimiento de los bailarines dentro del espacio.



44. Frame correspondiente al software de *Life Forms 1.0*

En cuanto a las posibilidades de elección de la forma del bailarín virtual para su posterior manipulación, este programa ofrece las siguientes opciones:

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 167

elegir género, peso, así como una redefinición sobre la morfología del cuerpo del bailarín o individuo, encontrándonos con la opción de poder escoger un bailarín clásico, moderno o un cuerpo sin connotaciones dancísticas. Merce Cunningham comenzó a utilizar este programa en 1990 para componer sus coreografías que más tarde ha llevado sobre la escena. En su guía de ejercicios sobre el sistema operativo *Life Forms 1.0*, Gracel Meneu (coreógrafa valenciana) y Rafa Gamarra realizan una breve introducción sobre los orígenes de este sistema operativo:

“Credo Multimedia Software Inc., formalmente conocida como Kinetic Effects Research Inc., es la creadora de Life Forms. Es una pequeña compañía con muchos años de investigación y desarrollo en el área de la animación de la figura humana. Estando conectada con la investigación del Dr. Thomas Calvert, director del Center for Systems Science de la Simon Fraser University en Burnaby, British Columbia (Canadá), y de su equipo de investigadores. Anteriormente a Life Forms se creó el programa Compose. Compose permitió a coreógrafos y directores de escena registrar la posición en el espacio de varias figuras a lo largo de la línea del tiempo.[...] Usan Life Forms bailarines, coreógrafos directores de escena, cineastas, etc. Life Forms 1.0 fue usada en la producción de Jurassic Park y Terminator.”⁶⁷

Respecto a los conocimientos tecnológicos y coreográficos requeridos para llevar a cabo la creación de un sistema operativo que produce coreografías virtuales sintéticas, Thecla Schiphorst expone que:

“Las formaciones en danza y el entrenamiento del cuerpo, nos dan informaciones

⁶⁷ Meneu, Gracel y Gamarra, Rafa (2003). “Coreografía por ordenador -guía de ejercicios-”. València: Conservatori Superior de Dansa de València

exactas para la imaginería del cuerpo, sentir y descubrir el propio cuerpo según nociones no lingüísticas, significa tomar consciencia de los enlaces y de las relaciones que podemos establecer entre nuestros propios componentes: los miembros, los sistemas sensoriales, los sistemas propioceptivos, lo mental y la imaginación, y así practicar y desarrollar la alta tecnología de nuestro propio cuerpo físico. Los estudios de informática implican nociones de elegancia y de apreciación de construcciones y de formas matemáticas o algorítmicas, y tienden a representar el cuerpo humano inspirándose en las representaciones médicas o, por medio de imágenes sintéticas, de clichés o de reproducciones destinadas a la cultura de masas. Mi interés reside en reconocer que me encuentro en presencia de dos sistemas de alta tecnología, donde cada uno dispone de su propio lenguaje técnico y sus cuadros de referencia, los del cuerpo humano por una parte y el informático por otra. Este tipo de trabajo plantea una serie de cuestiones que solicitan respuestas de dos mundos a la vez y hacen que se cree un nuevo lenguaje interactivo.”⁶⁸

Entre otros ejemplos de esta nueva responsabilidad técnica hay que destacar también la labor de investigación llevada a cabo por la compañía de danza Troika Ranch, formada esencialmente por Mark Coniglio (artista y compositor que ha desarrollado programas informáticos que combinan de manera interactiva la danza, la música, el vídeo y la iluminación a tiempo real) y Dawn Stoppiello (bailarina, coreógrafa y artista *multimedia* que desarrolla un trabajo coreográfico a partir de las interacciones cinéticas entre el cuerpo y la imagen en movimiento). El trabajo conjunto de estos

⁶⁸ Schiphorst, Tecla. “Bodymaps: Artefacts of Touch”. V.V.A.A. “Danse et nouvelles technologies”. *Nouvelles de danse* n° 40/41, 1999. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 176-177

artistas ha aportado a la presentación escénica de la danza del presente siglo una nueva herramienta técnica informatizada con la cual el bailarín es el creador y organizador de todos los eventos que se dan y conforman dentro de la pieza coreográfica, vengan de los movimientos de la coreografía o de sus elementos extrínsecos como la proyección de vídeo, el sonido o los efectos de luz. El programa informático en cuestión se llama *Isadora* (en homenaje a Isadora Duncan).



45. *Future of Memory* (2003) Troika Ranch

Este programa (comercializado a partir de 1996) permite a sus usuarios (en su mayoría coreógrafos y bailarines) recoger, manipular, transformar e interaccionar en tiempo real todos los elementos presentados en escena a través de conexiones previas registradas en el ordenador mediante el

software del programa, así como la inclusión de sensores adheridos al cuerpo del bailarín mediante el *MidiDancer*⁶⁹, actuando como interactores o activadores de esas conexiones en el transcurso de la presentación de la pieza en directo. En el intento de emancipación técnica del bailarín en la presentación de la danza -en cuanto a que prescinde de los técnicos de iluminación imagen y sonido-, el espectáculo de danza multimediático interactivo y sus creadores los coreógrafos, van a introducir uno de los elementos más relevantes que Griffith aportó al lenguaje cinematográfico, el *plano americano* como mecanismo de relación entre la acción general del encuadre y un fragmento de ésta. Si bien, como ya hemos comentado en el trabajo de Gilles Jobin⁷⁰, la operación de delimitar lumínicamente un fragmento del cuerpo en movimiento para darle protagonismo en la presentación de la pieza coreográfica sobre el escenario corresponde en el cine al *plano americano* de Griffith, la aplicación de esta operación a partir de la simultaneidad entre imagen filmada y real que ofrece el espectáculo de danza multimediático (Loïe Fuller principal precursora) no solo nos está indicando la supremacía operativa que el coreógrafo presenta al gestionar los intervalos de tiempo y espacio dentro de la imagen y el cuerpo en movimiento, sino que también a través de este mecanismo simultáneo actualiza mediante la tecnología la manera convencional de presentarse la danza, es decir, dar continuidad y protagonismo a la figura del bailarín en directo. En la recopilación y registro de todo el periodo de creación de *Nine*

⁶⁹ En 1989 Mark Coniglio creó el *MidiDancer* una especie de traje interactivo constituido por ocho captosres ubicados en las partes donde se lleva a cabo la flexión del cuerpo (codo, muñeca y rodilla), conectados a un miniordenador emplazado en la cintura o la espalda, este envía señales de radio que son recogidas por otro ordenador situado fuera de la escena, el cual al recoger las señales, estas son transcritas y permiten al bailarín manipular en directo la imagen proyectada, generar sonido o activar cámaras de registro.

⁷⁰ Ver p. 117-118

Evenings. Theater and Engineering realizado por la bailarina Simone Forti ⁷¹, aparecen unas declaraciones de Oyvind Fahlström, artista participante del evento, que nos confirman ese empeño en reactualizar el espacio escénico, de la misma manera que Gilles Jobin lo planteará aproximadamente 40 años más tarde:

*“Lo que me interesa es ampliar y renovar el teatro convencional, combinando diferentes aspectos de una cosa que se desarrolla. Diferentes ángulos, primeros planos. Yo quiero retomar los detalles y ponerlos en evidencia.”*⁷²

Como vemos Fahlström hace referencia a esa preocupación que ha supuesto el lenguaje cinematográfico como obra total del s. XX y que compite con el espectáculo escénico, obligando a muchos artistas de la escena a repensar una nueva manera de actualizar el teatro decimonónico como propuesta innovadora, útil y vigente en el arte y el entretenimiento.

No es por casualidad que en el s. XXI los bailarines y coreógrafos que han optado por imprimir cierta modernidad en la presentación de sus piezas dentro del teatro, encuentren en el espectáculo de danza *multimediativo* interactivo una continuidad y vigencia de la puesta en escena convencional, la cual muchas veces es actualizada a través de una serie de apropiacionismos que estos bailarines sustraen del trabajo cinematográfico que los coreógrafos-realizadores del s. XX ya habían desarrollado anteriormente.

⁷¹ Simone Forti en 1966 se llamaba Simone Whitman por estar casada con Robert Whitman

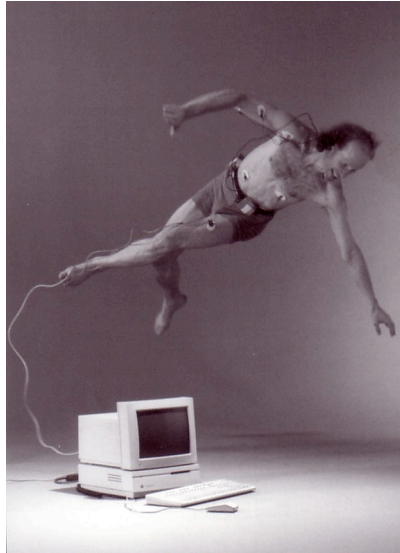
⁷² Declaraciones de Oyvind Fahlström. en V.V.A.A. “Interagir avec les technologies numériques”. *Nouvelles de Danse* n° 52, 2004, Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 13



46. *Mes jours et mes nuits* (2002) Michele Noiret

La afinidad existente entre danza, cinematografía y tecnología audiovisual a través de las relaciones y colaboraciones de muchos bailarines y coreógrafos con el mundo del cine, el vídeo y la animación digital, ha generado una actualización del espectáculo de danza en directo. Este tipo de espectáculo que utiliza los *media* como sello de modernidad en su nueva manera de presentar una pieza de danza a través de la alta tecnología en sonido e imagen, corresponde en muchos de los casos a un modo de supervivencia del espectáculo en vivo frente a las obras audiovisuales, que a una justificación del uso de la tecnología como desarrollo de nuevos lenguajes. Esta manera de presentar la danza en la escena permitirá a bailarines y coreógrafos mantener útil y vigente el oficio

escénico, el cual para una gran mayoría su existencia se justifica realizando espectáculos de danza en vivo.



47. Palindrome Intermedia Performance Group

Entendemos pues por espectáculo de danza multimediático la utilización que el coreógrafo hace de las nuevas tecnologías en la presentación de su pieza, donde los elementos que constituyen el espectáculo de la danza son amplificados o disminuidos, multiplicados o reducidos a partir de la interacción de los medios tecnológicos. Según Josette Féral:

“Los diferentes “média” (teleobjetivos, aparatos de fotos, cámaras, pantallas de vídeo, televisión) actúan aquí sobre el cuerpo y el espacio, como microscopios destinados a agrandar lo infinitamente pequeño, a reducir lo infinitamente grande y a

focalizar la atención del público sobre espacios físicos restringidos arbitrariamente, recortados por el deseo del performer que los transforma en espacios imaginarios, zonas de paso de sus flujos y de sus fantasmas personales.”⁷³

Durante varios cientos de años que han precedido al s.XX, la danza se ha visto supeditada muchas veces al resto de las demás artes escénicas. El s. XX sitúa a la danza en igualdad respecto a otras artes, especialmente la música y la imagen en movimiento, donde por una parte el ritmo define por igual a la música y a la danza, es decir, son lo mismo, y por la otra, unir a la imagen en movimiento con la danza supone la emergencia de una metadanza. Si a finales del s. XIX la danza era película y pantalla al mismo tiempo dentro del trabajo de Loïe Fuller, en el siguiente capítulo veremos como van a ir desarrollándose, mediante las obras de bailarines-coreógrafos que se inscriben como films, las bases del doble lenguaje audiovisual del bailarín, su metadanza, aspecto primordial en el que nos vamos a centrar para desarrollar toda nuestra investigación. Es por ello que hasta ahora hemos presentado la danza de manera más o menos general, especialmente su relación con la tecnología audiovisual, cuya utilización esta prácticamente concebida para una puesta en escena enfocada al espectáculo en directo o al análisis. Por otro lado, aunque también aparecen los trabajos exclusivamente cinematográficos de Astaré, Kelly y Donen, estos sólo corresponden a meras exportaciones o traducciones de la danza, tal como sería ejecutada en directo. El uso que hacen de un lenguaje cinematográfico inscrito en el MRI y que es utilizado

⁷³ Féral, Josette. “La performance y los media: la utilización de la imagen.” en V.V.A.A. (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Ed. Centro Andaluz de Teatro, S.A., p. 215

por estos bailarines-directores, aparecerá como insuficiente en las operaciones de filmación y montaje que veremos más adelante en los trabajos de Berkeley, Riefensthal, Deren y Lee, coreógrafos audiovisuales cuyas experimentaciones nos van a servir como referencia a la hora de corroborar que si la coreografía corresponde a una continuidad espacio-temporal formada por fragmentos del cuerpo en movimiento, la aplicación de la fragmentación a través del montaje dentro de una coreografía filmada obedece a lo que vamos a denominar como la metadanza audiovisual del bailarín.

3 EL MONTAJE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A PARTIR DE
PARÁMETROS COREOGRÁFICOS

3.1 PRECEDENTES DE LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO



48. François Delsarte

François Delsarte (1811-1871) actor y cantante formado en el conservatorio de París, se verá obligado a abandonar su trayectoria artística a causa de graves problemas con su voz. Su preocupación por conocer el origen del deterioro vocal le conducirá a buscar y contrastar los puntos de vista de sus pedagogos y médicos a fin de asegurar el diagnóstico y vislumbrar maneras de restaurar la voz. Sus

conclusiones al respecto le conducirán a pensar que una mala pedagogía anclada en unos convencionalismos preestablecidos que no contemplan una observación y reflexión sobre lo que es beneficioso para el alumno, son la causa de los futuros fracasos y obstáculos en el desarrollo posterior del artista. A partir de ese momento Delsarte decide comenzar un tipo de investigación que parte de la observación sobre las relaciones entre voz, emoción y movimiento dentro de la representación escénica. Primeramente desarrolló sus investigaciones dentro del entorno de la cotidianidad, observando en personas de diferentes edades y ámbitos sociales sus maneras de hablar con gestos y de expresar sentimientos. Este material lo fue catalogando junto a otros archivos que elaboraba paralelamente en sus visitas a hospitales psiquiátricos, donde se documentaba sobre comportamientos patológicos, así como también de su asistencia a cursos de anatomía, disecciones y depósitos funerarios. Su primera constatación dentro de todo el trabajo de campo al que nos hemos referido consistió según Paul Bourcier en:

*“la muerte se anuncia con una contracción de los músculos del dedo pulgar, que se cierra contra la mano.”*⁷⁴

Sin embargo la principal teoría desarrollada a través de todas sus experimentaciones consistirá en establecer una relación entre movimiento y emoción a partir de tres grandes estructuras que definirían las leyes de la expresión corporal propuestas por Delsarte:

-La estática: que consistirá en la relación que se da entre las diferentes partes del cuerpo que conforman el equilibrio postural y su propiocepción.

⁷⁴ Bourcier, Paul (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Ed. Blume, p. 199

-La dinámica: refiriéndose al tipo de movimiento según la utilización de los elementos que lo conforman: pulsación y duración, dirección, forma y su manera de encadenarse a otro movimiento.

-La semiótica: por la cual se establece la correspondencia entre la forma del movimiento y su significación emocional.

Si bien las teorías de Delsarte no van dirigidas sobre las formas coreográficas de su época, indirectamente supondrán el principal precedente y origen de la danza moderna, cuya característica más significativa será la representación de la emoción a través del movimiento.

La vía de conocimiento del *Delsartismo* por parte de las pioneras de la danza moderna acontecerá gracias a diferentes tipos de gimnasia, así como a prácticas de grupo que evocarán una liberación del cuerpo. Este tipo de trabajo comienza su expansión a finales del s. XIX mediante las enseñanzas del propio Delsarte en Francia. Dentro de este contexto Steele MacKaye (alumno aventajado) se encargará de transmitir el *Delsartismo* en los EE.UU. mediante un método de gimnasia que MacKaye denominó *Harmonic Gymnastics*. De la misma manera, a la muerte de Delsarte, su hijo Gustav continuó las enseñanzas de su padre en Francia y formó a Henriette Crane la cual se trasladó a EE.UU., como también lo hizo Geneviève Stebbins profesora de danza y discípula de Delsarte.

La transmisión del *Delsartismo* a partir de estas tres ramificaciones confluirán sobre un mismo objetivo, el embrión de la danza moderna: Geneviève Stebbins será profesora de Isadora Duncan; Henriette Crane de Ted Shaw colaborador de Ruth Saint-Denis; y Mm. Pote (alumna de MacKaye) profesora de la propia Ruth Saint-Denis.



49. Ted Shaw y su grupo de danza

La danza moderna aunque se consolida principalmente por su relación del movimiento con la emoción, llevará implícito un conocimiento de la composición en el tiempo y en el espacio que se plasma mediante operaciones de fragmentación heredadas de la tradición coreográfica⁷⁵.

⁷⁵ El cuerpo humano, el tiempo y el espacio constituyen los principales elementos con los que cuenta el coreógrafo para llevar a término su pieza de danza, la cual corresponde a una traslación del cuerpo humano en el espacio dentro de una determinada duración. Para ello el coreógrafo ha utilizado el fraccionamiento como su principal herramienta. Con ella y su gran conocimiento de la situación del cuerpo en el espacio / tiempo, recopila y clasifica fracciones espacio-temporales a través de movimientos del cuerpo. Todas estas particiones van a adquirir una serie de valores de aceleración, traslación, situación, y fuerza, convirtiéndose en parámetros de composición coreográfica, constituyendo un abanico de fragmentos cinéticos con los que el coreógrafo va a poder operar a través del bailarín, dando forma más tarde a la coreografía.

El desglose descriptivo que Delsarte hace de las partes del cuerpo, de los elementos espaciales y de duración que conforman un movimiento, así como su equivalencia emocional, entroncaron perfectamente con una consciencia dancística que es de por sí analítica en su naturaleza. Sin embargo, el trasiego de transmisiones del *Delsartismo* llevado a término posteriormente por las pioneras de la danza moderna (concretamente la bailarina estadounidense Isadora Duncan) generará una de las influencias más interesantes y fructíferas sobre el contexto que nos ocupa, el montaje cinematográfico.



50. Isadora Duncan

Isadora Duncan (1878-1927) bailarina norteamericana, desarrolla su potencial creativo y artístico en un contexto social y cultural de predisposición hacia una mejora de la condición femenina, así como un reconocimiento de la práctica gimástica y dancística como ejercicios saludables. Duncan comenzará su preparación artística desde una edad muy temprana, recibiendo clases de danza académica que acabó desestimando. Finalmente, a los catorce años empezó a desarrollar un trabajo dancístico muy personal y comenzará a impartir clases. En 1896 inicia su vida profesional firmando el primer contrato como intérprete y realizando sus primeros recitales de manera independiente en el *Carnegie Hall* de Nueva York.

En 1897 se traslada a Europa y permanecerá allí bastante tiempo, aproximadamente diez años. Durante todo ese periodo desarrollará una proyección profesional inigualable en el viejo continente. En 1904 la presentación de su obra en San Petersburgo despertará el interés de muchos bailarines, jóvenes coreógrafos y artistas procedentes de otros campos. Su manera de concebir la puesta en escena de la danza transformará la forma de componer en varios jóvenes coreógrafos rusos que pertenecían al contexto de la escuela imperial y de la Dirección de los Teatros Imperiales: Michel Fokine y Nijinsky. En 1907 Isadora Duncan realiza una gira por Rusia, pero será en 1921 después de 8 años de su última visita a Rusia en 1913, donde recibirá una oferta del gobierno soviético a través del comisario del pueblo para la cultura Anatol Lunatcharski. El proyecto consistió en abrir una escuela de danza para que el arte soviético se nutriera del arte moderno y encabezara una revolución estética. El 3 de mayo de 1922 Isadora Duncan contrae matrimonio con el poeta soviético Serge Essenine. La escuela creada por Isadora Duncan fue cerrada en 1929.

El *Delsartismo* introducido por Isadora Duncan en Rusia será transmitido por Serge Volkonski (antiguo director de los Teatros Imperiales) a Lev Vladimirovitch Kulechov, uno de los realizadores más relevantes de la cinematografía soviética. Volkonski explicará a Kulechov la importancia escénica de este tipo de trabajo en cuanto al tratamiento del movimiento. A propósito de Kulechov y el *Delsartismo*, Jacques Aumont en su libro *Las teorías de los cineastas*, comenta:

*“De entrada, Kulechov sigue las consignas de su tiempo: interés por el taylorismo y por el pragmatismo [...], al que debe sumarse su profundo conocimiento personal del método Delsarte de mímica e interpretación.”*⁷⁶



51. Lev Vladimirovich Kulechov

⁷⁶ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piadós, p. 178-179

Lev Vladimirovich Kulechov (1899-1970) uno de los fundadores de la cinematografía soviética y profesor de la primera escuela de cine del mundo, *VGIK* (Instituto cinematográfico estatal de la Unión Soviética), comienza su producción cinematográfica en 1917 con el film *El proyecto del ingeniero Pright*, donde aplicaría los principios del montaje en cuanto al encadenamiento de imágenes.

“En El proyecto del ingeniero Pright los hombres miraban hacia unos postes eléctricos. De este modo y sin pretenderlo, llegué a hacer un descubrimiento: gracias al montaje es posible crear, por decirlo así, una nueva geografía, un nuevo lugar de acción, se pueden crear nuevas relaciones entre los objetos, la naturaleza, los personajes y las peripecias del film.”⁷⁷

Si bien el origen del montaje es americano, Kulechov se ocuparía del aspecto teórico del mismo y su futuro desarrollo.

“Fuí el primero que pronunció en Rusia la palabra “montaje”, el primero en hablar de la acción, de la dinámica del cine.”⁷⁸

En 1919 dos años después de su primera producción, se convertirá en uno de los iniciadores de la docencia en materia cinematográfica dentro del *VGIK* en Rusia.

La asistencia de Sergei Eisenstein -otro importante realizador soviético- al taller y a los cursos de Kulechov generó una relación de trabajo, experimentación e intercambio que haría crecer un interés común por el montaje. Según Kulechov:

⁷⁷ Cita de Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 92 (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunis, 1966).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 91

“Eisenstein iba a mi taller, que se llamaba -el laboratorio Kulechov- y pasábamos horas enteras todos los días haciendo ejercicios de montaje, especialmente de escenas de masas.”⁷⁹

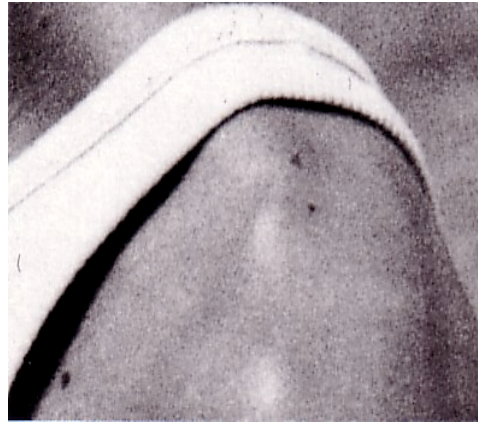
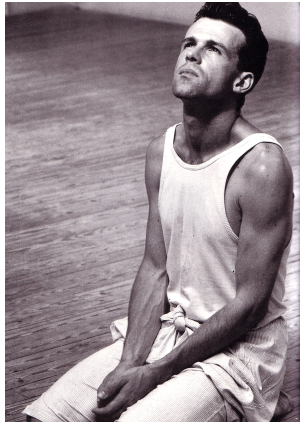
Las experimentaciones de montaje de masas, así como la construcción de una mujer inexistente mediante la unión de planos de distintas partes del cuerpo, que a su vez correspondían a mujeres diferentes, hacen de Kulechov no solo un gran teórico-práctico del montaje, sino también un pionero de la fragmentación del cuerpo en la imagen en movimiento. Sin lugar a dudas su conocimiento del *Delsartismo* introducido en Rusia por la danza moderna americana y la eclosión de los grandes ballets imperiales, configuraban una amalgama de retazos coreográficos que tuvieron una considerable trascendencia en los demás dominios artísticos rusos.

Nuestro interés por relacionar lo fragmentario dentro de la composición coreográfica tiene como objetivo principal evidenciar su práctica dentro del contexto dancístico con mucha mayor anterioridad que en el cinematográfico, constituyéndose como la principal operación compositiva de toda pieza coreográfica. Al respecto consideramos de gran valía el análisis que ha realizado Gilbert Lascaut sobre la fragmentación del cuerpo en la danza, sirviéndose de las coreografías del coreógrafo francés Daniel Larrieu:

“En las coreografías de Daniel Larrieu, las caras, las manos, las espaldas, las piernas nos enseñan a dirigir la mirada tanto a los grupos de bailarines (en particular dentro de Romance en stuc) como al cuerpo entero de un solo bailarín, así como hacia partes del cuerpo que a veces son muy pequeñas. [...] Los codos, los hombros y las rodillas son muchas veces privilegiados dentro de los

⁷⁹ *Ibidem.* p. 99

*movimientos que se suceden. Daniel Larrieu insiste de esta manera sobre las articulaciones, las junturas, las bisagras.”*⁸⁰



52 y 53. Daniel Larrieu (1988)

Si nos remitimos a las declaraciones de Kulechov sobre los mecanismos que tuvo que realizar para obtener la creación de una mujer inexistente a partir de distintos fragmentos del cuerpo de varias mujeres, podemos observar que el autor, y según sus propias palabras expone lo siguiente en cuanto a como encadenó las distintas partes, lo cual es una muestra evidente del uso de mecanismos coreográficos que se basan en la fragmentación para llevar a término la composición:

“Rodé la escena de una mujer en su cuarto de baño: ella se peinaba, se maquillaba, se vestía, se ponía los zapatos, etc. En realidad, yo había filmado el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de diferentes mujeres,

⁸⁰ Lascaut, Gilbert. “L’amour des surfaces.” en V.V.A.A. (1989). *Daniel Larrieu. Recherche chore-graphique*. Paris: Ed. Dis Voir p. 27

pero los había montado como si se tratase de una sola y gracias al montaje, había llegado a crear una mujer inexistente en la realidad pero que existía realmente en el cine.”⁸¹

En su manera de proceder, Kulechov nos recuerda a las teorías *delsartianas* que se conforman en tres estructuras principales: Estática, Dinámica y Semiótica⁸². Estos bloques siguen un orden de análisis que se va sucediendo de lo particular a lo general, es decir, Kulechov de la misma manera que Delsarte, comienza su articulación del proyecto estableciendo primeramente las relaciones que se pueden dar entre diferentes partes del cuerpo, a continuación encadena las correspondencias entre esas partes para configurar el movimiento y finalmente el conjunto resultante nos da la forma, su significación referencial y emocional. El trabajo que Kulechov llevó a cabo en esta experimentación nos muestra la importancia que supone poseer un conocimiento anatómico y cinestésico del cuerpo para poder fraccionarlo. Al respecto, Jacques Aumont efectúa unas declaraciones donde advierte y evidencia el uso de conceptos de medida y duración aplicados a la fisicidad del cuerpo y el espacio por Kulechov:

“Sorprende ante todo su carácter cuantitativo, tanto en las prescripciones del encuadre como sobre el actor: qué cantidad de gesto, qué amplitud, qué duración, qué peso.”⁸³

El comentario de Aumont, más que una descripción en términos cinematográficos, apunta a los elementos cinestésicos del lenguaje dancístico. Con este inciso no pretendemos hacer una observación a las

⁸¹ Cita de Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 95 (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunis, 1966).

⁸² En la p. 140-141 aparece la descripción de lo que era para Delsarte la estática, la dinámica y la semiótica

⁸³ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piados, p. 179

conjeturas de Aumont, sino más bien definir mejor la polisemia que comparten coreografía y cinematografía, la cual corresponde menos a la casualidad que al verdadero uso que hacen de la fragmentación y duración del tiempo en el espacio ambas disciplinas artísticas.

3.2 EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

Las primeras películas incluidas en el MRP (Modo de Representación Primitivo, definición asignada por Noël Burch a la manera de representación del cine mudo), se caracterizarán por tener un solo plano, filmado la mayoría de veces desde la frontalidad y sin movimiento de cámara. La duración del plano estaba sujeta al metraje o longitud de la película que permitía la capacidad de la cámara (diecisiete metros, que equivalían a un minuto más o menos), tanto en el kinetoscopio de Edison, como en el cinematógrafo de Lumière. Por otro lado, uno de los hallazgos más importantes que servirán como transición del MRP al MRI (siglas asignadas por Noël Burch para denominar al cine clásico: Modo de Representación Institucional), será la carrera-persecución en los films del cine mudo francés durante los años 1905 a 1909. En estas secuencias se sucedían una serie de acciones tales como: adelantamientos, caídas, choques en cadena, aceleramientos, etc, todas ellas daban dinamismo y ritmo al film, además de que evidenciaron la necesidad de instaurar maneras de entrar en campo y salir de campo, para que de esa forma las carreras-persecuciones pudieran respetar el *raccord* y los ejes. Se acordó que si los personajes entraban por el lado izquierdo, estos debían de salir por el derecho, de esa manera se aseguraba que la persecución no retrocediese. Este hallazgo se consolidó como elemento de dirección dentro del plano, lo que permitía una planificación previa a la

filmación que se destinaba a fines de montaje, y que a su vez aportaba continuidad al film.

Otro descubrimiento que se sumaría a los mecanismos de planificación del film, correría a cargo del director de cine norteamericano David Wark Griffith. Entre 1908 y 1913, Griffith rompió con el encuadre frontal del plano único y general acercándose con la cámara a los intérpretes, encuadrándolos a partir de la altura de las rodillas. Esta nueva apreciación del plano dentro del film, fue denominado como plano americano, y supuso la posibilidad de alterar el plano general en planos más próximos que daban un carácter más realista al film, una aproximación al detalle y un mayor dinamismo visual que permitía pasar de lo general a lo particular actuando como sinécdoque. Este salto en la narración que comportaba la alternancia de los planos introdujo una nueva manera de mirar en el espectador.

Otro de los hallazgos que posibilitarían finalmente la consolidación del MRI en el cine, fue protagonizada también por Griffith en una escena del film *El nacimiento de una nación* (1915), escena que Burch denomina como “puertas comunicantes”.⁸⁴ Aquí a partir de un plano en el que un personaje abre una puerta, el montaje da un salto y aparece un nuevo decorado donde vemos al mismo personaje entrando en el cuadro y cerrando la puerta detrás de él.

Las carreras-persecución, el plano americano y las puertas comunicantes serán los elementos fílmicos que propiciarán la transición entre el MRP y MRI, siendo el montaje el máximo protagonista del lenguaje cinematográfico dentro del MRI.

⁸⁴ Burch, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 214



54. Fotograma del film *El nacimiento de una nación* (1915) David W. Griffith

Durante la primera década del s. XX la palabra montaje se introducía en Francia dentro del lenguaje cinematográfico. El montaje era definido como la yuxtaposición de fragmentos que adquieren una correspondencia entre ellos, elaborando así, una continuidad narrativa en el tiempo y el espacio. Respecto al montaje Burch dirá que:

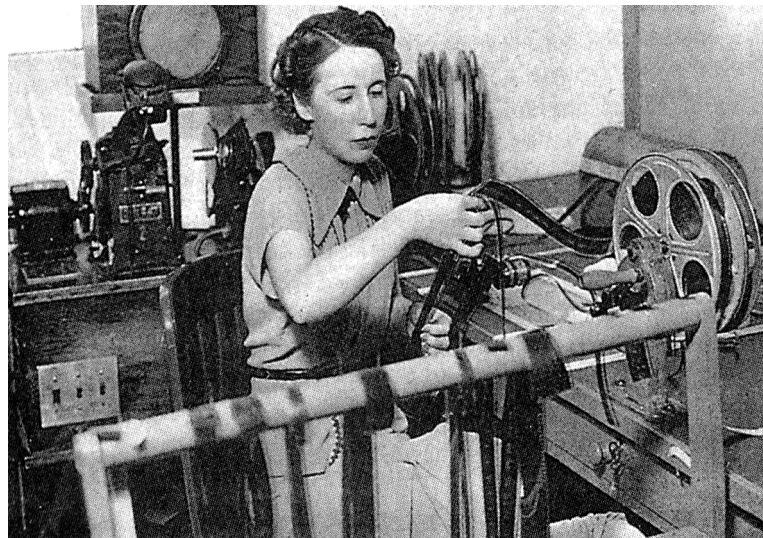
*“Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio.”*⁸⁵

Finalmente el MRI estará comprendido por una serie de operaciones a la hora de realizar un film, estas corresponden a movimientos de cámara y variaciones de los tamaños de los planos, donde estos deben constituir *raccord*, el cual está directamente relacionado con la unión de dos planos, de manera que esa unión no cause en el espectador una interrupción de la continuidad de la acción, Sánchez-Biosca explica al respecto:

⁸⁵ Burch, Noël (1972). *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos, p. 13

“El galicismo raccord designa en terminología cinematográfica el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, raccordar significa unir dos planos de modo que no se produzca una falta de coordinación entre ambos.”⁸⁶

Continuando con los elementos operativos del MRI, las entradas y salidas de campo dentro del montaje permitirán añadir espacio al propio espacio fílmico. En el montaje entre dos planos o secuencias, la utilización de la elipsis se ocupará de la supresión de planos demasiado evidentes que se encontrarían en dicha intersección.



55. La montadora Miss Margaret Booth

⁸⁶ Sanchez-Biosca, Vicente. “Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.” N°. 11, 1995. València: Ediciones Textos Fílmica, p. 28

Por tanto la elipsis economiza el tiempo y el espacio dentro de una narración cinematográfica, sin que por ello la narración pierda continuidad y coherencia. En definitiva, el montaje se encargará de unir y supervisar los planos a fin de que estos posean una continuidad de luz, sonido, color, movimiento, formas y ejes de cámara dentro de una misma secuencia y de todo el film.

La película *Intolerancia* (1916) de Griffith, fue analizada y considerada por los cineastas ruso-soviéticos como material imprescindible para su aprendizaje en el Instituto cinematográfico de Moscú. Griffith ejerció una gran influencia en las aportaciones que generó el montaje soviético a la historia de la cinematografía. Dominique Villain comenta respecto a la palabra montaje:

“La palabra montaje se emplea también en Estados Unidos. Lo importaron hacia 1934, a través de la URSS, los directores de Hollywood para denominar determinadas operaciones muy concretas, secuencias de montaje de efectos en el interior de las películas.”⁸⁷

Junto a Kulechov, uno de los máximos representantes de la cinematografía rusa es Sergei Mikhaslovitch Eisenstein (1898-1948). La carrera cinematográfica de Eisenstein comenzó con una producción de la comedia teatral de Ostrovsky, *Cada sabio es suficientemente sencillo*. Fue estrenada en marzo de 1923 en el teatro Proletkult de Moscú. Dentro de la puesta en escena se incluía un cortometraje cómico realizado por Eisenstein. Este autor dominaba la construcción teatral y el arte de la realización escénica, hecho que le permitió el acceso al montaje y al cine.

⁸⁷ Villain, Dominique (1999). *El montaje*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 30

Eisenstein observó en la cultura japonesa la construcción de los ideogramas a partir de jeroglíficos, este tipo de yuxtaposición consistía en combinar dos representaciones que daban lugar a una tercera:

*“El dibujo de agua y el dibujo de un ojo significa llorar; el dibujo de una oreja junto al de una puerta, escuchar. [...] Esto es... ¡montaje!”*⁸⁸

Queda claro que la concepción de montaje para Eisenstein iba encaminada hacia la obtención de emociones y conceptos relacionados con la representación de lo vivido y lo referencial.

*“Combinaciones emocionales, no sólo con los elementos visibles de los planos, sino principalmente con cadenas de asociaciones psicológicas.”*⁸⁹

Dentro del montaje de Eisenstein las figuras literarias como la metáfora y la sinécdoque van a tener un aspecto innovador respecto a la evolución del lenguaje cinematográfico a través del montaje. En su film *Huelga* (1924), Eisenstein aplica el montaje retórico en la escena donde el Estado zarista se presenta directamente en el fusilamiento de los manifestantes, en ella inserta una imagen de un matadero que representa al propio estado y la acción misma de matar. En cuanto a la aplicación de la sinécdoque, dentro del film *El acorazado Potemkin* (1925), Eisenstein nos ofrece un primer plano de las lentes del cirujano, este objeto que corresponde a un personaje del film, actúa como una parte que sustituye al todo, en este caso al propio cirujano. Tanto la parte como el todo equivalen y reemplazan al objeto en cuestión. Eisenstein denominó a esta manera de insertar imágenes, las cuales daban la impresión de paralizar el discurso de la acción fílmica bajo un punto de vista cinematográficamente clásico, como *“montaje de*

⁸⁸ Eisenstein M., Sergei (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, p. 85 (*Teoría y técnica cinematográficas*, 1939).

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 112

atracciones". Según Eisenstein su concepto de montaje era considerado fuera del ámbito soviético como:

*"Recortes de film, empalmados sin razón alguna, aparecen en el menú cinematográfico como "corte ruso", del mismo modo que en los restaurantes usan el término de "ensalada rusa" para nombrar un plato de vegetales cortados a pedacitos y condimentados".*⁹⁰

El montaje por corte, el cual se convertirá en una característica del cine moderno por su limpieza en cuanto a que se prescindirá de los fundidos y los encadenados, convierten a Eisenstein junto a todos los demás directores soviéticos en los precursores de este tipo de montaje por corte, *"el montaje ruso,"*⁹¹ siendo una de sus principales características el efecto de rapidez que producía este tipo de montaje al unir dos planos de muy corta duración. A partir del montaje ruso, el montaje acelerado se convierte en ejercicio obligado para todos los jóvenes cineastas posteriores a la cinematografía soviética.

3.3 EL MONTAJE EN EL FILM DE DANZA

El tipo de montaje desarrollado por los cineastas soviéticos se erige como modelo predilecto en los primeros musicales hollywoodienses, el videoclip y sobre todo el cine de acción, género cinematográfico catalogado como serie B que va a suponer para nosotros una materia de estudio de gran importancia, la cual tampoco queda exenta del discurso teórico de autores

⁹⁰ Op. cit p. 164

⁹¹ Villain, Dominique (1999). *El montaje*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 121

como Gilles Deleuze, quien refiriéndose a las producciones de serie B hace la siguiente declaración:

“Es indudable que restricciones económicas suscitaron inspiraciones fulgurantes, y que imágenes inventadas por razones de economía han podido tener una resonancia universal. El neorrealismo, la nouvelle vague, ofrecerían muchos ejemplos, pero esto siempre fue así, y a menudo se puede considerar la serie B como un centro activo de experimentación o creación.”⁹²

De la misma manera que en el montaje de los films musicales de Busby Berkeley, el videoclip se caracteriza por la utilización del fraccionamiento vertiginoso, así como de las elipsis cuya corta duración desarrollan un tipo de montaje rápido y potente que da protagonismo a la materialidad de la imagen.

Sánchez Noriega expone la influencia que el videoclip ha ejercido en el cine de los 90 de la siguiente manera:

“Por otra parte, la influencia de la narración fragmentaria de los anuncios y los videoclips, así como de tratamientos basados en esa narración -presentes en espacios promocionales y musicales- ha llevado a lo largo de los años 80 y noventa, a un nuevo barroquismo en el cine que se caracteriza por: -montaje que fragmenta la acción en numerosos planos de muy breve duración; -predominio del movimiento tanto dentro del plano como de la cámara; -encuadres rebuscados y desequilibrados; -distorsiones debidas a angulaciones y a objetivos de focal corta; -amalgama de imágenes de diverso tratamiento fotográfico (filtros, calidades y cromatismo); y banda sonora que se aleja del naturalismo y propicia la espectacularidad.”⁹³

⁹² Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ed. Paidós, p. 230

⁹³ Sánchez Noriega, J.L. (2002). *Historia del Cine*. Madrid: Ed Alianza, p. 279

En el montaje de los films donde la danza adquiere cierto protagonismo y a los que denominaremos films de danza⁹⁴, así como en los films de acción, el coreógrafo-realizador reconstruye la coreografía a partir de la utilización de pequeñas elipsis y de sinécdoques. Estas figuras procedentes de la experimentación y codificación de las técnicas de montaje a lo largo de la historia del cine, han dado lugar a dinamizar la continuidad de la narración a través de su aplicación en el montaje, principalmente gracias a la flexibilidad que estas figuras aportan a la hora de fragmentar el espacio, el tiempo y el propio movimiento. Noël Burch a partir de su ejemplo de elipsis en sus “puertas comunicantes”⁹⁵ aborda la amplitud operativa de esta figura:

“En el ejemplo de la puerta, sobre todo, conviene insistir en el hecho de que la elipsis referida a este simple gesto está sujeta a un gran número de variaciones posibles, por el hecho de que la acción real puede durar cinco o seis segundos, de que la elipsis puede efectuarse sobre cualquier duración (de 1/24 de segundo hasta varios segundos), y de que puede situarse en cualquier fase de la acción.”

⁹⁶

⁹⁴ Como veremos más adelante dentro del apartado dedicado a la obra de la coreógrafa y realizadora Maya Deren, la palabra cinedanza correspondía al género cinematográfico donde se inscribían los films de danza que Maya Deren realizaba. Trabajos de otros directores de cine donde también se fragmentaba la danza, nunca recibieron dicha apelación, como es el caso de los coreógrafos-realizadores Busby Berkeley, Gene Kelly y Stanley Donen, cuyos trabajos siempre fueron encasillados como cine musical. Sin embargo, considerando que la causa principal por la que se le denominó cinedanza a una parte de la obra de Maya Deren fue porque sus films de danza eran mudos, nosotros, desde este trabajo de investigación vamos a inscribir como films de danza a todos aquellos films musicales cuyos creadores son coreógrafos-realizadores, ya que no debemos olvidar que la causa principal de adjetivizar como musical a muchos films donde la coreografía era protagonista, se debe principalmente a la convención errónea de que la danza es una consecuencia musical.

⁹⁵ Ver p. 151

⁹⁶ Burch, Noël (1972). *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos, p. 15

Estas figuras permitirán al coreógrafo escapar de la frontalidad del espacio escénico a través de los registros llevados a cabo mediante la cámara, aportando al espectador puntos de vista y variación de tamaños de los pasos que constituyen la coreografía, los cuales serían imposibles de plasmar tan claramente sin la presencia de la cámara y de sus diversos emplazamientos. A través de estos mecanismos de montaje, la coreografía que se inscribe en el lenguaje cinematográfico y la imagen en movimiento va a poder desarrollar una nueva manera de presentar la danza, ya que el proceso inicial de la composición de una coreografía se lleva a cabo por la yuxtaposición de pasos que se encadenan formando la grafía del movimiento del cuerpo en el espacio. Este proceso volverá a repetirse y se sumará al anterior en la composición del film de danza y del film de acción, pero con la particularidad de que la elipsis y la sinécdoque serán las encargadas de dar un mayor dinamismo al tiempo, al movimiento y al espacio donde se inscribe la coreografía. Consideramos pues al film de danza y a ciertos vídeos de danza (*videodanza*), como metadanzas, precisamente porque dos manifestaciones artísticas que operan con intervalos de tiempo y espacio, quedan inscritas una dentro de la otra para evidenciar con una mayor dimensión el *leit-motiv* que les concierne de manera independiente a cada una, la continuidad⁹⁷. Por otra parte, en lo que respecta a la danza, ésta presenta un mayor interés en introducir su lenguaje compositivo dentro del cinematográfico debido a su naturaleza efímera, la cual mediante el cine es transcrita en la película de celuloide para su durabilidad. Los análisis que se expondrán más adelante en

⁹⁷ Al hablar de continuidad nos estamos refiriendo al acto de poder unir los intervalos de tiempo, de espacio y las partes del cuerpo. Práctica que junto al movimiento del cuerpo como hilo conductor, conforma el hecho compositivo de estas dos disciplinas que se unen, duplicando el efecto cinético en la presentación audiovisual de la danza, ya que el uso que el coreógrafo-realizador da al lenguaje cinematográfico se transforma en lenguaje coreográfico dentro de la imagen en movimiento.

diferentes puntos de esta investigación, se centrarán principalmente en las capacidades y nociones que ciertos realizadores han desarrollado a través de la Historia de la danza y el cine, principalmente por el hecho de haber sido también bailarines y coreógrafos a la vez. Sin embargo, aunque parezca que el interés suscitado por coreógrafos de danza contemporánea hacia la imagen en movimiento a partir de mediados de los años 80 pueda crear extrañeza en algunos ámbitos artísticos que catalogan a la danza como a una intrusa en el entorno audiovisual y cinematográfico, corresponde más bien a una desinformación de la propia historiografía, ya sea dancística o cinematográfica, que a una realidad demostrable. A continuación vamos a desarrollar toda una serie de confluencias importantísimas entre danza y cine a través de las obras de los coreógrafos-realizadores Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee, las cuales se han caracterizado por ir configurando de manera sucesiva un perfeccionamiento de fragmentación en la imagen del cuerpo en movimiento dentro de un film. Este aspecto se convertirá en una de las principales aportaciones que los coreógrafos-realizadores han introducido en la producción cinematográfica donde la acción del cuerpo, bien en baile o en combate, es protagonista.

3.4 DANZA, MARCIALIDAD Y LOS COREÓGRAFOS-REALIZADORES: BUSBY BERKELEY, LENI RIEFENSTHAL, MAYA DEREN Y BRUCE LEE

Aunque pueda parecerse contradictoria la relación que estos coreógrafos-realizadores establecen entre lo marcial y lo dancístico, bien en su formación profesional o artística, bien en el contexto donde inscriben sus trabajos cinematográficos, esta relación obedece a una serie de afinidades

entre lo castrense y la danza, las cuales operan hacia un mismo fin desde las primeras sociedades occidentales. Jelena Santic respecto a la danza y lo marcial expone:

“En la Grecia Antigua la expresión corporal ha estado sintetizada por la danza y el deporte, dentro de la idea de libertad, de armonía de las fuerzas interdependientes y de la democracia. Los status de los dioses paganos eran próximos a las figuras de los hombres, y la danza y el deporte anticipan la salud física y emotiva -el ideal griego-. Sócrates considera que aquellos que no danzan bien las danzas pírricas no pueden ser un buen soldado. Ser artista, filósofo, deportista, soldado y morir por la patria, es el equivalente a un verdadero ciudadano.”⁹⁸

La referencia que Santic hace de Sócrates respecto a la necesidad de saber bailar para una mejora en la disciplina castrense, obedece a una amplificación de las nociones de entrenamiento y consciencia psico-física en el soldado. Estas son adquiridas mediante la práctica de la danza, facilitando poder maniobrar con mayor movilidad espacial en el campo de batalla. Agustín García Calvo declara lo siguiente, respecto a la aportación que la danza imprime a lo militar:

“Pues, por un lado, es evidente que el ritmo de la danza conjunta los pasos y los gestos de masas de individuos [...] Esto se da de la manera más perfecta en la marcha militar, el marcar el paso y los demás usos del ritmo de la danza en los ejércitos.”⁹⁹

⁹⁸ Santic, Jelena. “Dossier: la Transmisión”. V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº 20, 1994. Bruselas: Ed Contredanse, p. 7

⁹⁹ García Calvo, A. “Los números en el cuerpo.” V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, p. 33

Por otra parte la danza también se nos ha presentado como metáfora de preparación y del propio acto guerrero. Por ejemplo en las siguientes fotografías aparece la utilización de la espada en varios tipos de danzas, significando claramente un símbolo de lucha, ya sea en los dantzaris de Yurreta, el grabado de Rudolf van Laban o los niños de Ickwell en el May Day de 1981.



56. Espata-dantzaris de Yurreta en la plaza de Durango(hacia 1940)



57. Espata-joko-nagusia de Berriz bailada en San Sebastián en 1929



58. Danza de espadas, dibujada por Rudolf von Laban.



59. Niños de Ickwel en el May Day de 1981 en una danza metáfora del ejercicio guerrero

3.4.1 La danza en la instrucción castrense

A partir del s. XV hasta el s. XVIII en Europa (desde Francia a Rusia) y más concretamente dentro de las cortes reales, los maestros de danza van a desempeñar las funciones de formadores e instructores de caballeros, reyes, reinas y cortesanos en las artes de la danza, la equitación y la esgrima, desarrollando su destreza, elegancia y dinamismo en la práctica de estas habilidades. Thoinot d'Arbeau en su tratado de danza a modo de diálogo (1589), expone lo siguiente en cuanto a la necesidad de practicar la danza como arte de seducción en el amor, preparación física en el deporte y complemento de instrucción castrense:

“Capriol: he practicado con vivo placer la esgrima y el tenis, los cuales me hicieron un buen camarada entre muchachos, pero al desconocer la danza no pude agradar a las damas, de quienes a mi parecer, depende toda la reputación de un buen candidato.

Arbeau: habéis adoptado el punto de vista correcto, pues es muy natural que los hombres y las mujeres se busquen y nada predispone más a un hombre a favor de los actos de cortesía, honor y generosidad que el amor. Si deseáis casaros deberías saber que una dama se gana por el modo agradable y por la gracia que se demuestran al bailar, pues a ellas no les place el presenciar la esgrima o el tenis, por temor de que una hoja quebrada o un golpe de pelota de tenis pueda herirla [...]

Capriol: No sin razón se han considerado los deportes y el baile como parte integrante de la vida de las naciones, pero me ha contrariado que se haya criticado la danza, encontrándola vil y como un ejercicio afeminado. Yo he leído que Cicerón reprocho a Gabinus haber bailado. Tiberio expulsó de Roma a bailarines.[...] Alfonso rey de Aragón blasfemó contra los galos por haberlos visto deleitarse con la danza.

Arbeau: Por cada uno que la han criticado, existen muchísimos otros que la han ensalzado y estimado. [...] Los coribantes en Frigia. Los lacedemonios y los cretenses bailaban al marchar contra sus enemigos. Vulcano grabó una danza sobre un escudo por considerarla un bello objeto para la vista. [...] Neoptoleno, hijo de Aquiles, enseñó a los cretenses una danza llamada la pírrica, para que los ayudara en el combate. Epaminondas utilizó hábilmente la danza en el encuentro del combate con el fin de que todos marcharan juntos contra el enemigo.”¹⁰⁰

Los mismos maestros de danza, también van a ser los encargados de organizar las ceremonias conmemorativas a través de festejos fastuosos, con desfiles, torneos y danzas. Estas ceremonias tenían como objetivo publicitar de una manera diplomática la política interior e internacional de la corte.

El maestro de danza y escudero Baltasar de Beaujoyeux creó en 1581 el *Ballet comique de la reine* (éste fue el primer espectáculo que fijó el género del ballet), espectáculo encargado por Catalina de Médicis para la conmemoración de un acto público, una boda de la nobleza. Beaujoyeux fue primero paje de cámara de la reina María Estuardo, antes de serlo de Catalina de Médicis. Otros maestros de danza como Giovanni Gallino, bailarín del rey de la corte de los Valois, fue preceptor de jóvenes nobles a los que también instruía en estas prácticas.

Continuando en el contexto de la danza cortesana, Jean Georges Noverre uno de los reformadores más importantes del ballet fue destinado primeramente a desarrollar una carrera militar, ya que su padre era ayudante de campo de Carlos XII. A los dieciséis años se introdujo en la

¹⁰⁰ Arbeau, Thoinot (1589). *Orchésographie, Traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honeste exercice des danses*. Langres: Imprimeur & libraire Jehan des preyz, p. 2-3

danza con el maestro Luis Dupré. Sin embargo en Noverre, la observación de los eventos militares constituían una fuerte inspiración para la creación coreográfica:

*“Un campamento, las evoluciones militares, los ejercicios, los ataques y las defensas de los lugares, un puerto de mar, una rada, un embarco y un desembarco: he ahí algunas imágenes que deben atraer nuestras miradas y llevar a la perfección nuestro arte, si su ejecución es natural.”*¹⁰¹

También en sus descripciones compositivas sobre coreografía utilizaba adjetivos que correspondían polisémicamente a la danza y al ejército:

*“Observaréis en los ballets marchas, contramarchas, descansos, retiradas, evoluciones, grupos y pelotones.”*¹⁰²

El duque de Wellington decía refiriéndose a las estrategias espaciales en el campo de combate que:

*“La historia de las batallas no es muy diferente a la historia de los bailes de corte.”*¹⁰³

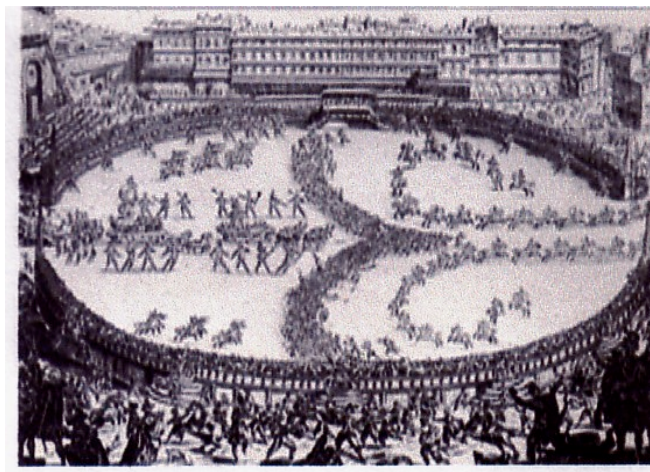
En la reconquista de España se conmemoraban las luchas entre cristianos y musulmanes a través de una crónica coreografiada de evocación guerrera llamada “la morisca”, la cual se convirtió más tarde en danza de divertimento. Este tipo de manifestaciones generó que en los siglos XV y

¹⁰¹ Noverre, Jean Georges (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Ed. librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., p. 108 (*Lettres sur la danse*. 1759)

¹⁰² Op. Cít p. 262

¹⁰³ Declaración del Duque de Wellington citado por Gookin, Kirby. “La coreografía de los ballets y de las batallas”. V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, p. 38

XVII jinetes y coreógrafos asociaran la danza con los torneos. Enseñaban a los caballos una serie de pasos ecuestres (trote, galope, corbeta, cabriola, salto) como verdaderas figuras de danza.



60. Grabado de un baile ecuestre. S. XIX

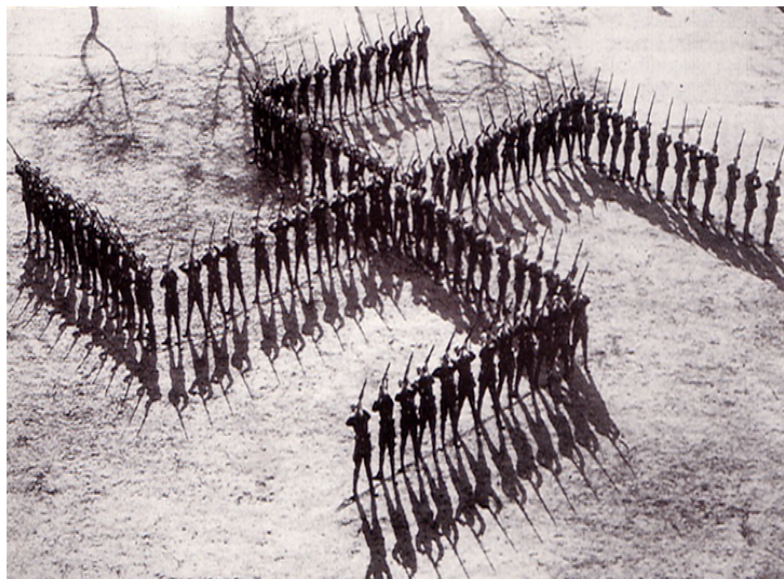
Es por ello que no tenía nada de extraño que el maestro de baile fuese a la vez de equitación y de esgrima. En el s. XVII Monsieur Bourgelat, director de la *Academia de Lyon* y escudero del rey de Francia, dedicó gran parte de su vida al adiestramiento de caballos, llegando a tener un conocimiento exhaustivo de la sucesión armónica de los miembros del animal, creando pasos y *aires*¹⁰⁴ para las coreografías ecuestres.

¹⁰⁴ Según Jean Georges Noverre los aires se refieren a los diferentes ritmos que se componían para los ballets ecuestres de revistas y desfiles militares. En Noverre, Jean Georges (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., p. 103 (*Lettres sur la danse*. 1759)

3.4.2 Terminología polisémica en la danza y el ejército

El origen de la danza en Occidente aparece en la Antigüedad dentro del contexto de las técnicas de combate. Según Eugenio Barba:

*“Sabemos que dentro de la Grecia Antigua, los comandantes en campaña estaban llamados como primeros bailarines: el mismo Sócrates afirmaba que el hombre que mejor baila es el mejor guerrero.”*¹⁰⁵



61. Preparativos del festival nazi en el Palacio de los Deportes de Berlín (1933)

¹⁰⁵ Barba, Eugenio. “Le corps crédible” en V.V.A.A. (1994). *Le corps en jeu*. Paris: Ed. CNRS, p. 258

De ahí que no resulte extraño la existencia de una terminología polisémica que comparten la danza y lo militar. Por ejemplo, *compañía*, *escuadra* o *cuadrilla*, *cuerpo*, así como el adjetivo *primer bailarín* que define un rango superior dentro de una *compañía*, ya sea de danza o del ejército, se utilizan tanto en el contexto castrense como en el coreográfico. En el contexto castrense como en el dancístico la palabra *compañía* corresponde a una agrupación de personas para desarrollar un fin común. La *escuadra* o *cuadrilla* indica especialmente una formación geométrica realizada por un cierto número de personas, tanto en el baile¹⁰⁶ como en la formación militar. En cuanto a la palabra *cuerpo*, esta corresponde dentro del ámbito del ballet, a los bailarines y bailarinas que conforman el *cuerpo de baile*, el cual se encarga de generar formas coreográficas que sólo se podrán llevar a término cuando todo el *cuerpo de baile* realice los pasos pertinentes y que encadenados unos con otros configuran la forma coreográfica, una especie de engranaje donde la ausencia de un bailarín rompería la forma. En el contexto castrense, por *cuerpo* se entiende a una subdivisión de las fuerzas armadas, como *cuerpo de infantería*, *cuerpo de caballería*, *cuerpo de artillería*, etc. Gookin Kirby en su artículo *La coreografía de los ballets y de las batallas*, reflexiona sobre la concordancia semiótica de estructuras generadoras de movimiento en la danza y en lo militar, pero también nos habla de la palabra teatro como lugar donde la acción del bailarín y el soldado es desarrollada:

“Es en el teatro donde las formas de danza socialmente más preeminentes han sido gestadas desde la Antigua Grecia. Mientras la danza ha sido parte integral

¹⁰⁶ La *cuadrilla* es una danza formada por cuatro parejas. En su estructura aparecen tres de sus partes que reciben el nombre de: las líneas, los lanceros y los tiradores, nombres cuya procedencia responden al contexto marcial.

de la liturgia y de los espectáculos de la corte, el teatro es el lugar tradicional para la danza. En lo castrense, el teatro de la guerra se refiere según Carl von Clausewitz a: un sector de la totalidad de la zona de conflicto dotado de cierto grado de autonomía [...] El uso de teatro es reflejo de circunscribir el caos reinante en el campo de batalla a parámetros susceptibles de definición. Ello impone una visión objetiva y despersonalizada de los movimientos de la tropa en el tiempo y en el espacio.”¹⁰⁷

Por otro lado queremos señalar que aunque sabemos que la afinidad entre lo marcial y lo dancístico está presente en culturas asiáticas y africanas, en ellas también aparece terminología común para designar movilizaciones de individuos.

En Bali por ejemplo, la danza *Baris* significa: alineamiento, fila, formación del soldado. Esta danza correspondía a un escuadrón de voluntarios locales que a las ordenes de los príncipes actuaban en periodos de desorden.

Actualmente estas danzas han perdido su carácter guerrero, pero en cambio conservan el mismo nombre. De hecho también en el norte de la India la danza *Kathakali* ha sido influenciada por el arte marcial *Kalaripayat*, que significa: el lugar donde se entrena, terreno para los ejercicios militares. La danza *Kathakali* no solo ha tomado del *Kalaripayat* los ejercicios de entrenamiento y masaje sino también la terminología de ciertos pasos.

¹⁰⁷ Kirby, Gookin. “La coreografía de los ballets y las batallas”. V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, p. 39

3.4.3 El *Break-dance*: la batalla y la danza

El *break-dance* comienza en los Estados Unidos, concretamente en el Bronx (barrio periférico de Nueva York), distrito que se desvaloriza tras el traslado de la industria al norte, con lo que la población blanca emigra y pasa a ser hogar de población pobre y de color. La vida en este barrio adquirió tintes muy duros, los *Panteras Negras*¹⁰⁸ eran los agitadores revolucionarios del momento, defendiendo sus ideas con armas. En este contexto y a principios de los años 80 surge el *break-dance*. Los bailarines callejeros utilizaron su expresión personal como escudo o escapatoria al caos de la calle. Las competiciones de *break-dance* empezaron a sustituir las peleas, en ocasiones se confeccionaba una especie de contrato, por el que se ratificaba que la banda perdedora no podía acceder al barrio ganador. Como alternativa a las luchas callejeras y como formas de negociar el territorio y el status dentro de la banda, el *break-dance* transforma la rivalidad violenta en competitividad lúdica a través de la danza.

En cuanto a su génesis, sus referentes provienen de medios de comunicación: James Brown, Bruce Lee, películas de Kung-Fu de los setenta y series de televisión de contenido tecnológico y futurista. La estética del *break-dance* destinada al género masculino como principal protagonista y consumidor de estas danzas, esta directamente relacionada con símbolos *massmediáticos*, incorporando rasgos del vestuario de grandes deportistas del momento. Su difusión a nivel global ha sido

¹⁰⁸ Yvonne Rainer bailarina y precursora de la *Nueva Danza* llevaría a cabo presentaciones coreográficas como apoyo a algunas de las causas de este colectivo negro. Ver p. 29

generada tanto por la migración humana como por los medios de comunicación masiva a través de la esponsorización de empresas multinacionales relacionadas con la moda, la música y los productos audiovisuales (el cine y los vídeoclips), donde las películas de Bruce Lee van a ser un referente en cuanto al movimiento del cuerpo y la velocidad en el *break-dance*.

En los primeros años 70 Bruce Lee será uno de los representantes más destacados en cuanto al análisis del cuerpo en movimiento a través de una cámara, donde la rapidez de sus coreografías marciales llevadas a la gran pantalla, obligaba muchas veces a que se ralentizara la imagen en el proceso de montaje de sus films, lo que permitía una visualización más analítica de los movimientos, y por tanto ofrecía a los consumidores de los films de Bruce Lee la posibilidad de utilizarlos como material pedagógico. Su maestría y dominio del cuerpo correspondían a una formación escénica dramática y dancística, así como su experiencia docente en la enseñanza de artes marciales, de ahí su popularidad y su relación con el mito del guerrero, *rol* que caracterizaba en la mayoría de sus films. Recientemente el director Quentin Tarantino ha realizado los films *Kill Bill I* (2003) y *Kill Bill II* (2004), basándose en conceptos estilísticos de acción a partir de la obra cinematográfica de Lee. La crítica especializada se ha referido a *Kill Bill* de la siguiente manera:

*"Kill Bill tiene todas las características del cine americano: violencia coreográfica."*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Torreiro, M. "Sitges presenta una brillante revisión del cine de acción de Tarantino." *El País* (Valencia), 30-11-2003, p. 36

Todas estas influencias cinéticas procedentes de los medios de masas como por ejemplo las películas de acción, impulsarán el autodidactismo propio de esta cultura popular. Por otra parte habría que citar el inherente nomadismo que conlleva en general la práctica de la danza. Al respecto Michel Serres expone que:

*“El exilio es el reino de la danza, ya que más apátrida que esta tu mueres. Bailarines y coreógrafos han sido siempre apátridas. Apátridas obligados, sus obras no pueden exportarse solas sin su presencia física. Libros, pinturas, músicas, viajan sin sus autores, la danza no. Bailarines campeones de la trashumancia. De ahí el inevitable mestizaje de la danza, de sus prácticas, sus técnicas e influencias.”*¹¹⁰

En lo referente a su difusión, las posibilidades inherentes de los medios, han permitido recontextualizar esta cultura urbana y reelaborarla junto a los rasgos particulares en diversos puntos del planeta. Estados Unidos, Europa y Asia van a ser los máximos productores y consumidores de este fenómeno cultural, y los dinamizadores intercontinentales a través de la máxima manifestación mundial que se realiza anualmente de manera itinerante con el nombre *Battle of the Year*. Curiosamente el nombre nos indica metafóricamente una gran batalla a través de la danza. El *break-dance* podemos relacionarlo con valores que apuntan a una particular manifestación de poder dentro del mundo animal mediante la danza, y que en este caso corresponde a una metáfora de algunos aspectos del rito sexual animal, donde el macho se exhibe compitiendo por la ocupación del terreno y poder llevar a cabo la conquista de su pareja deseada en un

¹¹⁰ Michel Serres citado por Dupuy, Dominique. "Autrepasser". V.V.A.A. "Danse Nomade". *Nouvelles de Danse*, nº 34/35, 1998. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 130

espacio propicio y sin rivales, donde la fuerza, la conquista, la elegancia y la sensualidad han sido sus herramientas. Las características de los individuos que configuran este fenómeno dancístico corresponden a gente joven, principalmente de género masculino y de clase social media. En cuanto a los aspectos formales y estéticos de esta danza se caracterizan por una introducción elegante y cuidada propias de los bailes de moda que se dan en salones de baile o discotecas, y un desenlace final donde prima un encadenamiento de pasos, que se caracterizan por su complejidad, su velocidad, desafío y confrontación a la fuerza de la gravedad (aspecto que hace referencia al dominio del medio, la tierra), así como un importante número de pasos que se inscriben en la cuadruplicidad. La guerra y la danza han estado vinculadas al ser humano a lo largo de la Historia y todas las culturas. De hecho el poeta provenzal Antonius de Arena (1500-1540) publicó en 1533, *De bragardissima vila de soleriis ad suos compagnones qui sont de persona fiantes, basas Dansas et Branlos practicantes*, estos textos son según Kosme de Barañano:

*“Un complejo poema que mezcla latín, italiano, provenzal y francés, y da reglas de comportamiento, descripciones de guerras, declaraciones de amor y descripciones exactas de danzas.”*¹¹¹

La globalización a través de los medios de comunicación masiva han permitido que el aspecto nómada del *break-dance* haya sido adaptado como un fenómeno cultural que se ha integrado porque ha dado un nuevo sentido a lo primigenio de la mayoría de las culturas tradicionales y ancestrales, con

¹¹¹ De Barañano Letamendía, Kosme. “Ensayos de danza.” *Kobie, Arte Ederrak-Bellas Artes* nº 3, 1985. Bilbao: Ed. Argitarazlea, p. 125

valores tan importantes como son la relación opuesta y complementaria existente entre el amor y la guerra, donde como apuntábamos anteriormente el macho se exhibe compitiendo por la conquista del territorio y de su hembra. Aún conservándose como parte del folklore nacional de muchos países, existen danzas y ritos que referencian esta dualidad. Sin embargo van a ser los medios de masas los que se van a encargar de aportar una visión renovada y nueva de este concepto que corresponde al caballero de antaño, y que como hemos dicho antes persiste en bailes folklóricos de diferentes países. Este caballero debía ser conocedor de las herramientas y útiles de conquista tanto en el amor como en la guerra (de la misma manera que Antonius de Arena, también Arbeau hace referencia de esta dualidad en su tratado de 1589), pero en el caso que nos concierne, el éxito del *break-dance* radica en que muchos jóvenes de clase media y de distintos puntos del planeta, son los protagonistas de una nueva concepción metafórica del mito del guerrero, donde basándose en lo hedonista y lo lúdico, hay en este baile una recuperación de este mito, pero con una nueva identidad heredada en parte de los años 60 “*haz el amor y no la guerra*”, marcada con un rasgo diferenciador, “*estate preparado*”, muy propio de finales de los años 80 en cuanto a la presencia de la *guerra fría*.

A continuación hemos seleccionado dos secuencias de tres fotogramas cada una, que pertenecen a una danza *break* de los bailarines *Benji & Junior*. Cada una corresponde a un *round*, que es la denominación que recibe cada parte de una competición de *break-dance*. Dentro del contexto del boxeo, este nombre equivale a lo que se denomina como *asalto*. El objetivo de mostrar estos fotogramas correlativos, es para observar como la danza se inscribe dentro de unos márgenes, cuyo contexto es el de la

competición, los cuales van desde lo marcial hasta la imagería sexual. Algunas veces en este tipo de danzas el ganador o mejor ejecutante de baile suele establecer su superioridad y dominio hacia el otro participante, jugando con el empleo de insinuaciones de poder que provocan en el otro contrincante una especie de metafórica sumisión sexual como pago a la pérdida. En las siguientes fotografías de *Benji & Junior*, la competición esta avanzada, y el bailarín blanco se está perfilando como el más preparado.

Frame 1



frame 2



frame 3



62. Fotogramas de la danza Benji & Junior

Tras haber finalizado su actuación, el blanco observa la que está realizando el bailarín negro, y tras comprobar que la exhibición es menos valiosa que la suya, decide cogerle los genitales al negro para reafirmar su dominio y mostrar que su masculinidad (en cuanto a la concepción del más fuerte como convención) se impone.

La competición avanza, y la victoria del blanco se confirma. Éste decide expresarle al negro la inminencia de su derrota mediante insinuaciones de felación como la que muestran los frames siguientes. Esta actitud

corresponde a una manera de hacer ver que el territorio y la masculinidad le corresponden como vencedor.

Frame 1



frame 2



frame 3



63. Frames de la danza Benji & Junior

Según las fuentes consultadas en Internet, La actuación de *Benji & Junior* acabó en una pelea entre los amigos de Benji y los amigos de Junior.

3.4.4 La importancia de las artes marciales en la danza contemporánea de los años 80 y 90

A partir de los años ochenta los bailarines de la *Nueva Danza* y del *Break-Dance* van a recibir una gran influencia de las artes marciales en su manera de componer e inscribir los movimientos en el espacio. El protagonismo del suelo en las trayectorias espaciales efectuadas por el bailarín; sean sobre las piernas, brazos o espalda, va a conformar una estética coreográfica

basada en una estrecha relación del cuerpo con la gravedad terrestre, todo lo contrario a la del bailarín académico del s.XIX¹¹². Sin embargo los años 60 significaron el precedente más importante donde comienzan a aparecer muchas direcciones y vías abiertas de trabajos considerados como paralelos o complementarios al del bailarín. Estas técnicas corporales tratan la reeducación postural a través de pautas psicosomáticas, relajación y ejercicios de psicomotricidad. Muchas de ellas emergen de la cultura occidental, siendo sus creadores el inglés Mathias Alexander, el israelita Moshe Feldenkrais, la danesa Gerda Alexander, el americano Joseph Pilates, etc. Sin embargo, muchos bailarines y coreógrafos contemporáneos occidentales se impregnarán de una serie de técnicas de movimiento inscritas en su mayoría en el campo de las artes marciales orientales y afroamericanas , como es el caso del Aikido en Japón, el Tai-chi y el Kung-fu en China y la Capoeira en Brasil.

Todas estas técnicas de preparación física han hecho posible que el sentido del movimiento cambie dentro del trabajo coreográfico occidental, provocando una ruptura dentro del contexto estético, estilístico e incluso ideológico de la propia danza de Occidente.

En la práctica de las artes marciales y de combate, el cuerpo del individuo se prepara para la acción mediante una posición en la que piernas y brazos están semiflexionados (en los mamíferos esta posición corresponde al ataque o a la defensa), lo que permite una mayor relación con el suelo, así como una predisposición inmediata a la acción. De hecho no es casualidad

¹¹² Ver apartado 1.2 LA DANZA CLÁSICA O ACADÉMICA p. 14

que Steve Paxton, uno de los bailarines de la Judson Church¹¹³, desestimara las convenciones tradicionales de la danza occidental e incorporase en su lugar elementos de movimiento correspondientes a las artes marciales, que en su caso fue la utilización del Aikido. Agnes Benoit explica respecto a algunos bailarines contemporáneos:

*“Encontrándose cada uno en un camino acorde a su personalidad, cada uno de ellos ha estado influido por la técnica Release y el Contact-Improvisation iniciado por Steve Paxton dentro de los años 70. Ellos han estado igualmente influenciados por diferentes prácticas corporales tales como el Yoga, el Body Mind Centering, la Técnica Alexander... y dentro de las artes marciales, el Tai-Chi y el Aikido.”*¹¹⁴

Por mediación de Steve Paxton la utilización y la adecuación de pasos, encadenamientos y entrenamiento que provienen de las artes marciales van a ser introducidos en el lenguaje coreográfico occidental de finales de los 70 hasta nuestros días. Los aspectos más relevantes serán:

- La preocupación en cuanto a la inmediatez de la acción del cuerpo.
- La importancia de la velocidad.
- El desarrollo de encadenamientos que unifican la horizontalidad y la verticalidad del cuerpo en movimiento.

¹¹³ Ver 1.5 LA NUEVA DANZA p. 24

¹¹⁴ Benoit, Agnès. V.V.A.A. “Createurs de l’imprevu”. *Nouvelles de Danse*, n° 32/33, 1997. Bruselas: Ed Contredanse, p. 10

Steve Paxton llega a Nueva York a principios de los años 60. Gimnasta, practicante de artes marciales, especialmente en Aikido y más tarde bailarín de la *Merce Cunningham Company*, se convertirá en uno de los pioneros de la *Nueva Danza*. En los años 70, dentro de sus actividades pedagógicas por diferentes universidades de los EE.UU., llevará a término una serie de entrenamientos dirigidos a futbolistas aplicando ejercicios en torno al peso del cuerpo.

En los entrenamientos, los futbolistas se lanzaban unos sobre otros para experimentar el impacto del choque, así como la canalización del movimiento que suponía recibir dicho impacto y sujetar el peso del compañero que se dejaba caer. Finalmente el objeto primordial de estos ejercicios era practicar con el peso para adquirir recursos de fuerza, resistencia y resolución de movimiento en cuanto a la obstrucción que generaba la adherencia de otro cuerpo durante la trayectoria de desplazamiento dentro del juego. Más tarde, Paxton irá aplicando todas estas experimentaciones al entrenamiento del bailarín, de manera que el hecho de dejar y recoger el peso, así como su respectiva canalización y circulación por toda la estructura corporal que forman los dos cuerpos que bailan, le conducirá a la elaboración del *Contact-improvisation*, técnica de danza centrada principalmente en el dúo.

Steve Paxton nos describe su manera de proceder respecto a la transmisión de su técnica dancística de la siguiente manera:

“En Bennington, yo empecé a introducir a los estudiantes de danza occidental las técnicas del Aikido. [...] Estas técnicas prepararon el terreno para introducir una

forma de improvisación que requiere un estado de compromiso personal y responsabilidad física con respecto a otra persona.”¹¹⁵

El objetivo primordial por el que Paxton introduciría las artes marciales en su currículo pedagógico era para que sus alumnos conocieran técnicas corporales que estuvieran basadas en la relación con el suelo, de manera que emergieran posibilidades de adquisición de recursos físicos y destrezas corporales que más adelante serían utilizadas por los alumnos a la hora de bailar con otra persona y evitar posibles accidentes. En sus observaciones sobre el protagonismo del suelo en el *Contact-Improvisation* Paxton considera que:

“Si bien los adultos y los niños caen al suelo a la misma velocidad, los adultos son más susceptibles de hacerse daño porque su masa corporal es más grande en proporción a su fuerza estructural. Pienso que es posible elaborar respuestas para hacer frente a este problema con toda seguridad. Los deslizamientos, rodar por el suelo y los aterrizajes al suelo sobre toda la superficie del suelo y que producen que el impacto no sea agresivo mientras se reparta a este por toda una superficie más ancha, son útiles en la danza de improvisación, ya que el suelo es coprotagonista de dichas acciones como lo son en las artes marciales. [...] Las caídas bien realizadas se convierten a menudo en transformación del momento vertical en desplazamiento horizontal.”¹¹⁶

El *Contact* -denominación abreviada del *Contact-improvisation* que se utiliza en los ámbitos específicos de la danza contemporánea-, a parte de ser un entrenamiento y un potenciador de los reflejos del cuerpo (esto último

¹¹⁵ Declaración de Steve Paxton. V.V.A.A. “Contact-Improvisation”. *Nouvelles de Danse* n° 38/39, 1999. Bruselas: Ed Contredanse, p. 120

¹¹⁶ Op. Cip p. 83-84

corresponde a una característica de las técnicas marciales) para el bailarín, constituye según Mark Tompkins y Julyen Hamilton una especie de familiarización con la incertidumbre:

“Dentro de un dúo de contact nunca se sabe que va pasar de un instante al otro, hay que estar preparado para reaccionar, nos podemos coger por el pie o por la nuca dentro de un cuerpo a cuerpo con nuestro partenaire, nos servimos uno del otro para levantarnos, para sujetarnos, para movernos por el espacio. A mi entender es la primera forma de danza, que más radicalmente trabaja el movimiento del cuerpo fuera de su eje vertical.”¹¹⁷



64. Steve Paxton y Nancy Stark Smith

¹¹⁷ Tompkins, Mark et Hamilton, Julyen. “Contact-Improvisation”. En V.V.A.A. (1994). *Le corps en Jeu*. Paris: Ed. CNRS, p. 359

Por otra parte dentro de la práctica del *Contact*, el tacto y el equilibrio son los dos elementos más importantes donde se inscriben el resto de particularidades cinéticas que facilitan la continuidad del movimiento entre dos individuos que lo practican, donde lo más importante es el intercambio del peso del cuerpo, ya sea el de una parte o de toda la estructura corporal.

La acción de compartir el peso sugiere a los ejecutantes relacionarlo como una moneda de cambio en cuanto a lo que esta posee de operativo en el hecho de dar y recibir. La manera de relacionarse los bailarines en una presentación de *Contact-Improvisation* corresponde a la aplicación en el movimiento de los diferentes *roles* que son adaptados en sociedad respecto a la actividad y la pasividad, al estímulo y la respuesta, a la acción y reacción, al control y a la sumisión. Sally Banes comenta al respecto:

*“Aunque por momentos los movimientos del Contact-Improvisation puedan parecer familiares, estos parten de todo tipo de situaciones que ofrece el dúo, desde cogerse de la mano al acto sexual, pasando por la lucha, las artes marciales, la danza de sociedad y la meditación.”*¹¹⁸

Como hemos podido comprobar, la danza como entrenamiento complementario en el ejército y viceversa, así como una terminología común entre ambas disciplinas, suponen las principales afinidades que se dan dentro de la fisicidad corporal y aprehensión del espacio entre el contexto dancístico y el castrense o marcial a lo largo de la Historia. Todo lo que se quiera pensar sobre lo que en este trabajo de investigación pueda apuntar a

¹¹⁸ Banes, Sally (2002). *Terpsichore en baskets*. París: Ed. Chiron, p. 114 (*Terpsichore en baskets*. Wesleyan University Press, 1987)

una apología de la guerra o a la exaltación del ejército, no corresponde para nosotros a tal fin. Mas bien lo que hemos querido señalar es que la idiosincrasia coreográfica dentro de estos dos contextos tiene formalmente una misma manera de ocupar el espacio aunque los fines de lo castrense y lo dancístico sean totalmente opuestos. Esta vinculación de la danza con ámbitos castrenses y de combate vamos a poder así mismo observarlas en los coreógrafos-realizadores: Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee. De ahí toda esta exposición referida a las relaciones entre la marcialidad y la danza, campos que van a ser transitados por estos coreógrafos-realizadores durante el desarrollo de sus respectivos trabajos cinematográficos y coreográficos.

3.4.5 El cine documental de Leni Riefensthal dentro del contexto coreográfico alemán

Antes de abordar directamente el trabajo cinematográfico desarrollado por la realizadora alemana Leni Riefensthal debemos contextualizarlo previamente en un periodo en el que la expansión dancística adquiere una gran relevancia dentro del ámbito cultural alemán y del que Leni Riefensthal también formó parte durante su carrera coreográfica. Por otra parte, si el arte plástico a principios del s. XX tiene un amplio desarrollo en Europa, Alemania no se caracterizará solamente por ser uno de los países más importantes en el desarrollo del arte moderno, sino que se convierte en el primer país europeo que acuñará y creará junto a EE.UU. la danza moderna, estilo coreográfico que aparece como una nueva concepción

estética del tratamiento y desarrollo del movimiento del cuerpo en la danza frente a la convención académica del ballet. Por ello consideramos de suma importancia hablar del contexto coreográfico alemán desde donde emergería Leni Riefensthal, y donde la principal figura como precursor de la danza moderna en Alemania y Europa correría a cargo del pedagogo y coreógrafo Rudolf van Laban.



65. Rudolf von Laban en Monte-Verita-Ascona (1914)

Laban, de origen húngaro, estudiará bellas artes en París, pero su interés por la coreografía le convertirá en uno de los grandes teóricos del s. XX dentro del contexto histórico de la danza. En 1907 Laban abrirá su primera escuela de danza en Alemania, a la cual sucederán otras en el resto de

Europa. Una de sus escuelas más significativas será la de Ascona en Suiza, situada en el Monte-Verita, junto al lago Majeur.



66. Rudolf von Laban

El contexto social y político (antes de la primera guerra mundial) en el que se sitúa la escuela de Ascona, permitirá la convivencia e intercambio de experiencias entre intelectuales y artistas que acudían a Monte-Verita escapando de una industrialización frenética, buscando un equilibrio mental y físico a través de una educación psico-física en un medio natural donde la desnudez del cuerpo y la danza quedaban inscritas. Rudolf von Laban

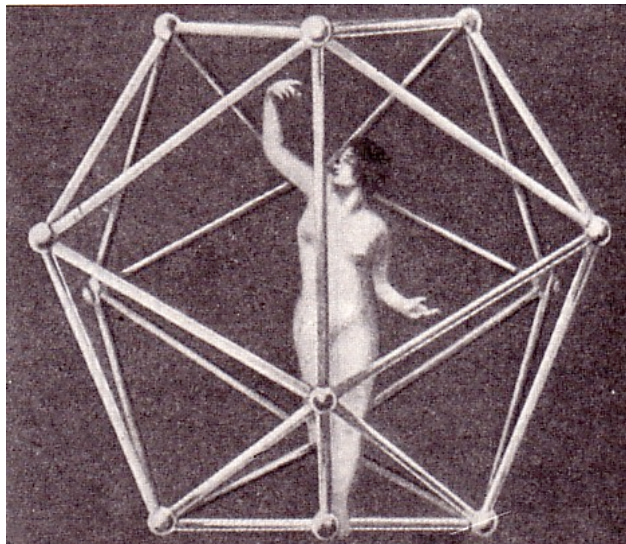
trabajó sobre la unidad armónica entre el movimiento y la forma desplegados en el espacio. A principios del s.XX, ciencias físicas, biología y arte, se interpretaban y participaban juntos en la transformación de la percepción del mundo en movimiento continuo. Nuevos útiles de captación del movimiento, nuevas ecuaciones matemáticas acompañaban los descubrimientos en física nuclear, así como en astrofísica permitieron la aprehensión de la movilidad perpetua del mundo. Es dentro de este contexto donde Laban establece por una parte la relación entre el movimiento y el espacio, y por la otra el movimiento y las formas como expresión viva. En su experiencia por los campos de la arquitectura, las ciencias y el arte, conseguirá estructurar un pensamiento de la danza, tanto sintética como analítica. En 1939 Laban escribiría su obra *Choréutique*, definiéndola de la siguiente manera:

*“Nosotros llamamos Choréutique el arte, o la ciencia del análisis y la síntesis del movimiento. La Choréutique engloba todos los tipos de movimientos corporales, emocionales y mentales, así como su notación. La síntesis choréutique abarca el movimiento en diferentes aplicaciones como el trabajo, la educación y el arte, en su sentido más amplio corresponde a un proceso regulador.”*¹¹⁹

Laban construye la arquitectura del cuerpo alrededor de la gravedad. El centro del cuerpo es el punto de cruce y radiación de las líneas de fuerza. La cantidad infinita de direcciones a partir del centro de gravedad constituye una *esfera cinética* o *kinesfera*. Laban propone la figura multidireccional de la *kinesfera* porque representa el espacio propio de cada cuerpo, como si fuese la arquitectura anatómica del hombre bípedo. En la *kinesfera* es donde las posibilidades del movimiento son descompuestas en líneas de dirección que cruzan el centro del cuerpo, permitiendo una reorganización

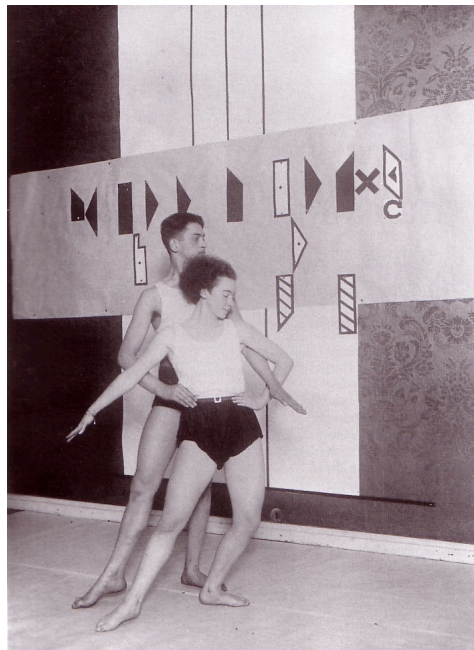
¹¹⁹ Definición de Rudolf von Laban en Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse, p. 85

de sus extremidades en diferentes direcciones: una vertical, que comprende la altura, otra horizontal, que se inscribe entre el lado derecho y el izquierdo, y la transversal que ocupa la parte frontal y trasera. A estas direcciones le son añadidas las diagonales intermediarias para obtener la figura del icosaedro. Laban realizará sus composiciones a partir de este análisis del cuerpo, explorando las diferentes trayectorias que el movimiento del cuerpo imprime en los 12 puntos de este paralelepípedo, los cuales conforman la experimentación cinestésica, que es la toma de consciencia de nuestro cuerpo en el espacio a través de las tensiones y cambios que se producen en nuestros músculos a partir de la ejecución de ciertos movimientos. Para este autor la adaptación corporal a la intención espacial es un trabajo sobre el cuerpo como materia a esculpir sin prejuicio estético.



67. Dibujo del icosaedro donde Rudolf van Laban inscribe los movimientos de la *kinesfera*

Su obra es una búsqueda de la reciprocidad dinámica entre el espacio y la forma, la estabilidad y la movilidad, como también el tratado teórico que corresponde al pensamiento del movimiento como arquitectura de la inestabilidad ordenada. Laban aplicará a gran escala sus métodos y experimentaciones en Alemania, donde el nacional-socialismo organizaba sistemáticamente manifestaciones de masas. Laban hará así evolucionar a más de 2000 participantes en Viena y 500 en Mannheim. En 1936, Hitler le confiará la puesta en escena de los Juegos Olímpicos de Berlín, donde 1000 gimnastas ejecutaron movimientos rítmicos de conjunto sin previo ensayo general: cada uno había trabajado aisladamente la “partitura” que Laban le había enviado.



68. Alumnos de la escuela de danza de Berlín siguiendo los signos de *Labanotación*

Esta partitura consistía en un sistema de notación que Laban había codificado en sus investigaciones y que permitía identificar dibujos gráficos con pasos de danza. Este tipo de notación coreográfica recibió el nombre de *Labanotación* o *Kinetografía*. Cabe señalar al respecto que en los ámbitos más ortodoxos y convencionales de la danza, este sistema es considerado como uno de los más efectivos y completos a la hora de notar o escribir una coreografía, omitiendo el gran avance en notación coreográfica que ha supuesto el cine, principalmente a partir de los trabajos de Kelly y Donen coreógrafos-realizadores hollywoodienses. Por otra parte, aunque la víspera de la celebración de los juegos de Berlín el ministro de propaganda Goebbels desaprobó el trabajo de Laban haciendo que éste se autoexiliara en Inglaterra, las aportaciones de Rudolf Laban a una cultura del desnudo (*Die Naktkultur*), a la organización de masas en el espacio mediante su sistema de notación, y finalmente su concepción de *kinesfera* en la que el movimiento partía de todos los lados y caras del cuerpo, van a verse reflejadas en el trabajo cinematográfico de la coreógrafa y realizadora alemana Leni Riefensthal.

Riefensthal nace el 22 de agosto de 1902. Comienza su carrera artística en 1923 estudiando con la coreógrafa Eugenia Eduarova en Berlín. Se convierte en bailarina y coreógrafa profesional presentando sus solos por Europa. Sus danzas con los pies descalzos se inscribían en el legado de Isadora Duncan (la inspiración de la naturaleza y el modelo clásico). En 1926 varios de sus solos de danza serán filmados para la película *Der Heilige Berg*, dirigida por Arnold Franck. Leni ingresará en una compañía de teatro en Berlín como coreógrafa y diseñadora de vestuario; pero sufrirá una

lesión y dejará los escenarios convirtiéndose en actriz de películas, directora, productora, montadora y reportera.



69. Fotograma de Leni Riefensthal en una actuación de danza

Su obra cinematográfica se caracterizará por un tema que desarrollará desde múltiples perspectivas, un tema que como artista le obsesiona a lo largo de toda su vida: la fuerza, la armonía y la perfección de la naturaleza. En 1935 realiza el film *El triunfo de la voluntad* y en 1938 *Olympia*, ambos films presentan una investigación permanente a la hora de encontrar los filtros, las lentes y el tipo de película más adecuado para lograr unos efectos previamente planificados, el dominio absoluto de la posición de la cámara,

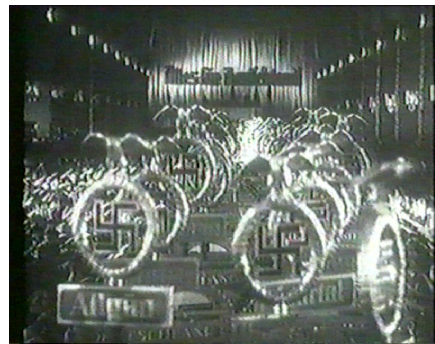
el aprovechamiento de la realidad para captarla y luego incluirla adaptándola a la ficción que se quiere narrar.

En *El triunfo de la voluntad*, el arquitecto Albert Speer diseñó el marco arquitectónico que acogería los congresos del partido nazi, y por tanto el plató donde Leni llevaría a cabo la realización de este documental lleno de ritmo, variedad de imágenes y un poderoso montaje. Para ello introdujo cámaras móviles y buscó emplazamientos múltiples que le permitieron captar la misma escena de la forma más variada posible¹²⁰. Paralelamente al concepto de *kinesfera* de Laban, Leni desarrolla un entramado de ubicación para la cámara, en el que poder captar todo el movimiento de esa *kinesfera*, sobre todo dentro de la escena donde unos estandartes son sujetados por soldados dentro del film *El triunfo de la voluntad*, así como también en la carrera de uno de los atletas en *Olympia*.

Plano 1



plano 2



¹²⁰ Leni Riefensthal, aparte de ordenar emplazamientos inverosímiles de la cámara, como por ejemplo dentro de un ascensor ubicado en uno de los gigantescos mástiles de las banderas que se encontraban en el congreso del partido nazi, también se dedicó a entrenar a los cámaras para que estos pudieran desarrollar mayor capacidad de movimiento a la hora de filmar.

plano 3



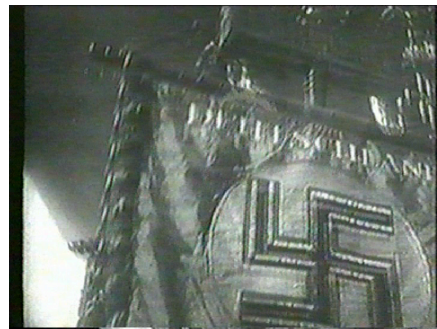
plano 4



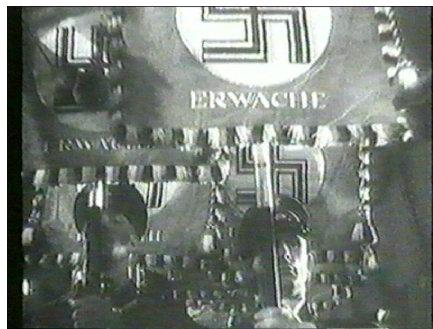
plano 5



plano 6



plano 7



plano 8



70. Fotogramas del desfile de soldados con estandartes en *El triunfo de la voluntad* (1935)
Leni Riefensthal

El trabajo de Leni Riefensthal junto al de Busby Berkeley, el cual veremos más adelante, van a suponer los precedentes más significativos a la hora de fragmentar el cuerpo en movimiento a través de la imagen fílmica. En la secuencia del desfile de soldados con estandartes que acabamos de ver en las fotografías, se puede apreciar esas imágenes cinéticas fragmentadas, cuya forma de incidir sobre la imagen del cuerpo en movimiento corresponde a un bagaje de experimentación previo que es desarrollado en un contexto coreográfico, del cual como hemos señalado anteriormente procedía Leni Riefensthal. Al observar estos fotogramas que adjuntamos, podemos apreciar una serie de planos diferentes que registran el recorrido del desfile, exactamente ocho son el número de planos que Riefensthal utiliza. Al preguntarnos, ¿a que se debe usar diferentes tomas de la misma acción?, encontramos la respuesta en la importancia que supone para Leni Riefensthal como coreógrafa y bailarina poder conseguir una continuidad entre las formas que se generan a través del ritmo y de los cuerpos en movimiento -animados o no-. Es por ello que Riefensthal, consciente de la espectacularidad monumental y cinestésica que emanaban los desfiles coreográficos cuando se contemplaban en directo, y su imposibilidad de trasladar todas aquellas sensaciones a través de una simple filmación, reconstruyó la coreografía del desfile de los estandartes a partir de diferentes planos-sinécdoque, con lo cual no solo generó un documento, sino una manera de coreografiar fílmicamente la coreografía y dar espectacularidad a ese documento. En los siguientes fotogramas en los que aparece un atleta corriendo en el film *Olympia*, vamos a explicar qué entendemos como el proceso de coreografiar a partir de la imagen en movimiento. Como hemos dicho anteriormente respecto a los planos-sinécdoque, estos eran los que daban una mayor espectacularidad cinética

del evento al ser filmado y unido después mediante el montaje, de ahí su uso. Sin embargo, lo más importante va a ser el exhaustivo conocimiento de la motricidad del cuerpo humano que Leni Riefensthal posee como bailarina y que se aprecia en la manera de unir los planos. De hecho en ellos se documenta el simple hecho de correr, pero Riefensthal lo convierte en espectáculo al ralentizar los planos que constituyen la secuencia del atleta corriendo, lo que provoca en el espectador una sensación similar a las producidas por un microscopio cuando aumenta y disminuye de una manera continuada lo que se está observando. Esa manera de abordar la continuidad a través de la fragmentación es la que Riefensthal nos presenta en los siguientes planos que vamos a analizar, aspectos que también se dan en los planos que hemos visto anteriormente en el desfile de los estandartes sujetos por soldados. Leni Riefensthal une estos cuatro planos del atleta corriendo dentro de su film *Olympia*, no sólo a partir del montaje sino también teniendo en cuenta la mecánica funcional de la estructura esquelético-muscular del atleta al correr y ciñéndose a ella como narración fílmica. Antes de pasar a las descripciones del movimiento del cuerpo en cada plano y su unión con el siguiente, es necesario describir que tipo de movimiento hacen las partes del cuerpo que conforman la marcha bípeda al caminar o al correr en el ser humano, ya que lo que aparece filmado en estos planos es un hombre corriendo. Las partes más importantes del cuerpo que vamos a considerar a la hora de explicar la mecánica funcional de la marcha van a ser la cabeza, los brazos y las piernas; todas ellas van a interaccionar unas sobre las otras mediante el reparto del peso y su respectivo contrapeso a la hora de obtener equilibrio y desequilibrio, aspectos fundamentales que permiten que la estructura esquelético-muscular avance en el espacio.

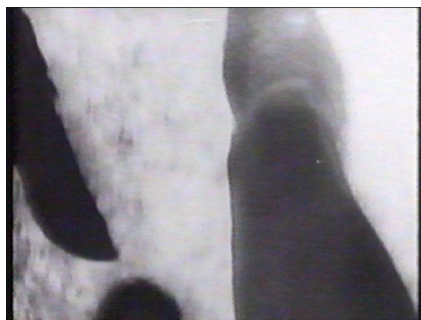
Plano 1



plano 2



plano 3



plano 4

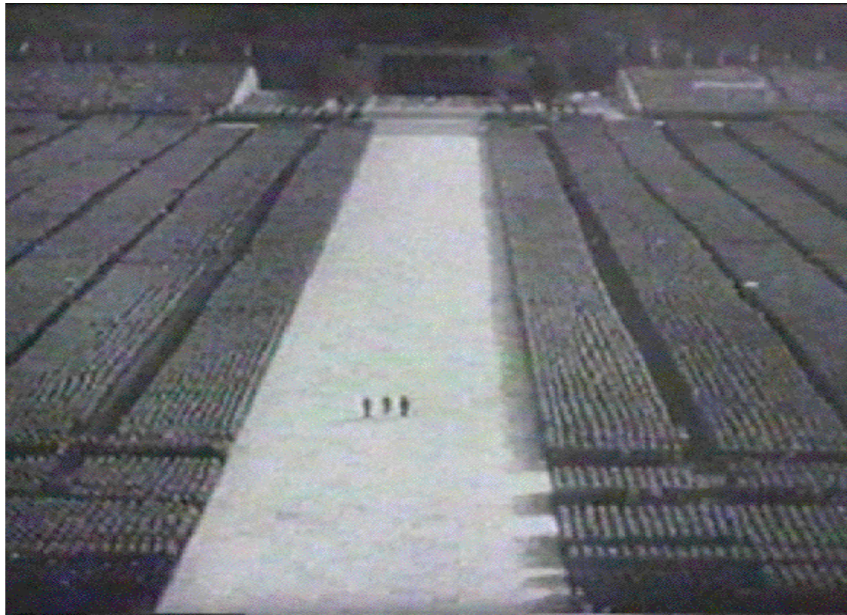


71. Fotogramas de un corredor en *Olympia* (1938) Leni Riefensthal

De una manera sintética podemos decir que la marcha consiste en el desequilibrio del cuerpo hacia delante provocado por la pérdida del contrapeso que ejercen el brazo y hombro opuestos sobre la pierna que soporta el peso de todo el cuerpo, por esta razón hay un desequilibrio. Sin embargo lo que hace que inmediatamente este se recupere y permita al ser humano trasladarse en el espacio sin caerse, es el hecho de reestablecer la misma posición pero al lado contrario. Para ello adelantamos una pierna

hacia delante dejando el peso del cuerpo sobre ella mientras el brazo y hombro opuestos avanzan ligeramente, aportando así el equilibrio al cuerpo erguido. El papel que juega la cabeza en este engranaje corresponde a una especie de verificador del peso, es decir, la cabeza se inclina ligeramente del lado sobre la pierna que soporta el peso. Toda la descripción que acabamos de hacer aparece claramente reflejada en los tres primeros planos que hemos podido ver en la página anterior y que vamos a comentar. En el primer plano la cabeza se encuentra ladeándose de un lado al otro, acto que confirma el peso del cuerpo; en el segundo plano vemos como brazo y hombro derecho avanzan y retroceden, hecho que facilita ejecutar el rol de contrapeso que asumen junto a la alternancia de las piernas -tercer plano-, acción que a su vez hace avanzar al ser humano en el espacio. Como hemos podido comprobar el uso de la fragmentación es aplicado a través de la filmación desde diferentes puntos de vista, permitiendo una descripción de la motricidad del cuerpo mucho más completa a partir de la unión de los distintos planos por medio del montaje. Sin embargo cabe señalar que si dicha unión posee una sorprendente factura de resolución en cuanto a continuidad, será gracias a los conocimientos dancísticos adquiridos por Riefensthal, los que le permitirán poder reconstruir el movimiento del cuerpo mediante la imagen en movimiento, pero además ofreciéndole al espectador una visión multiperspectivista de este. Por esta razón, consideramos que en el trabajo que estamos analizando de Riefensthal, existe una doble operación compositiva adquirida por un conocimiento vivencial y analítico de los mecanismos que usa el cuerpo para moverse, así como por una indiscutible técnica de filmación y montaje cinematográfica que aplica sobre el cuerpo humano en movimiento.

Todo ello confluye en su saber hacer y la capacita para llevar a cabo coreografías que van a ser coreografiadas a partir de la imagen en movimiento. Maestra del montaje y de la preparación escénica, coreografió la distribución de las masas, la colocación, actitud y acción de determinados grupos para filmarlos de manera que el montaje pudiera generar una coreografía a través del lenguaje cinematográfico. Riefensthal también ideó en sus experimentos con la cámara un curioso sistema de rotación de cámaras para dar movimiento a los monótonos discursos políticos. Experimentó con luces, reflectores, antorchas de magnesio y todo lo que tenía a su alcance para grabar imágenes nocturnas.



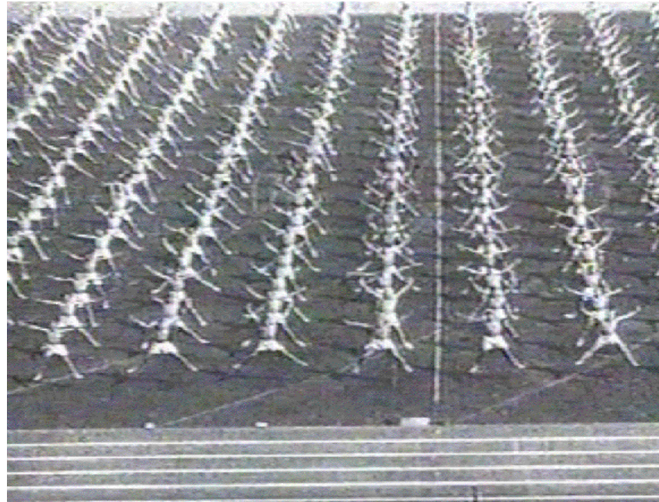
72. Fotograma de formaciones en *El triunfo de la voluntad* (1935) Leni Riefensthal

Riefensthal añadió los contrastes, las luces y las sombras, el modo de enfocar y de presentar lo que estaba sucediendo. En conjunto, su obra documental es un movimiento casi sinfónico de la naturaleza en orden representado por las formaciones de miles de soldados.

En *Olympia* (1938), volvió a lograr hacer de un documental de los juegos olímpicos en Alemania, una película donde el ritmo de las imágenes, los ejercicios de los atletas retratados desde diferentes puntos de vista, a veces imposibles, constituyen el nexo narrativo de una historia o relato inexistente. *Olympia* es una exaltación de la fuerza de la naturaleza humana y la potencia de los cuerpos en movimiento. Aunque no poseemos documentación sobre la posible relación entre Laban y Riefensthal, pensamos que ambos coincidieron en la organización de los Juegos Olímpicos de Berlín. Riefensthal era conocedora del concepto de la *kinesfera* de Laban, de sus coreografías masivas organizadas por el nacional-socialismo a partir de 1930, así como de la coreografía y los movimientos de los participantes en el desfile inaugural de las olimpiadas de Berlín en 1936. Durante la realización de *Olympia* en 1936 Leni Riefensthal hizo zanjas en las pistas de atletismo para poner la cámara a ras del suelo; filmó bajo el agua en piscinas de salto, aplicó su sentido del ritmo y su experiencia como bailarina y coreógrafa para convertir el deporte en música visual, en danza.

Se ha llegado a decir que la coreografía escrita (trabajo de composición coreográfico premeditado, donde los bailarines están sujetos a las pautas de ordenación, conducción, dirección y situación espacial que indica el coreógrafo para la futura representación de la pieza de danza) posee una

fuerte afinidad con lo marcial, donde su importancia radica en el establecimiento del orden dentro de los grupos respecto a su situación en el espacio para pasar a la acción en grupo o en masa.



73. Fotograma de *Olympia* (1938) Leni Riefensthal

Si hasta ahora hemos visto los aspectos comunes entre lo marcial y lo dancístico, es en el tándem formado por Leni Riefensthal (ex-bailarina que filma militares) y Busby Berkeley (ex-militar que filma bailarines) donde queda demostrado que la coreografía fluctúa entre lo marcial y la danza.

Existe cierta complementariedad en las respectivas carreras artísticas de Busby Berkeley y Leni Riefensthal, su relación con lo castrense y la coreografía, hecho destacable que confiere coherencia a la dualidad

operativa de la danza en ámbitos tan dispares como son el del arte y el de la guerra. El cine y la coreografía se funden en los trabajos de Busby y Leni, donde uno primeramente en América, y otra en Europa, sientan las bases de una narración cinematográfica donde el cuerpo y su *kinesfera* son los actores que quedan envueltos por el movimiento en el espacio a través de unos *bailarines-cam*, las cámaras de Berkeley y Riefensthal, cuyas filmaciones realizadas a partir de diferentes ángulos, emplazamientos con grúas, a ras de suelo, tomas cenitales y cámaras subacuáticas para realizar tomas debajo del agua, fragmentan el cuerpo de múltiples maneras.



74. Cámara subacuática de Busby Berkeley (1933)

La razón de que en esta tesis aparezca en primer lugar la obra de Leni Riefensthal en lugar de la de Busby Berkeley indica efectivamente que no se ha seguido un orden cronológico, ya que Berkeley llevó a término lo mismo que hizo Riefensthal tres o seis años antes.



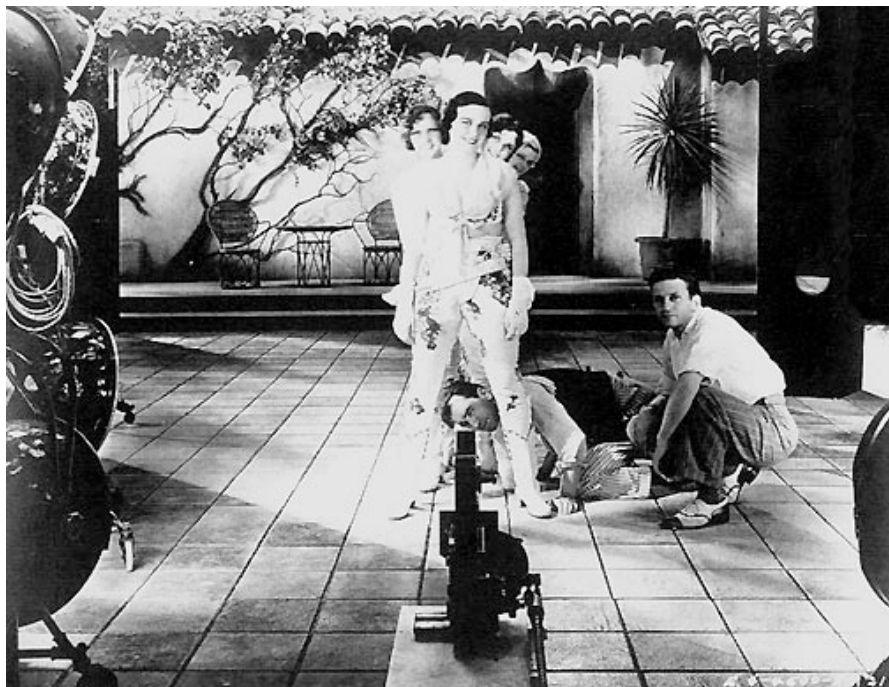
75. Cámara subacuática de Leni Riefensthal (1938)

Sin embargo hemos considerado primero hablar de Riefensthal porque nos permitía exponer de manera más evidente como en Occidente la coreografía monumental de principios del s. XX encuentra en el contexto militar su principal campo de desarrollo.

3.4.6 El cine musical de Busby Berkeley

Como es sabido, la aparición del cine sonoro con el largometraje *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crosland, conlleva una auténtica revolución: al enorme desarrollo del musical en los primeros años y a la crisis de interpretación en vivo, hay que añadir la obsesión por el sincronismo entre la imagen y los efectos sonoros, hasta el punto de que el actor ya no podía parpadear sin que la orquesta le ayudase en su esfuerzo. El género del musical en su sentido más amplio, comprende toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes o coreografías. La cámara intenta alcanzar la agilidad del baile. El musical por excelencia es el musical americano, un género genuino que apenas ha tenido desarrollo en otros países. Si hay algún estilo reconocible a lo largo de la historia del cine -y no sólo del género musical- es precisamente el de Busby Berkeley. Inscrito dentro de los pioneros de la vanguardia norteamericana de principios del s. XX, Busby Berkeley nace el 29 de noviembre de 1895 en Los Angeles. En 1918 empieza su carrera militar en la armada estadounidense. No tuvo un aprendizaje de danza, pero fue su formación y profesión militar lo que le proporcionó la manera de saber poner en escena coreografías monumentales, sello característico de Berkeley. Como coreógrafo Berkeley es el responsable de los números musicales que hay en los films de la Warner que dignificaron el género. Más tarde pasa a la dirección, y hasta finales de los 40 rueda una veintena de películas, además de continuar como coreógrafo en otras producciones. Han sido de gran importancia sus films *Gold Diggers Of* (1933), *42ND Street* (1933) y *Footlight Parade* (1933), los cuales forman la trilogía del

musical de la Warner Brothers. Aunque Busby Berkeley no aparece como director de estos films, es el responsable de la filmación, montaje y puesta en escena de todas sus creaciones coreográficas. *42ND Street* de Lloyd Bacon, muestra de manera magnífica los recursos coreográficos y fílmicos del género, con plataformas que se elevan desde el suelo, decorados móviles, adecuación del vestuario y el decorado al cromatismo en blanco y negro, travellings con la cámara en el suelo a través de un pasillo formado por las piernas de las bailarinas y tomas cenitales.



76. Busby Berkeley en el rodaje *42ND Street* (1933) Lloyd Bacon

Es el primer director que filma muy de cerca el cuerpo y los movimientos de los bailarines con una sola cámara, generando travellings vertiginosos donde las partes del cuerpo filmadas se convierten en protagonistas de la narración. Busby Berkeley observó que el lenguaje cinematográfico aplicado a la coreografía permitía ampliar el punto de vista único de los musicales: el patio de butacas, aspecto que podemos observar muy claramente en los siguientes fotogramas que corresponden a diferentes planos de una secuencia de danza en *Gold Diggers Of* (1933).

Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6



Plano 7



Plano 8



77. Fotogramas de una secuencia de claqué en *Gold Diggers of* (1933) de Busby Berkeley

Sus films ofrecieron por primera vez la posibilidad de observar el movimiento coreográfico primero desde fuera, ofreciendo diferentes puntos de vista, y segundo desde dentro acercando al espectador a los detalles de los movimientos que los cuerpos realizaban para conseguir la mecánica, la aritmética y la rítmica de sus coreografías.

Su manera de confeccionar las coreografías filmadas perseguían sobre todo hacer ver al público no solamente la forma coreográfica sino también los engranajes de los que estaba constituida la danza:

"La cámara ya no es mero espectador. Se establece una especie de coreografía paralela, complementaria, como si la cámara fuera ahora la pareja del bailarín."

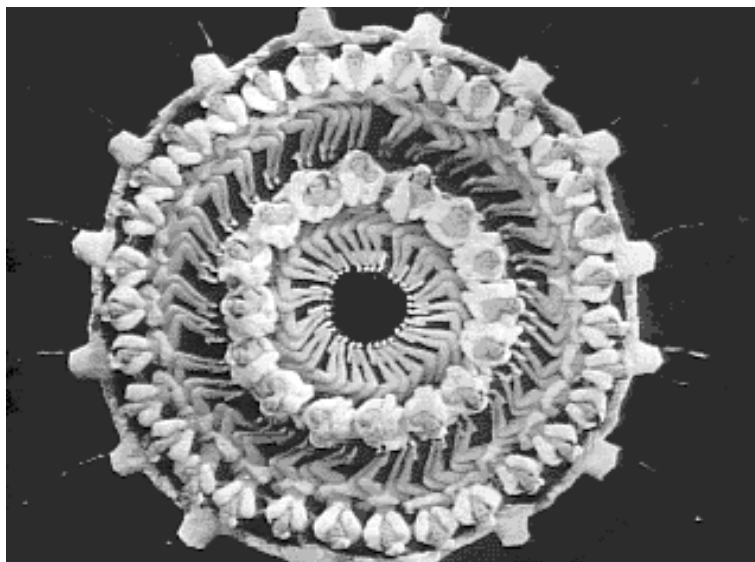
¹²¹

En *Footlight Parade*, Berkeley imprime su marca más popular en elaboradas coreografías monumentales (centenares de bailarines).

Los efectos ópticos que genera su coreografía masiva son utilizados como formas caleidoscópicas, que unidas a los zooms y a la variedad de emplazamientos de la cámara permiten a este coreógrafo-realizador captar el movimiento desde diferentes ángulos, muchos de los cuales producían cierta inverosimilitud.

La coreografía de Berkeley olvida el referente teatral al realizar composiciones para ser vistas desde el techo, como por ejemplo las secuencias coreográficas formadas por los componentes del coro de bailarines que nos recuerdan a una flor, un espacio dramático imposible para cualquier escenario convencional. Esto se muestra en la siguiente fotografía transmitiéndonos la monumentalidad coreográfica de Berkeley.

¹²¹ Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 101



78. Filmación cenital de una coreografía caleidoscópica en forma de flor.
42nd street (1933) Busby Berkeley

Sobre el grupo de fotogramas que vamos a ver a continuación y que corresponden al film *Footlight Parade*, podemos observar de manera bastante clara y completa el trabajo de este artista cinético. Berkeley en esta coreografía cinematográfica realiza una serie de filmaciones acuáticas donde no van a faltar las tomas realizadas bajo el agua. La coreografía se desarrolla a través de una serie de planos que muestran a una nadadora zambulléndose y nadando a través de un centenar de coristas acuáticas flotantes que conforman una especie de cremallera anfibio-humana. Todos los planos están unidos con una gran perfección e imaginación espacial, gracias principalmente a un premeditado estudio multiperspectivo espacio/temporal que se aplica a la coreografía, a la filmación y al montaje.

Plano 1 A



1 B



Plano 2 A



2 B



Plano 3



Plano 4 A



4 B



Plano 5



Plano 6 A



6 B



Plano 7



Plano 8



79. Fotogramas de *Footlight Parade* (1933) Busby Berkeley

3.4.7 El *cinédanza* de Maya Deren

Maya Deren nace en Kiev en 1917, pero cuando contaba con cuatro años de edad sus padres deciden abandonar Rusia y se trasladan a los EE. UU., concretamente en la ciudad de Nueva York. Entre 1930 y 1939 Deren realizará sus estudios en el campo del periodismo, las ciencias políticas y la literatura. En 1940 se traslada a Los Angeles y conoce en 1942 al realizador Alexander Hammid, con el que más adelante contraerá matrimonio.

En el verano de 1943 la pareja se instala en Hollywood y Hammid comienza a trabajar como realizador en la OWI (Office of War Information).



80. Retrato experimental (1942-1943) Maya Deren y Alexander Hammid

Hammid tratará de potenciar al máximo el realismo en sus documentales; de hecho algunos recursos que utiliza consisten en sincronizar la cámara con el cañón de la ametralladora. Maya Deren aprenderá fotografía y cinematografía con Hammid, experiencia que le servirá como precedente en su futura carrera cinematográfica. Deren esta considerada como la mejor y más conocida cineasta norteamericana independiente dentro del cine experimental. Aunque junto a Maya Deren varios directores como Ian Hugo y Sydney Peterson fueron tachados por el ámbito cinematográfico más clásico como de creación mecánica y sin contenido emocional suficiente, y de Deren en particular como formalista intelectual, esta realizadora marca el movimiento de la vanguardia americana. Sus trabajos han sido definidos como poemas visuales o sueños convertidos en films. El uso de la cámara lenta, planos de sutil movimiento y continuos planos subjetivos convierten las películas de Deren en un ensayo sobre el tiempo y el espacio:

“El tipo de manipulación del tiempo y del espacio al que me refiero, se convierte en estructura orgánica del film, es decir la extensión del espacio por el tiempo, así como la extensión del tiempo por el espacio.”¹²²

En sus reflexiones teóricas sobre cine, Maya Deren escribió una serie de textos sobre aspectos estéticos de la imagen en movimiento como *Un anagrama de ideas sobre el arte y el cine*, escrito en 1946. Este texto expone ideas sobre el cine como reencuentro del arte y la ciencia. Desde su práctica cinematográfica considera que hay que liberar al cine de la literatura y del teatro, porque éstos lo aprisionan dentro de viejos esquemas.

¹²² Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, p. 93 (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946).

Aplicó al cine el concepto de forma temporal (*Time Form*) haciendo referencia a la danza y a la música. Maya Deren lleva a cabo un trabajo de investigación sobre la capacidad que posee el cine en cuanto a operar dentro de las relaciones espacio-tiempo. La danza será su referente en dicha investigación:

*“Los cineastas parecen olvidarse de que el movimiento en sí, ha sido utilizado en todos sus aspectos dentro de la danza, y a un menor grado en el teatro.”*¹²³



91. Maya Deren con la cámara

¹²³ Op. cit p. 73

De su experiencia como bailarina, coreógrafa y secretaria de la compañía de danza Katherine Dunham (primera compañía de danza norteamericana cuyos integrantes eran exclusivamente negros). Maya Deren introducirá la danza dentro de sus películas, hasta tal punto, que comenzará a desarrollar lo que se denominó como el *cinedanza*. Aunque su inmersión en el mundo de la coreografía adquirirá su mayor desarrollo a través de la cámara y el montaje cinematográfico, también llevó a cabo algún que otro estudio teórico sobre coreografía. De hecho, durante su estancia en la compañía de Katherine Dunham escribió un artículo sobre danza titulado “La posesión religiosa en danza”, publicado en 1942 en la revista norteamericana de danza *Educational Dance*.

En la mayoría de sus trabajos utilizará la estructuración coreográfica para dar forma a sus films, pero en los trabajos donde la danza es claramente la protagonista, la cámara y el bailarín quedarán inscritos dentro de las dimensiones del espacio y el tiempo. Estos aspectos facilitarán el intercambio entre las dos formas de arte, donde según Alla Kougan y Cristiana Galanopoulou:

*“Después de Meshes of the Afternoon, sus siguientes películas incorporaban cada vez más la danza o la expresión corporal, a tal punto que comenzó a desarrollar lo que ahora se conoce como el cinedanza.”*¹²⁴

En 1945 realizará su corto-documental de 2 minutos y 23 segundos, *A Study in Choreography for camera*, en el cual trabajará con el bailarín Talley Beatty.

¹²⁴ Kougan, Alla y Galanopoulou, Cristiana. “Retrospectiva de la artista Maya Deren”, [en línea] en *FIVU 05*. <http://www.perrorabioso.com/fivu05/maya.htm>. [consultado el 12-01-06]

Según Deren con este film pretendió realizar:

*“Un film-danza destinado a la cámara y contarlo del tal modo que no pueda ser interpretado de otro modo que en este film particular.”*¹²⁵

En este film de danza el bailarín Beatty se desplaza a través de muros, y también a través del tiempo y el espacio. La coreografía no es para ser registrada por la cámara, pero es la cámara la que posibilita mediante los artificios de la edición, la fluida construcción espacial de la danza filmada. Deren comentó al respecto de este film:

*“El movimiento del bailarín crea una geografía que nunca ha existido. Por el movimiento del pie del bailarín, este hace vecinos a lugares lejanos.”*¹²⁶

Las siguientes fotografías que corresponden al film que estamos comentando muestran como a través del montaje, Deren puede ensamblar dentro de una misma continuidad narrativa espacios diegéticos heterogéneos.

La escena comienza con el bailarín extendiendo la pierna emplazándola en el suelo de un apartamento, y después en el Metropolitan Museum of Art.

¹²⁵ Declaración de Maya Deren, [en línea] en *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*.http://www.habanafimfestival.com/peliculas/peli_amplia.php3?ord=90868&festi=2003 [consultado 25-10-2004].

¹²⁶ Declaración de Maya Deren, [en línea] en *Cinédoc Paris Films Coop*.
www.cinedoc.org. [consultado el 25-10-2004].

Plano A: aire libre



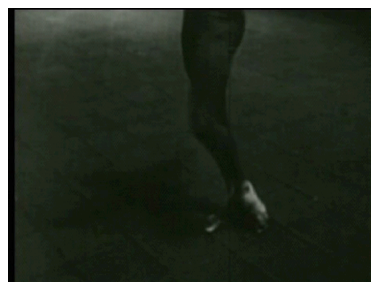
plano B: apartamento



plano C: apartamento



plano D: MOMA



82. Fotogramas de *A Study in Choreography for the camera* (1945) Maya Deren

“Según Maya Deren. Este film se trata de un dúo entre el espacio y un bailarín, un dúo donde la cámara no es simplemente un observador, un ojo sensible, pero es ella misma la responsable creativa de la danza.”¹²⁷

Maya Deren utilizó los mismos recursos en su anterior film *At Land* (1944), en el cual desarrolla la idea de crear danza a partir de elementos ajenos a ella.

¹²⁷ Noguez, Dominique (1985). *Une Renaissance du cinéma (Le cinéma “underground” américain)*. Paris: Ed. Kncksieck, p. 77

Plano 1 A



1 B



plano 2 A



2 B



Plano 3 A



3 B



3 C



3 D



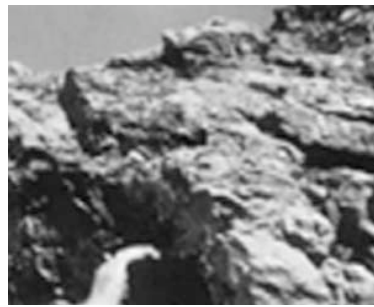
3 E



3 F



3 G



3 H



plano 4 A



4 B



83. Fotogramas de *At Land* (1944) Maya Deren

“En At Land (1944), donde ella es la autora y protagonista, podemos seguirla cuando ella se desliza por su vientre encima de la mesa del comedor. El montaje entrelaza esta secuencia con otras al aire libre, donde lleva a cabo el mismo tipo de esfuerzo a través de unos matorrales. En el film no hay un hilo conductor a través de una historia, es una danza interna, un viaje poético, y lo que nos hace es ver la dinámica del desplazamiento, sentir el esfuerzo por ganar centímetros en su desplazamiento. Esto hace que se establezca un contrato kinestésico entre el film y el público.”¹²⁸

En *At Land*, concretamente en la secuencia que hemos visto a través de los fotogramas de esta página y la anterior, los movimientos realizados por la actriz no son propios de una danza. Lo que nos lleva a considerar esta pieza como un film de danza, es justamente que los movimientos están entrelazados como parte de un todo a través de fragmentaciones de diferentes partes del cuerpo mediante entradas y salidas de campo que a su

¹²⁸ Schiller, Gretchen. “Anclar la suspensión”, [en línea] en *Lutecium.org*. <http://www.lutecium.org/stp/schiller.html> [consultado 29-10-2004]

vez fragmentan el espacio. Deren compone este film a partir de fragmentos espacio-temporales que agilizan la acción a modo de pieza coreográfica. Mientras que en este film cada movimiento saldrá de campo para entrar otra vez en él y generar un tipo de unión menos compleja que si hubieran sido cortado antes de su entrada o salida de campo, en su film *A study in choreography for camera* al cortar los planos de pasos de danza en pleno movimiento, hace que su correspondencia con el siguiente plano del mismo movimiento no se ajuste con demasiada exactitud. En cambio, es precisamente en este film donde aparecen los primeros esbozos en cuanto a la aplicación de lo que denominamos como las primeras elipsis del cuerpo, las cuales realizará posteriormente Bruce Lee con una indiscutible perfección técnica dentro de sus coreografías marciales.

En esta tesis vamos a entender por elipsis del cuerpo todas aquellas operaciones de montaje fílmico cuyo hilo conductor de la narración corresponde a la acción del cuerpo humano en movimiento. Es decir, todas aquellas partes de la secuencia de movimiento o dancística que son demasiado obvias, serán suprimidas a fin de dar una mayor continuidad imprimiendo más ritmo a la narración cinematográfica del cuerpo en movimiento. Respecto a la obra de Busby Berkeley y Leni Riefensthal donde también utilizan pequeñas elipsis para unir diferentes partes del cuerpo en movimiento, éstas son aplicadas a un tipo de movimiento que su mecánica funcional es siempre la misma, aspecto que ya hemos observado en los fotogramas del claqué en *Gold Diggers of* de Busby Berkeley, p. 205-206 o en el corredor del maratón en *Olympia* de Leni Riefensthal, p. 196. La razón por la cual consideramos a las maniobras de montaje efectuadas por Maya Deren como el principal precedente de la elipsis del cuerpo, es debido a que el contenido de los planos ya no corresponde a un solo movimiento del cuerpo que hay que fragmentar y reconstruir como hacen Berkeley o

Riefensthal, en el caso de Deren será una secuencia de traslación con pasos coreografiados la que tendrá que pasar por ese proceso, el cual adquiere mayor complejidad por tratarse de una secuencia de danza compuesta por diferentes pasos que se desarrolla en diferentes espacios.

Como decíamos va a ser en el film *A study in choreography for camera* donde vamos a poder apreciar estas operaciones. Por ejemplo en las fotografías anteriores aparecen los diferentes planos donde se refleja la continuidad del movimiento que hace el bailarín a través de varios espacios que no tienen nada que ver unos con otros.

En el siguiente grupo de fotografías que también pertenecen al film *A study in choreography for camera* (1945) y que corresponden dentro de la narración del film a la escena siguiente, el bailarín efectúa una secuencia de movimiento que se inicia con el brazo y el tronco, terminando con el cuerpo recogido hacia abajo. En este fragmento del film, Deren realiza un corte entre el plano primero (los dos fotogramas primeros del grupo de fotografías) y el segundo (los otros dos). Tomando como referencia a su anterior film *At Land* (1944) donde claramente fracciona el cuerpo con la ayuda del recurso de la entrada y salida de campo, en la escena que estamos analizando, el corte es efectuado directamente sobre el movimiento del bailarín, el cual ni entra ni sale del plano. La operación del corte se efectúa en mitad del movimiento que se ha filmado y que pertenece a un solo plano. La intención de Deren es unir distintas partes fragmentadas del cuerpo que a la vez corresponden a la linealidad del movimiento que describe el bailarín.

Plano 1 A



1 B



plano 2 A



2 B



84. Fotogramas de *A Study Choreography for Camera* (1945) Maya Deren

Aunque el resultado de la linealidad no es del todo acertado en esta secuencia del film (el corte efectuado entre los dos primeros fotogramas del plano primero no corresponde a un efecto de continuidad coreográfica respecto a los fotogramas posteriores del plano siguiente: el movimiento del brazo se repite), Maya Deren aborda por primera vez la unión por corte de dos planos en los que en cada uno de ellos aparece una parte distinta del

cuerpo del bailarín mientras ejecuta el mismo movimiento. Cada plano también corresponde a un punto de vista diferente que la cámara tiene de ese mismo movimiento.

Eric Alloï y Julie Beaulieu exponen sobre Deren que :

*"Dentro de sus notas, Deren afirma que los movimientos presentados a partir de perspectivas diferentes, forman una especie de cubismo temporal."*¹²⁹

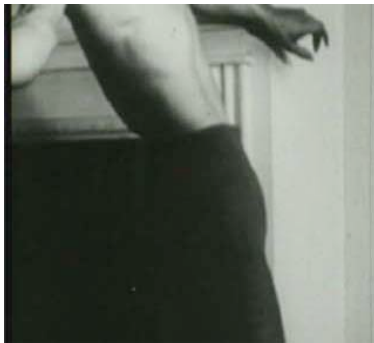
Cuando hemos expuesto que la unión de los planos no estaba del todo resuelta, es porque hay una ligera repetición del mismo movimiento del brazo del bailarín, lo que hace que se produzca un retraso que desajusta la intención del montaje en cuanto a la narración lineal de la coreografía. En el siguiente grupo de fotografías aparece de manera esquemática el resultado de la operación que nosotros llevamos a cabo con un programa de edición sobre *A study in choreography for camera* donde, para comprobar que el montaje del film estaba desajustado, cambiamos el orden de los planos ciñéndonos a la verdadera continuidad del movimiento del bailarín: el tronco del cuerpo junto al brazo derecho realiza un movimiento de recogimiento de todo el cuerpo hacia abajo.

Si observamos y comparamos el anterior grupo de fotogramas con el de la página siguiente, veremos que en el segundo fotograma del primer grupo aparece el brazo derecho del bailarín hacia delante, y en el tercer fotograma

¹²⁹ Declaraciones de Eric Alloï y Julie Beaulieu en Deren, Maya. (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, p. 108 (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946).

hacia atrás, produciéndose la repetición que hemos comentado antes. En cambio en este segundo grupo de fotografías, el fotograma que ocupaba el segundo lugar en el anterior grupo, aquí ocupa el tercer lugar, permitiendo la continuidad correcta de la secuencia de movimiento realizada por el bailarín en la realidad.

Plano 1 A



plano 2 A



plano 1 B



plano 2 B



85. Fotogramas de *A Study Choreography for Camera* (1945) Maya Deren

Sin duda Deren impulsa un arte prácticamente nuevo, el *cinedanza*. Danza y cámara conforman una obra de arte. Aunque el término *cinedanza* será sustituido por el de *videodanza*, Simona Da Pozzo expone respecto a la principal causa de esta sustitución que:

*“El verdadero boom de la videodanza tuvo que esperar a los años 80 gracias al bajo coste que suponía adquirir una videocámara, la cual se convertirá en un medio accesible para todos, por esta razón se habla de videodanza y no de cinedanza.”*¹³⁰

De la mano de un documentalista de la guerra y dentro del contexto marcial Maya Deren adquiere sus conocimientos cinematográficos. En 1948 realizará *Meditation on Violence*, film que reflexiona sobre la violencia a través de la lucha, donde aparecen mujeres que vuelan y Kung-Fu. En esta película la cámara filma un hombre con el torso desnudo que efectúa movimientos de las técnicas de artes marciales, Won Tang y Shao-Lin, de menos a más violentas. La primera parte del film comienza por un *crescendo* con los movimientos armoniosos de la técnica Won Tang, para pasar más tarde a una segunda y tercera parte donde los movimientos de Shao-Lin son más bruscos y aparecen saltos del hombre en exteriores que se ralentizan hasta que el movimiento se queda congelado para luego realizar un *decrecendo* con la inversión exacta de las imágenes (con una duración mucho más corta). Podemos considerar pues, que muchos de los trabajos de Maya Deren constituyen un precedente del cine de acción

¹³⁰ Da Pozzo, Simona. “Tersicore on screen-introduzione alla videodanza”, [en línea] en *Effettonotte on line. Rivista di critica cinematografica*. <http://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200304/200304id02.htm>. [consultado 14-01-06]

generado por Lee a principios de los años 70, así como también de los films de la saga *Matrix* y de las últimas producciones realizadas a partir del 2000 por Ang Lee y Tarantino, con Yuen Wo Ping como coreógrafo.

3.4.8 Hong Kong: Bruce Lee y la génesis del cine de acción



86. Bruce Lee

Durante los periodos Shang y Chou del primer milenio a. de C., existían dos tipos de danza en China, una de tipo civil y otra militar. Esta última se caracterizaba por la coordinación de grandes grupos, evolucionando hasta convertirse en los movimientos empleados dentro de las maniobras

militares. Con los emperadores Hsuan Tsung y Chuang Tsung, la danza china inició un periodo de brillantez sin precedentes en la corte imperial de la dinastía T'ang (712-925) creando la Academia del Jardín de los Perales. En esta escuela se reunieron a los talentos de la danza más destacados de toda China, quienes incorporaron complejas técnicas de movimiento corporal que a la vez también estaban supeditadas por el vestuario de amplias mangas de dimensiones exageradas, banderolas en la espalda y tocados de plumas con el fin de aumentar el efecto de la coreografía. Más tarde fueron incorporándose poemas, música y argumento dramático para crear un espectáculo que reunía múltiples formas de expresión, constituyéndose como uno de los precedentes de la ópera china. La Ópera de Beijing (Ópera de Pekín) es considerada la ópera china por excelencia, representante del arte escénico chino. Entre las más de 300 variedades de óperas locales tradicionales de China, la Ópera de Beijing es la más difundida e influyente. Recibe su nombre porque se formó en esta ciudad en el s. XIX. Fusiona el teatro, la canción, la música, la danza y las artes marciales en un conjunto. Frente a los modelos occidentales, respetar el libreto o partitura no es lo primordial. El bailarín/actor de la ópera posee una gran plasticidad por la variedad de representaciones que debe asumir. Su *rol* es múltiple, convirtiéndose en actor teatral, mimo, cantante, bailarín e incluso, desde nuestra perspectiva, en atleta, principalmente por las sorprendentes capacidades gimnásticas que han de desarrollar. En 1950 se fundó en Beijing el Instituto de Óperas de China, donde vienen graduándose muchos actores de la Ópera de Beijing. Ellos han heredado el legado artístico tradicional y desarrollado sus peculiaridades y su estilo propio. Ocho años más tarde nacerá en Hong Kong la compañía cinematográfica Shaw Brothers donde el film *Kingdom & The Beauty* (1958) será su primera

producción, además de ser la primera película en color realizada en Hong Kong. Entrados los años 70 la Shaw Brothers producirá alrededor de cuarenta films al año. Junto a esta compañía aparecerán otras, que en conjunto, producirán unos doscientos títulos anuales en el mercado cinematográfico. Hong Kong se convertirá en un centro de producción donde muchos artistas formados en la Ópera de Beijing adaptarán sus conocimientos escénicos a la realización cinematográfica. Muchos de ellos realizarán, coreografiarán, actuarán y dirigirán un gran número de películas hongkonesas. La mayoría de estos coreógrafos-realizadores tendrán a Bruce Lee como su precedente y el impulsor del género del cine de acción por antonomasia. De hecho, Jackie Chan (actor, bailarín, coreógrafo y realizador) trabajará en un film de Lee como actor especialista, sustituyendo a Lee en el rodaje de escenas de más riesgo. También Yuen Wo-Ping será el coreógrafo de una versión del film *Fist of Fury* de Bruce Lee y Raymond Chow -este último, amigo y director de Lee, trabajará paralelamente con la Shaw Brothers y con la Golden Harvest junto a Lee-.

Bruce Lee nace en San Francisco -California- el 27 de noviembre de 1940. En 1941 la familia Lee retorna a Hong Kong. Su padre era actor de películas y de la ópera cantonesa. Bruce muchas veces acompañaba a su padre mientras este trabajaba en los rodajes. A los 8 años Lee interpretó su primer papel en el film *The Kid* (1948), dirigido por Fung Fung y estrenado en Hong Kong el 30 de mayo de 1950, film que le permitirá desarrollar una carrera actoral con un total de 23 films hasta regresar a los EE.UU. en 1959. Lee inicia sus estudios en artes marciales con Yip Man, reputado maestro emigrado a Hong Kong en 1949 a causa del régimen comunista. Yip Man

enseñó a Lee la técnica de Wing Chung, un estilo de Kung-Fu cuyo nombre corresponde al de su inventora, una monja ciega llamada Wing Chung.



87. Bruce Lee en los entrenamientos

Las declaraciones de Hawkins Cheung, compañero de Lee, cuentan como perfeccionaban y ponían en práctica las enseñanzas que recibían de Yip Man en combates callejeros:

*“Nos acostumbrábamos a observar el detalle en la mecánica corporal de una persona, más que la técnica.”*¹³¹

Fue en uno de esos enfrentamientos cuando Lee golpeó a dos familiares de un tríada local, lo que provocaría que sus padres decidieran enviarlo a los

¹³¹ Declaraciones de Hawkins Cheung en Ocaña Rizo, Marcos (2003). *Bruce Lee, el hombre detrás de la leyenda*. Madrid: Ed. T&B Editores, p. 41

EE.UU. para estudiar. Sin embargo su preparación física no se limitó exclusivamente a las artes marciales. En aquellos años comenzó de manera simultánea a recibir clases de baile, convirtiéndose en el primer bailarín hongkonés de *cha-cha-cha* al obtener en 1958 el primer premio del Campeonato de *cha-cha-cha* de la Colonia de la Corona en Hong Kong.



88. Bruce Lee dando una clase de baile a una pasajera durante la travesía a los EE.UU a bordo del President Wilson

Según Marcos Ocaña Rizo:

“Sus clases de baile sólo le reportaron beneficios, pues al asimilar los pasos mejoraba notablemente su equilibrio, agilidad y desplazamiento en las artes

marciales, Bruce comenzó a recibir clases de baile. [...] Bruce siempre estaba dispuesto a aprender de cualquiera que pudiera enseñarle, y había recopilado en una pequeña libreta de bolsillo que siempre llevaba consigo una colección de hasta 108 pasos de baile bajo el título de Pasos vistosos de cha cha cha.”¹³²

Durante los dieciocho días que duró el viaje a EE.UU. impartió clases de baile a los pasajeros para mejorar su situación en la travesía, así como también, una vez instalado en América volvió a dar cursos de *cha-cha-cha* durante tres meses para conseguir algo de dinero hasta que comenzaran las clases en la universidad. En este periodo de ubicación en los EE.UU., Lee viajó a Seattle para asistir al Día de la Cultura Asiática, uno de los eventos que se celebraron en el contexto de la *Seattle Sea Fair* y donde Lee tenía que realizar una demostración de Kung-Fu. Jesse Glover un asistente de los muchos que acudieron a presenciar la muestra, explicaba que:

“Cuando finalmente llegó el momento de la demostración de Kung-Fu, alguien salió y anunció que habría un retraso a fin de que pudiera realizarse una demostración de cha cha cha. Los bailarines eran una chica joven y un chico que hacía parecer que para bailar se necesitara poco esfuerzo [...] Acabada la exhibición de baile comenzó la de Kung-Fu, el último en actuar era el mismo que había bailado el cha cha cha.”¹³³

Finalmente Lee se instala en Seattle y se inscribe en la Universidad de Washington obteniendo la licenciatura de filosofía, pero a la vez continúa su

¹³² *Ibíd.*, p. 42

¹³³ Declaraciones de Jesse Glover en *Op. cit.* p. 52

perfeccionamiento en las artes marciales y ejerciendo como maestro de Kung- Fu. En 1963 Lee abrirá un instituto de artes marciales, el Jung Fan Gung Fu Institut, convirtiéndose en uno de los primeros maestros chinos que enseñó las artes marciales en EE.UU., lo que permitió la reducción cultural de las fronteras entre Oriente y Occidente (Lee fue amenazado varias veces por compatriotas suyos al transmitir sus conocimientos a la cultura occidental). En 1965 es contratado por la 20 Century Fox para protagonizar una serie de acción para la televisión, titulada *The Green Hornet*, pero no será hasta 1966 cuando se emitirá la serie. Sus experiencias delante de la cámara hicieron que Lee aprendiera a establecer compromisos para ella, ya que su rapidez en las acciones hacía dificultosa su visualización. Es sabido que durante los rodajes de la serie televisiva *The Green Hornet* (1966-1967) Bruce tenía que ralentizar sus acciones para que pudieran ser captadas por la cámara, y aunque muchas veces no se recurriera a este tipo de efecto, en otras era aplicado en la edición. Marcos Ocaña Rizo comenta que cuando Bruce Lee se presentó a su primer *casting* en los estudios de la 20 Century Fox:

*“El encargado del estudio en hacer el informe sobre la prueba escribió que cuando Lee daba puñetazos, todo el proceso sólo utilizaba hasta tres fotogramas. En un segundo se utilizan 24 fotogramas de película. Bruce sólo usó un octavo de segundo para dar un puñetazo.”*¹³⁴

Finalizada la serie, Lee empezó a trabajar coreografiando las peleas de varias películas de Hollywood. El primer film norteamericano donde Lee trabajó exclusivamente como coreógrafo fue en *The Wrecking Crew* (1969),

¹³⁴ Op cit p. 92

protagonizado por Dean Martín y Sharon Tate (esposa de Roman Polansky).



89. Bruce Lee dirigiendo a Sharon Tate y Yu- Rang en la escena de lucha del film *The Wrecking Crew* (1969)

En este film su trabajo consistía en la coordinación y coreografía de las escenas de acción y lucha. En los créditos de la película, Bruce Lee aparece con la acreditación de asesor de las escenas de karate. En aquel periodo también se dedicó a entrenar y preparar a muchos de los productores, actores, directores y guionistas del cine hollywoodiense como: Sy Weintraub, Ted Ashley (productores), Steve McQueen, James Coburn, Lee Marvin, James Garner, Dean Martín (actores), Blake Edwards, Roman Polansky (directores), Stirling Silliphant (guionista), Joe Hymans (escritor), etc. En 1971 Lee colabora como coguionista en otra serie de televisión americana, pero será el éxito obtenido en Hong Kong por el papel de coprotagonista dentro de la serie *The Green Hornet* el que convertirá a Lee

en un *star* asiático. Ese mismo año, el productor chino de cine Raymond Chow produce su primer film¹³⁵ *The Big Boss*. En 1972 con el mismo productor realizará *Fist of Fury*, pero en 1973 Lee dirigirá, coreografiará y filmará su primer film *The way of the dragon*.



90. Bruce Lee detrás de la cámara.

Este film será la culminación de todo su aprendizaje sobre el lenguaje cinematográfico, elaborando a través de diferentes *raccords* de una misma acción del cuerpo lo que podríamos denominar como una subnarración dentro del film, donde el cuerpo es protagonista y la historia en sí. Por primera vez en la historia del cine se lleva a cabo la fragmentación de una acción del cuerpo en movimiento con un técnica indiscutible, principalmente gracias a las nociones coreográficas y cinematográficas de Lee. Esta forma

¹³⁵ Aunque de toda la obra cinematográfica de Lee el único film donde aparece en los créditos como director es en *The way of the dragon*, Bruce Lee planificaba la filmación y montaje de todas los combates que se realizaban en sus películas.

de filmar el cuerpo apenas ha tenido relevancia para el ámbito investigador deportivo de las artes marciales, ya que, al igual que para el bailarín más convencional, para el deportista también es de suma importancia que en el film aparezca el combate en su totalidad, aspecto que corrobora la siguiente declaración de Marcos Ocaña¹³⁶ respecto a la obra cinematográfica de Lee:

“La mayor innovación que supuso The Big Boss en la cinematografía de Hong Kong se encuentra en sus secuencias de lucha. Hasta la fecha todas las películas de artes marciales se rodaban a base de cortar y cortar más planos, y para disimular la mediocre calidad técnica de las estrellas, generalmente actores y no luchadores, al dar una patada a un oponente se hacía un plano de la pierna, luego otro de la cara recibiendo el impacto y después otro del luchador reaccionando.... Y así era imposible lograr una continuidad.”¹³⁷

En la cita de Marcos Ocaña Rizo son evidentes los prejuicios de un deportista hacia la fragmentación de la imagen en movimiento, los cuales como ya habíamos dicho anteriormente, entroncan con los de muchos bailarines y coreógrafos, es decir, todos ellos consideran que una buena filmación de una lucha coreografiada o una danza, deben ser filmadas de manera que se prescindiera de los cortes, para que de esa forma se puedan mostrar las evoluciones del cuerpo en movimiento tal y como se desarrollarían en la realidad. Estos análisis de la obra fílmica de Lee no pueden considerarse como válidos, precisamente por la importancia que el montaje cinematográfico tiene en la filmografía de Lee. La validez de las observaciones de Ocaña estarían acertadas en filmaciones cuyo principal

¹³⁶ Marcos Ocaña es profesor de Educación Física.

¹³⁷ Op cit p. 161-162

objetivo se redujera al mero registro de los movimientos para su futura conservación, donde más adelante dicho registro o documento podría aplicarse con fines pedagógicos o de reposición, ya fuera de una danza o una lucha, pero nunca en las películas de Lee. Por otra parte también es cierto que Bruce Lee filmaba en sus películas secuencias coreográficas de combates sin ningún tipo de corte,¹³⁸ pero sin embargo la innovación cinematográfica que defendemos en la obra de Lee, es precisamente su manera de fragmentar la imagen del cuerpo en movimiento a través de las operaciones de filmación y montaje, dentro de las cuales Lee efectuará incisiones en los planos correspondientes a partes del cuerpo en movimiento de una manera mucho más calculada que la desarrollada por Maya Deren.

En 1973 Bruce Lee muere a causa de un edema cerebral y el film que estaba realizando *Game of Death* es finalizado mezclando partes de él con partes de actores extras o especialistas. En sus cinco films redefinió el cine de acción. Para algunos fue el creador del género tal y como hoy lo conocemos. Producciones cinematográficas de Steven Seagal, Jean Claude Van Damme, Jackie Chan, Chuck Norris, Yuen Wo Ping, son muestras de la enorme influencia de Bruce Lee en el cine de acción hollywoodiense. De hecho al igual que Lee, para Jean Claude Van Damme, la danza va tener una gran importancia en su desarrollo artístico:

¹³⁸ Marcos Ocaña en su cita de la página anterior, se sirve del film *The Big Boss* de Bruce Lee para decir que las innovaciones introducidas por Lee en el cine de artes marciales fueron eliminar los cortes para dar mayor continuidad. Al respecto debemos aclarar que Ocaña se refiere con estas declaraciones a poder ver toda la secuencia del combate, es decir, no nos habla de una continuidad cinematográfica sino coreográfica, donde la filmación del combate debe limitarse a un solo plano. Por esta razón vamos a desestimar sus conclusiones que van referidas al montaje de la obra cinematográfica de Lee.

*“Yo estaba muy interesado por la escuela artística MUDRA y veía la posibilidad de llegar a ser algo importante como bailarín. Mi entusiasmo fue tal que la danza era todo para mí, hasta que descubrí el full contact a la edad de dieciocho años. En ese mismo momento la danza desapareció de mis inquietudes y mi vida se centró en el combate”.*¹³⁹

Bruce Lee, al margen de los convencionalismos que se dan dentro de la representación de la danza sobre la escena, comienza a planificar las filmaciones y el montaje de sus películas e introduce la fragmentación del cuerpo a través de la imagen en movimiento. Sin duda alguna, su experiencia y conocimiento (que tanto la danza como las artes marciales le aportaron) lo convirtieron en un verdadero especialista en el manejo de parámetros espacio-temporales, habilidades imprescindibles que todo coreógrafo y cineasta debe poseer. Aunque los temas de sus películas tratasen de violencia, es necesario hacer un esfuerzo y no caer en prejuicios para centrarnos en lo que realmente Lee introdujo en el lenguaje cinematográfico. Su aportación principal fue cómo elaborar una narración donde lo que se filma y se monta es el cuerpo en movimiento, aspecto que ha servido para tomar consciencia de lo importante que son las nociones coreográficas a la hora de filmar y montar una película donde la acción realizada por el cuerpo humano es necesaria. En la filmografía de Bruce Lee aparecen varios ejemplos en los que podemos ver como se aplican mecanismos de fragmentación. El primer film *The Big Boss* (1972), trata sobre como un hombre del medio rural va a encargarse de eliminar a una banda de traficantes que siembran el pánico en una pequeña localidad de clase obrera. En este film hay una secuencia donde se ve una pelea entre el

¹³⁹ Declaraciones de Jean Claude Van Damme en Pérez, Adolfo (1998). *Jean Claude Van Damme*. Madrid: Edimat Libros S.A. p. 184-185

protagonista (Bruce Lee) y el jefe de los “malos”. La escena esta montada en nueve planos distintos, medio, general y detalle, que se unen para dar la máxima información de todos los movimientos del cuerpo que componen la secuencia. Todo el conjunto de movimientos que conforman la acción entre los dos contrincantes, podrían perfectamente haberse filmado en un solo plano, ya que lo que narra en sí, es un salto de Lee y su adversario en el que Lee le da una patada en la cara, y desciende al suelo.

Plano 1



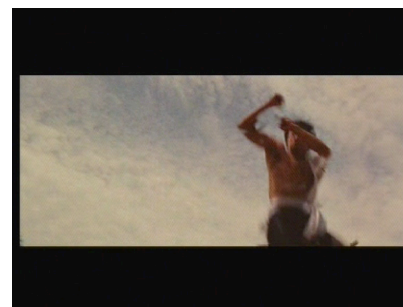
plano 2



plano 3



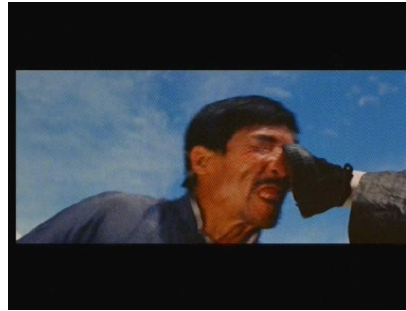
plano 4



plano 5



plano 6



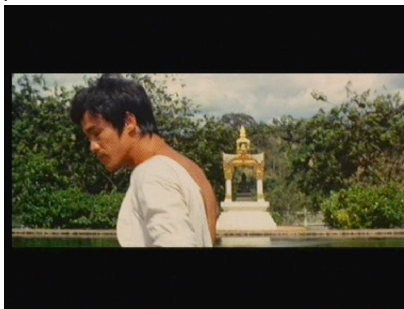
plano 7



plano 8



plano 9



91. Fotogramas del film *The Big Boss* (1971)

Lo que Lee pretende con esta escena es innovar a partir del lenguaje cinematográfico, ya que si bien en el cine con respecto a las demás artes visuales su propósito es mostrarlo casi todo, la aportación de Lee es ilustrar todos los movimientos de los que consta una acción del cuerpo en su trayectoria espacial. Siguiendo con la misma temática y estructura narrativa de su anterior film, en su segundo film *The way of the dragon* (1972), además de seguir aplicando la fragmentación, Lee incide en la utilización de la ralentización dentro de la escena del combate final de este film. De manera anecdótica hay que señalar que en *The way of the dragon* el contrincante de Lee es Chuck Norris, un *star* de las películas de acción de estos últimos años, y que debe su éxito, así como su manera de filmar, a los hallazgos de Lee. Continuando con el comentario del film, el uso del efecto de ralentizar el tiempo que Lee aplica en sus films corresponde claramente a una preocupación por el análisis del movimiento y mostrar lo que es imperceptible por la visión normal. Jacques Aumont comenta sobre la ralentización:

*“Salve, quien pueda, la vida, 1979 recupera uno de esos caminos para estudiar lo visual: la cámara lenta. En el guión filmado que había realizado en principio, Godard expone su lección teórica: la cámara lenta no es sólo cuestión de velocidad o musicalidad, también es una especie de prótesis de la visión. Ralentizar equivale a ver los momentos decisivos; es, sobre todo, ver mejor el conjunto del proceso (y no únicamente los momentos ralentizados); es, pues, intervenir en el acontecimiento mostrado para liberar su sentido.”*¹⁴⁰

¹⁴⁰ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piados, p. 62 (*Les Théories des cinéastes*. Ed. Nathan/Vuef, 2002).

Si bien uno de los diferentes usos que Lee daba a la ralentización podría ser como el de una especie de microscopio cinético, otra de las experimentaciones en su trabajo fílmico, sería imprimir su concepto de velocidad en el movimiento del cuerpo al movimiento de la cámara al filmar. De hecho, también en esta película podemos ver como introduce movimientos de cámara muy rápidos y arriesgados. Prueba de ello es el siguiente ejemplo, donde hemos descompuesto un plano en ocho fotogramas.

Fotograma 1°



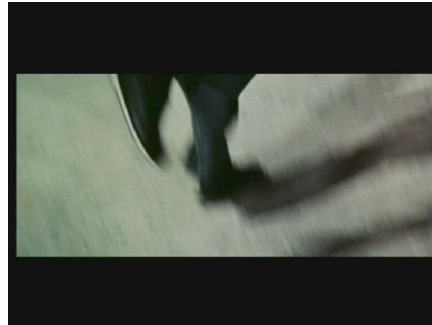
fotograma 2°



fotograma 3



fotograma 4



fotograma 5



fotograma 6



fotograma 7



fotograma 8



92. Descomposición de un solo plano en ocho frames. *The way of the dragon* (1972)

Bruce Lee

En este plano se puede observar como la cámara realiza un movimiento continuo de picado y contrapicado a una velocidad vertiginosa, que coincide con la de la pierna al levantarse desde el suelo para dar un patada. Esta aplicación de la velocidad nos va a dar muestras de un dinamismo que jamás se había observado anteriormente en la gran pantalla.

The way of the dragon sienta unas nuevas bases para filmar, analizar y fragmentar el movimiento del cuerpo en el cine de acción. Las principales características que aparecen en la mayoría de films de coreógrafos-realizadores instruidos en la Ópera de Beijing, como Jackie Chan, Samo Hung, Yuen Biao y Yuen Wo-Ping entre otros¹⁴¹, derivan de las experimentaciones que Bruce Lee realizó en la composición coreográfica, la utilización de la cámara en el rodaje, el montaje fílmico y la ralentización. Estas experimentaciones de Lee se han convertido en las convenciones fílmicas de montaje y puesta en escena dentro de la mayoría de las películas de acción, ya sean orientales u occidentales. Pero tampoco debemos olvidar que todas ellas deben su herencia a lo que llevaron a cabo anteriormente Berkeley, Riefensthal y Deren en cuanto a la fragmentación del cuerpo mediante el corte dentro del montaje, la aplicación de la *kinesfera* del cuerpo a la utilización de la cámara, los emplazamientos de la cámara suspendidos en el aire, como también a ras del suelo, y el uso de la cámara lenta, aspecto que según Deren:

*“La ralentización es el microscopio del tiempo.”*¹⁴²

En cambio las películas con marca china van a introducir la sensación de mayor velocidad en el montaje mediante una depurada técnica corporal que exhiben los actores-bailarines-luchadores que son filmados. Yuen Wo-Ping

¹⁴¹ Aunque Bruce Lee dirigía y coreografiaba casi siempre sus películas, también supo rodearse de otros coreógrafos que estudiaron en la escuela de la ópera china y que formaban un grupo de coreógrafos especialistas en artes marciales denominado *Las siete pequeñas fortunas*: Yuen Lung (Samo Hung), Yuen Tai (Corey Yuen), Yuen Wah, Yuen Wu, Yuen Kwai, Yuen Lo (Jackie Chan) y Yuen Biao. Todos dedicaron varios años de su carrera profesional a interpretar y realizar representaciones dentro de la Ópera Cantonesa.

¹⁴² Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, p. 72 (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946).

representa uno de los coreógrafos-realizadores de cine de acción más sobresalientes del panorama intercontinental actual. Nace en 1945 Guangzhou (China). Estudia en la Ópera de Beijing, después comienza su carrera cinematográfica como figurante en las producciones de la Shaw Brothers en Hong Kong. En 1971 su nombre aparece por primera vez en los créditos de un film como coreógrafo. En 1979 realiza y coreografía su primer film *Dance of the drunken mantis*. A partir de los 80 los films de artes marciales dejan de tener aceptación y se genera una crisis laboral para coreógrafos y realizadores de films de artes marciales. Wo-Ping, habiéndose dedicado y preocupado por conseguir espectacularidad en los films de artes marciales, conseguirá a través de su versatilidad acoplarse a la moda de los films de la época. Las realizaciones posteriores que llevará a cabo, sobre temas sociales y de corrupción, le servirán como pretexto para introducir la acción. En los 90 se relanza una vez más el cine de acción de la mano del realizador y productor Tsui Hark, quien creará la productora *La Film Workshop* a partir de un laboratorio de efectos especiales. La revitalización del género por Hark, transformará el cine de acción hecho en los 70 donde los combates era físicos y tendían al realismo, por unos combates más aéreos y espectaculares. Finalmente, admiradores de las coreografías de Wo-Ping, los hermanos Wachowski (directores de *Matrix*), le piden que sea asistente del rodaje, así como de la realización de las coreografías adecuadas a la cámara para la producción de *Matrix*. Wo-Ping pasa a ser reconocido en la escena cinematográfica occidental, hecho que le conducirá a realizar otras coreografías en los films *Kill Bill I* y *Kill Bill II* de Quentin Tarantino o en el film *Tigre y Dragón* de Ang Lee.



93. Fotogramas de la coreografía de Wo-Ping en el film *Tigre y Dragón* (2000) Ang Lee

Actualmente Wo-Ping reside en China y desarrolla su trabajo coreográfico aplicando la tecnología numérica. Pero debemos señalar que aún siendo conocedor y poseedor de una gran técnica coreográfica y cinematográfica, Wo-Ping no se adentra a fraccionar el cuerpo cuando éste ejecuta un movimiento complejo que no corresponde a un gesto de combate o una acción simple. Wo-Ping está acostumbrado a realizar y visualizar los movimientos de una lucha marcial, los cuales todos están comprendidos entre el inicio y el final del golpe o ataque. Esto quiere decir que su manera de operar es exactamente la misma que la de Astaire o la de Kelly-Donen; en éstos tampoco se fraccionaba el movimiento hasta que la secuencia de baile no se paraba, uniéndose luego con otro plano que continuaba el baile desde otra perspectiva, pero desde la misma posición en la que el bailarín había finalizado la secuencia anterior. Como decíamos, la diferencia de estos films de acción con los musicales de Hollywood solo consistía en el tipo de movimiento que unos y otros utilizaban. Es decir, en Hollywood la dinámica del movimiento estaba constituida por la unión de secuencias de danza más o menos largas, y en el cine de acción al que nos estamos

refiriendo, las secuencias de movimiento son más cortas. Los movimientos cortos son registrados por las diferentes posiciones de la cámara y ofrecen una resolución más rápida en el cine de acción que en las secuencias más largas de la mayoría de piezas de danza filmadas. La diferencia corresponde a que la fragmentación o segmentación se da en mucho mayor grado en los movimientos cortos del cine de acción, porque la estructura coreográfica en sí está constituida por segmentos más cortos de movimiento. Por esa razón se introducen más cortes en el montaje y nos da una sensación de mayor rapidez, aunque la manera de operar es la misma. En la mayoría de films de acción posteriores a Lee, el corte no se establece en mitad del plano del cuerpo en movimiento. Tanto en Hollywood como en China, el bailarín tiene la necesidad de filmar sus danzas lo más aproximativo a como se visualizarían en directo y sobre el escenario, es por ello que el corte no interfiere en medio del movimiento ni en unos ni en otros, la secuencia de movimiento, ya sea larga o corta, es filmada íntegramente, aplicándose el corte cuando la acción de lucha o la frase coreográfica se detienen.

Por otro lado no sólo la cámara y el montaje utilizados coreográficamente van a ser los que impriman un carácter dancístico al film de acción, sino que los propios pasos de danza, así como resoluciones escénicas y espaciales a la hora de representarse la pieza de danza en el espacio escénico, han sido introducidas transformando el cine de acción actual, donde la violencia se convierte en la excusa para mostrar coreografías en la gran pantalla.

3.4.9 Apropiacionismo y descontextualización en el uso de los pasos de danza dentro de la violencia coreográfica del film de acción en el s. XXI

El fragmento coreográfico como secuencia de danza o de lucha, siempre ha tenido una manera convencional de insertarse tanto en el cine musical como en el de acción. Por esa razón, las historias o argumentos de estos géneros cinematográficos se construyen de manera que la introducción de fragmentos dancísticos o de lucha estén justificados a fin de poder dedicarles cierta cantidad de metraje de la película a la coreografía fílmica.

En el cine musical la danza se introducirá en su mayoría de veces dentro de escenas oníricas y de amor; en cambio, en el cine de acción se insertará en las peleas y secuencias violentas. Sin embargo la influencia de la danza contemporánea en el cine de acción de finales del s. XX va a transformar el orden de los factores, es decir la violencia y los combates van a estar justificados en la película por la importancia y el protagonismo que la coreografía audiovisual adquiere en el film, convirtiéndose la película *Matrix* (1999) Andy y Larry Wachowski, en el ejemplo más relevante. De hecho, la razón de haber realizado un film de estas características corresponde a la gran admiración que poseen los hermanos Wachowski hacia el cine de acción asiático, concretamente por el uso que éste da a la coreografía en las escenas de violencia. Aspecto que remarcan claramente en las siguientes declaraciones:

“Nos encantan las películas de Hong Kong, con tomas más largas y ángulos más amplios. Y también utilizan cables y obtienen movimientos muy fluidos. La gente vuela y salta de manera increíble. Es como un ballet, y los actores tienen una gracia supernatural.”¹⁴³

Los Wachowski contrataron a Yuen Wo-Ping como coreógrafo de artes marciales.

“Su fichaje se vio favorecido por el hecho de que, además de un excelente coreógrafo, es un reputado director con casi una treintena de películas a sus espaldas, por lo que entre otras cosas sabe donde debe colocarse la cámara en cada plano para obtener mejor ángulo posible de cada movimiento.”¹⁴⁴



94. Los hermanos Andy y Larry Wachowski

¹⁴³ Declaraciones de Andy y Larry Wachowski en Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen p. 173

¹⁴⁴ Op cip p. 74

Es evidente que la mayoría de producciones de cine de acción que sucederán a *Matrix* van a caracterizarse por una innegable marca cinematográfica de estilo oriental:

*“Rara es la película de acción post-Matrix que no incluye su ración de artes marciales de inspiración hongkonesa, como por ejemplo Misión Imposible 2 (Misión: Imposible 2, 2000), X-Men (Íd. 2000), Los ángeles de Charlie (Charlie’s Angels, 2000), El pacto de los lobos (le Pacte Del Loups, 2001), o incluso El Caso Bourne (The Bourne Identity, 2002), entre muchísimas Matrix fue un catalizador de cara a una segunda popularización de las artes marciales en Occidente como no se había vivido desde la muerte de Bruce Lee, hasta ese momento consideradas un gueto cinematográfico reservado a Van Damme, Chuck Norris y poco más.”*¹⁴⁵

Sin embargo la inspiración hongkonesa a la que Berruezo y Catalina hacen referencia en la mayoría de producciones cinematográficas (*Matrix* incluida) realizadas a partir de 1999, se nos presenta como un análisis insuficiente, el cual vuelve a estar marcado por el obvio desconocimiento que existe en cuanto a la amplitud coreográfica que envuelve al cine de acción. Si *Matrix* merece una descripción, es la de que aglutina referencias coreográficas que provienen del *cinedanza*, de la danza y el cine de acción de Bruce Lee para conformar un film donde la violencia es protagonista. Pero en cambio, su evidente factura coreográfica aparece enmascarada para el gran público como un ejercicio estilístico exclusivamente cinematográfico que sabe sublimar la lucha y el combate en el film. ¿Acaso ciertas danzas no han sido siempre una metáfora guerrera?. Esta ha sido la

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 72

razón por la que hemos querido profundizar en las relaciones de lo marcial y lo dancístico, reclamar para la danza lo que hay de coreográfico en el film de acción del s. XXI.

En el final del punto anterior apuntábamos que, aparte de la fragmentación del cuerpo dentro del montaje en el film, los pasos de danza y las resoluciones escénicas a la hora de representar la pieza de baile en el espacio, han sido también introducidos en el cine de acción actual para convertirse en los movimientos que definen al buen film de acción de este principio de siglo, donde el contexto cinematográfico especializado omite cualquier tipo de referencia al verdadero contexto del que provienen, la danza. Todos los movimientos más o menos espectaculares e interesantes que aparecen en *Matrix* y sus secuelas, se llevan a cabo mediante la utilización de cables. Sin embargo detenernos en el análisis de las extraordinarias cualidades cinéticas del cuerpo humano que aparecen en *Matrix*, van a conformar el estudio de la importancia que la danza ha tenido en la concepción de este film de acción :

- Volar a través de la danza aérea de los cables.
- Caminar por paredes.
- Cuerpos planeadores.
- Giros sobrehumanos en el aire.
- Disolución de los límites de horizontalidad y verticalidad.

A continuación haremos un breve resumen de todas estas características que van ligadas a la mecánica de cada paso, movimiento o artefactos que conforman las maravillas cinéticas del cuerpo humano que firma *Matrix* y

cuya verdadera procedencia corresponde a las experimentaciones y hallazgos que diferentes y notables bailarines, coreógrafos, así como técnicas escénicas de la danza han desarrollado a lo largo de los s. XIX y XX.

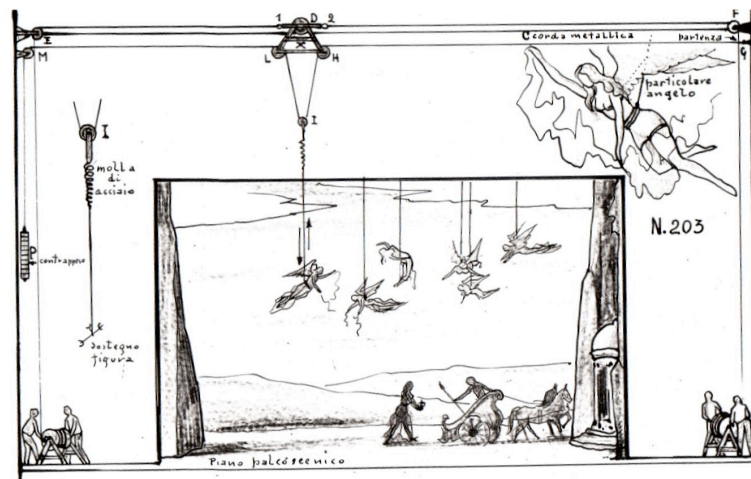
-Volar a través de la danza aérea de los cables, así como su aplicación en otros movimientos, va a ser el método principal que comenzará a usarse en los films de acción occidentales a partir de *Matrix*.

Aunque esta técnica de sujeción será introducida en el contexto occidental cinematográfico por el coreógrafo chino Yuen Wo-Ping, es necesario retroceder en el tiempo para exponer cual fue su procedencia y principal uso en el s. XIX tanto en Occidente como en Oriente.



95. Dos de los actores realizan un vuelo mediante cables en *Matrix* (1999) Andy y Larry Wachowski

El s. XIX supondrá para el arte escénico chino la creación de la Ópera de Beijing y en Europa la aparición del ballet romántico. Ambas propuestas escénicas se caracterizarán por poseer una gran riqueza de recursos técnicos, especialmente en maquinaria e iluminación, lo cual permitirá el desarrollo de efectos especiales en las puestas de escena. Centrándonos en el ballet romántico, el *vuelo* será uno de los recursos más utilizados, principalmente porque los presupuestos estéticos de este tipo de danza evocaban la ingravidez de las bailarinas, lo que supondrá una renovación de la técnica de ejecución acompañada de maquinaria escénica mediante arneses y cables, sistema que mediante poleas permitirán hacer volar a las bailarinas dentro del espacio escénico. Esta elevación contextualizará la danza en un espacio de ficción, donde la ley de la gravedad perderá su función con respecto al cuerpo humano.

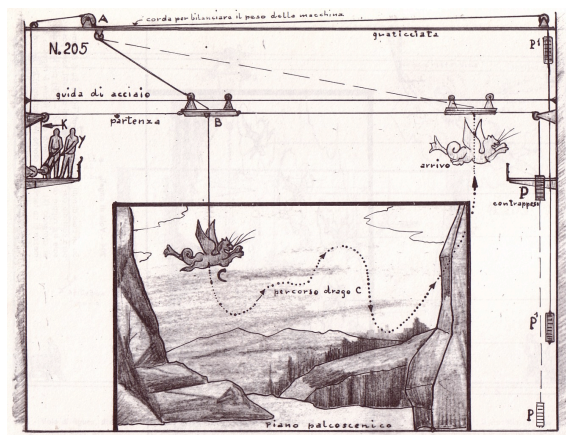


96. Dibujo de la maquinaria y cableado del vuelo en el espacio escénico

Por esa razón a la danza aérea por cables se le sumarán las *puntas*, un tipo de calzado protésico que permite la elevación del cuerpo de la bailarina hacia su máxima verticalidad sobre el mínimo apoyo de la punta de los pies en el suelo. Debido también a la relación que lo romántico tenía con lo onírico, etéreo y fantasmagórico que se contraponen a la razón y lo real, el ballet romántico se constituyó según Ana Abad:

“En materia de decorados, la técnica desarrollada por Daguerre -que permitía la superposición y los efectos lumínicos que dieran profundidad a éstos- fue también un elemento clave en la creación de un espacio escénico que permitiera a la mente romántica observar un mundo idílico en el que realidad y ficción fueran no sólo posibles, sino incluso tangibles en su percepción por los sentidos.”

146



97. Dibujo de la maquinaria y cableado del vuelo ondulado en el espacio escénico

¹⁴⁶ Abad Carles, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Ed. Alianza, p. 69

La necesidad de maquinaria escénica, artefactos protésicos e iluminación para las representaciones del ballet romántico, lo convierten en el precedente del espectáculo moderno al utilizar efectos visuales escénicos generados mediante la tecnología y la iluminación. La *Sylphide* (1832) de Philippe Taglioni, corresponde al primer ballet romántico de la Historia de la danza.

-Caminar por paredes, es otro de los movimientos que van a ser realizados mediante cables en la inmensa mayoría de las películas de acción del s. XXI.



98. Una de las actrices camina por las paredes mediante cables en *Matrix* (1999) Andy y Larry Wachowski

Sus precedentes más importantes se sitúan en el contexto de la danza dentro de los trabajos de Donald O'Connor en el film *Cantando bajo la lluvia* (1952) Kelly, Gene y Donen, Stanley, así como en una de las piezas de la coreógrafa norteamericana Trisha Brown, *Man Walking down the Side of a*

Building. (1970). Donald O'Connor debuta en el cine a los 12 años interviniendo como bailarín en muchas producciones cinematográficas. Su mayor popularidad la alcanzaría como compañero de la mula parlante en la serie *La mula Francis*, pero será principalmente la preparación técnica como bailarín la que le permitirá poder protagonizar uno de los fragmentos coreográficos más relevantes e influyentes que han surgido del cine musical, concretamente de la película *Cantando bajo la lluvia*.

Fotograma 1



fotograma 2



fotograma 3



fotograma 4



99. Donald O'Connor en *Cantando bajo la lluvia* (1952) Kelly, Gene y Donen, Stanley

El fragmento en sí, como bien muestran los fotogramas, consiste en una secuencia de baile que se desarrolla dentro del *backstage* de los estudios de rodaje, donde todos los elementos que se encuentran o aparecen accidentalmente son utilizados por el bailarín para desarrollar su danza, destacándose sobre todo su marcha en paralelo al suelo sobre la pared, y en donde a diferencia de los actores de *Matrix*, O'connor prescinde de cables en su ejecución. Como hemos expuesto anteriormente, la otra iniciativa de caminar por las paredes en el ámbito dancístico correrá a cargo de la coreógrafa Trisha Brown, considerada como una de las precursoras más importantes de la *Nueva Danza*.¹⁴⁷



100. *Man Walking down the Side of a Building* (1970) Trisha Brown

¹⁴⁷ Ver apartado 1.5 LA NUEVA DANZA. p. 24

La fotografía que muestra al bailarín caminando por la pared de un edificio corresponde a la pieza en la que Brown experimenta la relación de la marcha perpendicular al suelo respecto a la gravedad terrestre. La utilización de cables en esta coreografía supuso el principal precedente de lo que ha sido denominado recientemente como *danza vertical*,¹⁴⁸ cuyo espacio de representación está constituido por los edificios urbanos, en los que se utilizan tirolinas, cuerdas y mosquetones.

Para Geneviève Mazin y Fabrice Guillot coreógrafos y directores de la compañía *Retouramont*, la incorporación de la *danza vertical* a su trabajo implica una reflexión y experimentación de la gravedad terrestre a través de la danza.



101. La danza vertical en *Reflexion de Façade* (2005) Cia. Retouramont

¹⁴⁸ Denominación estilística que se le ha dado a este tipo de puesta en escena coreográfica, de la que la compañía de danza *Retouramont* es desde 1995 uno de los principales referentes europeos.

-Los cuerpos planeadores dentro de *Matrix* corresponden, como bien indica el nombre, a los movimientos que los actores realizan con el cuerpo suspendido y paralelo al suelo. Como es habitual en *Matrix*, la buena ejecución de estos movimientos dentro del film va a depender del uso de cables en la suspensión de los cuerpos.



102. Keanu Reeves planeando en una secuencia de *Matrix* (2003) Andy y Larry Wachowski

Sin embargo a principios de los años 90, el coreógrafo belga Wim Vandekeybus desarrollará una serie de pasos que se caracterizarán por su inercia cinética en situar al cuerpo suspendido en horizontal sobre el suelo. Este tipo de trayectorias paralelas respecto al suelo, se van a convertir en

la marca de modernidad de finales de los 90 en todo espectáculo de danza que los utilice.



103. Fotogramas de bailarines planeadores en *Roseland* (1990) Wim Vandekeybus, Octavio Iturbe y Walter Verdin

Sin lugar a dudas el trabajo estético que Vandekeybus desarrolla desde su primer film de danza *Roseland*, está fuertemente influido por el trabajo dancístico de la bailarina canadiense Louise Lecavalier, de la cual hablaremos a continuación.

-Los giros sobrehumanos en el aire. Alusión que hace el público ajeno a la danza a ciertos giros del cuerpo en las coreografías cableadas de *Matrix*. Muchos de estos tipos de giros son la versión horizontal de uno de los pasos codificados en la danza académica cuyo nombre es el *Tour on l'air*.



104. Giro del cuerpo paralelo al suelo en *Matrix* (1999) Andy y Larry Wachowski

Este paso consiste en realizar un primer impulso que el bailarín canalizará mediante una fuerza centrífuga, permitiendo así el giro de todo el cuerpo en el aire. El giro horizontal al que nos vamos a referir comenzará a popularizarse en los años 80 mediante el trabajo coreográfico de la compañía canadiense La La La Human Steps, cuya principal bailarina era Louise Lecavalier. Esta compañía se erigirá como pionera del *videodanza* dentro del ámbito dancístico internacional, gracias principalmente a la expansión de sus creaciones videográficas en los canales televisivos

americanos y europeos. Louise Lecavalier, será la primera bailarina en popularizar el *Tour on l'air* horizontal. En sus vídeos, concretamente en *La La La Human Sex Duo N° 1* (1987) de Bernard Hébert, Lecavalier sorprenderá doblemente al público occidental por el uso que dará al *Tour on l'air* en la partitura coreográfica. Primero porque este paso siempre se ejecutaba perpendicular al suelo por bailarines masculinos, y segundo porque Lecavalier a parte de ser mujer, este giro lo realizaba paralelo al suelo, hecho que requería una mayor destreza física a fines de contrarrestar los efectos de la gravedad terrestre.



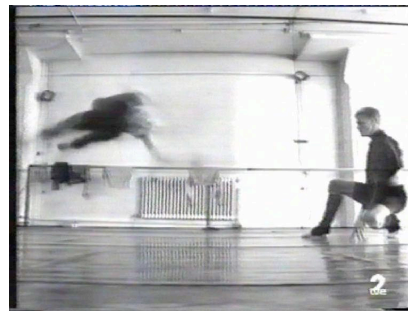
105. Louise Lecavalier efectuando un *Tour on l'air* paralelo al suelo en *New Demons* (1990) *La La La Human Steps*

A raíz de la popularidad que Lecavalier dio a este paso, la prensa especializada vaticinó que se convertiría en la *Prima ballerina* del s. XXI, título merecidísimo por atreverse a desafiar la fuerza de gravedad, no ya con una suspensión del cuerpo en paralelo al suelo, como más tarde haría Wim Vandekeybus, sino porque, Lecavalier incorporaba a esta suspensión un giro en horizontal del cuerpo.

Plano 1 A



1 B



plano 2 A



2 B



106. Louise Lecavalier realizando un *Tour on l'air* paralelo al suelo durante los ensayos de *Infante* (1991) La La La Human Steps

El trabajo dancístico de Louise Lecavalier es el más claro e influyente que la danza contemporánea ha aportado a los actores transcontinentales cableados del cine de acción, principalmente a partir y después de *Matrix*.

-En la disolución de los límites de la horizontalidad y la verticalidad que se da en *Matrix*, cabe añadir el efecto cinético en el que los cuerpos de los actores con la ayuda de los cables, se pasean, caminan o corren por el techo de la misma manera que lo efectuarían en el suelo.



107. Actor boca abajo en *Matrix Revolutions* (2003) Andy y Larry Wachowski

Para ello debemos remontarnos al experimento cinematográfico realizado en 1951 por Stanley Donen dentro del film *Bodas reales*, cuyo principal protagonista era Fred Astaire. En esta película las disoluciones espaciales

entre la horizontalidad y la verticalidad son acometidas por Astaire en la escena donde baila sobre las paredes y el techo de una habitación.

Fotograma nº 1



fotograma nº 2



fotograma nº 3



fotograma nº 4



108. Fotogramas de *Bodas reales* (1951) Stanley Donen

Esta escena constituye otro importante precedente de la mirada y realización dancística dentro del cine.

Por tanto, si Pedro Berruezo y David Catalina opinan de *Matrix* que:

“Mientras que el mundo real de Matrix es convencional cine de acción americano (las secuencias de acción en el Nebuchadnezzar son, por comparación, mucho más aburridas y confusas que las del resto de la película), introducirse en Matrix es viajar hasta esas lecciones hipercinéticas de magia en movimiento que es el cine de acción oriental: actores que se mueven a más velocidad de lo que el ojo es capaz de percibir, coreografías demenciales, trucajes de cámaras que superheroizan a los personajes, pérdida de las más elementales nociones de física y dinámica -la ley de gravedad y todas esas chorradas-.”¹⁴⁹

Consideramos de suma importancia realizar una revisión de todo el trabajo corporal cinético que *Matrix* no promulga ni menciona, es decir, lo que la danza ha generado de sorprendente en la representación mecanizada del cuerpo en movimiento dentro del espectáculo escénico dancístico y que ha sido trasladado al ámbito cinematográfico. De ahí nuestro interés en haber expuesto la estrecha relación que desde finales del s.XIX se establece entre la danza y la tecnología: iluminación, imagen en movimiento y sonido. Como también hemos querido evidenciar las afinidades canjeables entre lo marcial y lo coreográfico, las cuales se centran en la preparación y entrenamiento físico del cuerpo para aprehender el espacio, y cómo dentro de este contexto castrense-dancístico la emergencia de coreógrafos-realizadores en el s.XX va a permitir desarrollar nuevos parámetros coreográficos a partir de la imagen en movimiento. De hecho la expansión militar de las principales potencias de Occidente en aquellos años (EE.UU. y Alemania) va a ser utilizada por los coreógrafos Berkeley (americano) y Riefensthal

¹⁴⁹ Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen, p. 110-111

(alemana) como laboratorio de composición¹⁵⁰ en sus films coreográficos. En lo que concierne a Deren, su primer contacto con la cámara procederá del contexto castrense. Desarrollará su *cinédanza* filmando indistintamente a bailarines y luchadores de artes marciales. En cuanto a Bruce Lee, utilizará los films de vilolencia como medio experimental para fragmentar sus coreografías marciales. Todos ellos contribuirán al perfeccionamiento de fragmentación del cuerpo en movimiento dentro de un film. Esta aplicación de segmentar la imagen en movimiento de una coreografía filmada y unir posteriormente los fragmentos mediante el montaje, implica elaborar una continuidad espacio-temporal del cuerpo en movimiento que ya existía en la coreografía antes de que fuera filmada. Al respecto vamos a considerar como una metadanza a esta conjunción en la que se lleva a cabo por duplicado mecanismos operativos en los intervalos de tiempo y espacio donde queda inscrito el movimiento del cuerpo.

Durante todo este tiempo hemos analizado y comprobado que la fragmentación de un movimiento del cuerpo filmado desde todos los puntos posibles, abarcándolo desde lo general a lo particular y viceversa, para luego construir con mucha más información ese mismo movimiento y no

¹⁵⁰ Aunque las coreografías para solos, duos, tríos o cuartetos de bailarines poseen un gran valor compositivo para el coreógrafo, el poder llevar a término coreografías monumentales como las que se desarrollaron en el periodo del nacional-socialismo constituye hoy por hoy uno de los encargos más preciados que se le puede ofrecer a un coreógrafo que es desconocedor de la carga política que posee la coreografía monumental. Si las coreografías monumentales de Rudolf van Laban, Leni Riefensthal y Busby Berkeley aportan al creador coreográfico algo importante, es que su realización constituye uno de los mayores complementos de propaganda del orden masivo en un espacio delimitado. Claramente, la coreografía que sólo se entiende bajo estos parámetros alude a la no diferencia y a la uniformidad, características por antonomasia de un régimen social y político autoritario, del cual no somos ni partidarios, ni defensores, sino todo lo contrario.

quedarnos con la mera frontalidad (convención escénica de la obra coreográfica), nos conduce a considerar, que todo este proceso queda inscrito en parámetros de elipsis y sinécdoque del cuerpo. También hemos querido ver si había una intencionalidad por parte de directores y montadores respecto a como intervenir y fragmentar un movimiento del cuerpo dentro de un plano. Es decir, ni cuando se para, ni en la entrada o salida de campo, de ese modo los cortes realizados en diferentes planos de un mismo movimiento con distinto *raccord* podrán juntarse entre ellos y conformar una visualización más completa del movimiento desde diferentes perspectivas y distancias. Finalmente sólo desde 1970 Bruce Lee (previo los hallazgos de Maya Deren) ha establecido las bases de una fragmentación del cuerpo en movimiento dentro de una obra cinematográfica. Aunque Berkeley y Riefensthal acometieran este tipo de operación, sólo la llevarían a término en un único movimiento de baile sin traslación espacial por parte de Berkeley, y Riefensthal al filmar a un deportista corriendo, cuyo movimiento no presentaba gran complejidad. En cambio lo establecido por Lee se convertirá en la máxima representación del cuerpo fragmentado en movimiento. Aunque las aproximaciones emprendidas por parte de muchos directores de films de acción hacia la obra de Lee consigan equipararse, como es el caso de John Woo en *Misión Imposible II* (2000), estas películas indirectamente corresponden más bien a un tributo por parte de estos realizadores a Lee, que a un hallazgo cinético.

A continuación, y antes de exponer de una manera teórico-práctica lo que consideramos como la metadanza audiovisual del coreógrafo-realizador, hablaremos de las experiencias realizadas dentro del campo de la danza contemporánea y el vídeo. De hecho la práctica artística audiovisual que

comenzó a desarrollarse en los 60 y que se denominó como videoarte, fue protagonizada por músicos, coreógrafos, bailarines, pintores y realizadores. Todos ellos favorecerán otra práctica artística que surge de la combinación entre danza e imagen electrónica, generando como resultado lo que se ha venido denominando desde finales de los años 80 como *videodanza*. Este género audiovisual supondrá la democratización al poder experimentar todo lo que anteriormente se realizó en el cine musical hollywoodiense como:

-La alteración del espacio escénico donde se desarrolla la danza a través de la introducción de decorados ficticios y electrónicos. Todos ellos fácilmente manipulables, ya que se pueden multiplicar y presentar simultáneamente en diferentes espacios escénicos.

-La segmentación del espacio y de los cuerpos gracias a los equipos de montaje y de postproducción.

-La manipulación del tiempo y su alteración a través del montaje.

La accesibilidad y el bajo coste de producción de la tecnología electrónica audiovisual facilitará la eclosión del *videodanza* como posible género audiovisual, así como una nueva vía de exhibición coreográfica. Sin embargo, no ocurrirá lo mismo en cuanto a lo que se ha dicho sobre su aportación en la innovación de recursos expresivos, nuevos estilos y una nueva forma de realizar producciones audiovisuales. De hecho, en su momento el *videodanza* parecía erigirse como algo novedoso, valorado por las posibilidades que la imagen videográfica ofrecía para poder ver trabajos coreográficos internacionales caracterizados por su impacto vanguardista,

ya que la única posibilidad de verlos era a través de los vídeos que circulaban por las cadenas televisivas durante los años 80. Por otra parte este entusiasmo no siempre iba acompañado de aportaciones formales audiovisuales. A la hora de etiquetar al *videodanza* como un nuevo lenguaje audiovisual, parece ser que muchos trabajos que han sido inscritos como *videodanzas* corresponden más bien a meros registros documentales de danza. Por esta razón no está del todo clara su aportación a nivel compositivo dentro del lenguaje audiovisual o cinematográfico. Por otro lado si el *videodanza* pretende remitirse a la técnica cinematográfica del *cinédanza* de Maya Deren, precedente del género cinematográfico-coreográfico por excelencia, muy pocos realizadores de vídeo pueden denominar sus filmaciones de danza como *videodanzas*, sobre todo en cuanto a su equivalencia con el *cinédanza*. Merecedores de tal adjetivación en su obras podrían ser sin duda los realizadores Wolfgang Kolb y Thierry De Mey, quienes sin ser coreógrafos, han desarrollado su obra videodancística junto a la coreógrafa-realizadora Anne Teresa De Keersmaeker, realizando los *videodanzas Hoppla* (Kolb) y *Rosas danst Rosas* (De Mey), cuyo material filmado de ambos vídeos corresponde a las piezas de danza *Mikrokosmos* y *Rosas danst Rosas*, coreografías pertenecientes al repertorio de Anne Teresa De Keersmaeker. El hecho de que, sin ser coreógrafos, consideremos a las obras de estos dos realizadores de vídeo como principales referentes del *videodanza*, no va ser solamente por que el material a filmar corresponde a una de las coreógrafas más importantes del s. XX, así como realizadora y una de las primeras productoras europeas de *videodanza*, sino porque el uso que ambos realizadores van a hacer de la elipsis y de la sinécdoque dentro de sus filmaciones se llevará a cabo en distintos planos donde el cuerpo en

movimiento es cortado en la mitad del plano, uniéndolo a otro plano en el que aparece la continuidad del mismo movimiento desde otro raccord distinto.



109. Anne Teresa de Keersmaeker y Thierry De Mey

Todas estas operaciones de filmación y montaje corresponden a lo que anteriormente estableció el coreógrafo-realizador Bruce Lee en sus films de acción, pero sin embargo la aplicación que inicia Wolfgang Kolb a través del vídeo, permitirá el acercamiento de la danza contemporánea de finales de los años 80 a la imagen en movimiento, contribuyendo a la aparición de un nuevo género audiovisual: el *videodanza*.

4 LA METADANZA AUDIOVISUAL DEL BAILARÍN

4.1 EN TORNO AL VIDEODANZA Y AL CINEDANZA

En el mes de octubre de 2004 pudimos asistir a una muestra de *videodanza* organizada por el Institut Français de Valencia y presentada por Michèle Bargues, responsable de *videodanza* del Centre Georges Pompidou de París, con una colección que alberga más de 1500 piezas de vídeo catalogadas como *videodanza*.

“El origen exacto del momento donde la videodanza fue acuñada como género no es del todo claro. En la revista Tanz Aktuell/Ballet International del mes de agosto de 1997, donde el tema era “Danza y Tecnología”, Elisa Vaccarino explicó que el término videodanza pudo haber estado inventado en 1988 por una presentación en el Centre Pompidou. París.”¹⁵¹

Durante la muestra tuvimos la ocasión de hablar con Michèle Bargues ¹⁵² y le expusimos lo que Elisa Vaccarino había dicho respecto al origen del término *videodanza* acuñado en el Centre Georges Pompidou de París, en 1988. Michèle Bargues nos respondió:

“Fui yo en una presentación de un programa de vídeos de danza en el Georges Pompidou, quien unificó las palabras vídeo y danza en videodanza.”

¹⁵¹ Declaraciones de Scott Delahunta en V.V.A.A. “Danse et nouvelles technologies.” *Nouvelles de Danse*, nº 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 27

¹⁵² Entrevista con Michèle Bargues en el Institut Français de Valencia, octubre 2004

Finalmente la concepción de *videodanza* acuñada por Bagues comprenderá lo que ya habíamos expuesto en el punto anterior, es decir, muchos *videodanzas* eran meros registros documentales de piezas de danza, los cuales van a ser catalogados e incluidos dentro del género *videodanza*, aspecto que marcará cierta indefinición de este género. Durante la presentación que Bagues realizó dentro de la programación de actividades culturales del Institut Français de Valencia, el Dr. José Romero, profesor titular en la facultad de bellas artes de la Universitat Politècnica de València, expuso a Bagues que la mayoría de *videodanzas* que se estaban presentando en la muestra correspondían a meros registros de la coreografía, es decir documentales. Bagues asintió, evidenciando que el término que ella había acuñado en 1988, el *videodanza*, era más bien un cajón de sastre.

Una de las razones por las que hemos considerado que en vez de desestimar el uso del término *videodanza* por corresponder a una indefinición genérica audiovisual, es dar a esta adjetivación una redefinición. Es decir, de la misma manera que tampoco vamos a desestimar el adjetivo de *cinodanza*, es nuestra intención equiparar al *videodanza* con la idea del *cinodanza* (film de danza) en cuanto a que ambos comparten los mismos presupuestos compositivos, ya que en *Hoppla* de Anne Teresa De Keersmaeker y Wolfgang Kolb, uno de los primeros *videodanzas*, aparece el mismo uso de la fragmentación que llevó a cabo Maya Deren en su *cinodanza*. Por consiguiente a partir de esta tesis la diferencia entre las obras de *videodanza* y *cinodanza* será dada por el tipo de soporte: la cinta de vídeo (*videodanza*) y el celuloide (*cinodanza* o film de danza). Queremos que el posicionamiento con el que introducimos este capítulo sirva para que

los lectores de esta tesis identifiquen al *videodanza* y al *cinodanza* (film de danza) como términos que significan lo mismo a la hora de presentarse una filmación coreográfica en la que ha sido aplicado el lenguaje cinematográfico en la forma de filmar los planos para su posterior montaje. También el hecho de utilizar ambos términos nos va a servir para clasificar cada tipo de obra dependiendo del soporte en el que han sido filmadas las piezas de danza. Consideramos pues al género *videodanza* como uno de los referentes más importantes respecto al uso que se le va a dar a la cámara para abordar y registrar la presencia y acciones del individuo (actor o bailarín) a través de un buen conocimiento de su *kinesfera*. En el *videodanza* poco a poco la cámara comienza a tomar parte en la coreografía.

*“El espectáculo ya no es una simple danza filmada. La cámara no se limita a ser arte de la mirada, a elegir un punto de vista, a ocupar una posición en el espacio. La cámara penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera y vibra con ellos, participa de esa misteriosa emoción que los hace moverse. Los movimientos calculados de la cámara, rápidos, entrecortados o en planos secuencia, crean una coreografía paralela y desvelan dimensiones, aspectos recónditos de la danza. La cámara se impregna de los cuerpos, de su respiración y del pulso, del ritmo y del espacio de los bailarines. La imagen empieza a ser coreografía.”*¹⁵³

Si en el ámbito cinematográfico hemos podido comprobar que la realización de muchos films de danza y de acción fueron generados por coreógrafos-realizadores, los inicios del *videodanza* sufrirán una serie de malversaciones

¹⁵³ Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 106

a causa de que en su mayoría los recursos humanos que lo producen, son bailarines con poca información audiovisual o realizadores carentes del conocimiento cinético del cuerpo. Veamos el siguiente ejemplo donde Jean Claude Gallota, coreógrafo francés intenta describir el *videodanza*.

*“El vídeo ha transformado las imágenes y la coreografía, como un químico que experimenta algo y se da cuenta de matices y de colores en los que no pensaba. Se empezó a trabajar con el movimiento y la imagen uniéndolos, descomponiéndolos mediante la coreografía, cosa que el cine no osaba hacer. Esta experiencia ha atraído a coreógrafos, a vídeoartistas y a cineastas. Entiendo que la gente del teatro haya tenido miedo de esos efectos del vídeo, pero el coreógrafo le da un poder rítmico inimaginable: movimiento, ritmo, ruptura del ritmo, más el clima que le confiere la banda sonora.”*¹⁵⁴

En la declaración de Gallota se nota que no posee una información de todos los bailarines y coreógrafos que desarrollaron un trabajo de descomposición de la imagen y el movimiento a partir de la coreografía dentro del cine. Para Gallota el cine consiste en contar historias, de ahí sus declaraciones. Pero en cambio sí que es cierta su observación en cuanto a la potencialización cinética que el vídeo ofrece a la danza y no al teatro. Gallota intuye que el cine y la coreografía barajan los mismos elementos de composición, sin la necesidad del elemento referencial del teatro. La concepción que Gallota posee del *videodanza* no sólo se limita a un medio de expresión dancístico a través de la imagen en movimiento, sino también a un campo difícil donde el teatro pueda desarrollar su naturaleza referenciadora y en algunos casos apropiacionista. Sin embargo un fuerte

¹⁵⁴ Declaración de Jean Claude Gallota en Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval, p. 104

carácter de apropiación es el que se va dar por parte de muchos realizadores de los años 80, utilizando la captación de piezas coreográficas para elaborar sus propios discursos plásticos a partir de la imagen en movimiento, y que alejados de lo que consideramos el discurso formal del *videodanza*, se autoinscribirán como los pioneros del género. Por otra parte, para hacernos una idea más amplia de lo que supuso la expansión del *videodanza* a finales de los 80 y su controvertida decadencia a mediados de los 90, pudimos conversar con Sylvie Artel, gran impulsora del *videodanza*. El encuentro con Artel tuvo lugar durante el verano del 2004 en otra muestra de *videodanza* organizada por el Institut Français de Valencia y cuya presentación corría a cargo de Artel. Durante la conversación que mantuvimos con la que fue durante diez años directora artística del Festival Grand Prix de Vidéo-Danse, comentamos y hablamos sobre las posibilidades que presentaban las nuevas producciones de *videodanza* en cuanto a su difusión y producción (el Grand Prix de Vidéo-Danse había dejado de existir). Sin embargo, mientras intercambiábamos impresiones, Artel se remontó a los años 80 para exponer que los inicios del *videodanza* permitieron a realizadores y coreógrafos experimentar formas de composición que operaban con la imagen, el cuerpo y el espacio de manera conjunta. Pero en cambio, la crisis del *videodanza* acaecida a mediados de los 90 y que parecía haber sido ocasionada por una falta de medios económicos, vendría realmente producida por la gran complementariedad mal comprendida entre los *roles* del realizador y el coreógrafo, ya que sin darse cuenta entraron en discusión respecto a la autoría del *videodanza*.

Artel concluyó con la siguiente declaración:

*“El futuro del videodanza vendrá en gran parte de la mano de bailarines y coreógrafos, convertidos en sus propios realizadores.”*¹⁵⁵

Claramente, la falta de definición en los *roles* entre el coreógrafo y el realizador dentro de la concepción de la obra, la función operativa a partes iguales entre el bailarín y el cámara, así como los diferentes intereses artísticos en cuanto a la predisposición que el realizador tenía hacia la plasticidad de la imagen, y por parte del coreógrafo hacia una mayor cinética del cuerpo, se convertirían junto a la sensación apropiacionista que los coreógrafos experimentaban de los realizadores, en las principales causas del alejamiento desencadenado entre coreógrafo y realizador, añadiendo además la pugna por la autoría de la obra. En las siguientes declaraciones de José Ramón Pérez Ornia, aparecen muy claramente la predilección de los presupuestos estéticos que el realizador otorgaba al tratamiento de la imagen frente a la cinética del cuerpo.

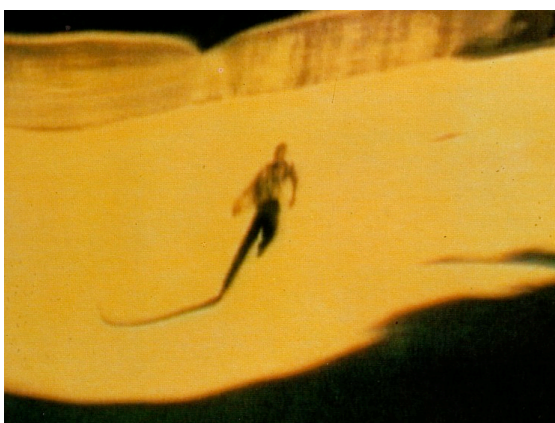
“Robert Cahen es uno de los realizadores más sobresalientes en la creación de esta metamorfosis del cuerpo en líneas, contornos, volúmenes moldeados por la luz, trabajados en la edición, enriquecidos con efectos hasta conseguir imágenes casi desmaterializadas. Al principio la imagen se encarna en los cuerpos y, después, los transforma en su propia energía visual. Cahen se distingue por el uso del congelado y de la ralentización que repite y acumula en un mismo plano a modo de halos y estelas. Estos ecos, estas huellas fantasmagóricas que dejan los cuerpos a su paso ante la cámara, ante las cabezas de grabación y de reproducción, son visualizaciones de la memoria de la imagen. Cahen adhiere los efectos a la corporeidad de la imagen óptica para luego alejarla de la función

¹⁵⁵ Entrevista con Sylvie Artel en el Institut Français de València durante el verano del 2004

representadora de lo real. Cuando las imágenes se difuminan y desprenden de la materia corpórea, entonces sólo queda la coreografía del vídeo.”¹⁵⁶



110. Robert Cahen



111. Imagen de *Solo*, coreografía de Bernardo Monet, realización de Robert Cahen (1989)

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 106

Ese alejamiento de la cinética del cuerpo que muchos coreógrafos y bailarines advertirán en sus colaboradores, creará un escepticismo hacia la figura del realizador como coautor del *videodanza*, generando una desilusión y una falta de confianza al observar los escasos conocimientos que el realizador posee acerca de la cinética del cuerpo. Las primeras realizaciones que aparecen inscritas como *videodanzas* están datadas entre 1987 y 1989. Su procedencia de países en los que la cultura francófona forma parte de su identidad nacional viene representada por los trabajos de artistas como la coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, con el *videodanza Hoppla* (1989) realizado por Wolfgang Kolb; el canadiense Edward Lock y el realizador Bernard Hebert, con *La la la human sex duo n° 1* (1987); y los franceses Daniel Larrieu –coreógrafo- y Jean Louis Le Tacon –realizador-, con *Waterproof* (1988). Como bien indicábamos al final del apartado 3.4.9 Apropiacionismo y descontextualización en el uso de los pasos de danza dentro de la violencia coreográfica del film de acción en el s. XXI, a excepción de Wolfgang Kolb y Thierry De Mey, cuyos trabajos de fragmentación presentan un gran dominio de la aplicación de la elipsis entre un movimiento de la coreografía y el siguiente movimiento que le continua, todos los demás seguirán aplicando las convenciones que se instauraron con los musicales de Hollywood de los años 50 en lo que respecta al montaje¹⁵⁷:

-Cambiar de plano cuando el bailarín esta parado.

-Cambiar de plano cuando entra y sale de campo.

¹⁵⁷ Stanley Donen y Gene Kelly discrepaban de Busby Berkeley sobre el concepto del musical. Los primeros de igual manera que Fred Astaire concebían el cine musical con muchos menos cortes que las propuestas precedentes de Berkeley.

-Cambiar de plano cuando está efectuando un giro o una pirueta (aspecto que analizaremos más adelante por su reiterada utilización en los trabajos de realizadores que no son coreógrafos).

También hemos podido comprobar que en películas donde aparecen la danza o la acción, así como en la mayoría de *videodanzas* cuyos realizadores tampoco son bailarines o coreógrafos, ocurre lo siguiente: cada vez que la narración debe continuar a través de la elipsis y ésta se ha de aplicar sobre una acción del cuerpo o un baile para pasar al siguiente movimiento, estos directores simplemente funden a negro, funden con otra imagen, o yuxtaponen sin más. En sus trabajos no se contempla la posibilidad de utilizar el *raccord* adecuado que permita una correcta narración y continuidad del movimiento que previamente se ha fraccionado para unirlo al movimiento que le sigue.

Otro de los principales objetivos que ya ha sido apuntado a lo largo de este trabajo va a consistir en establecer puentes y afinidades que no permitan la emisión de prejuicios sobre el cine respecto a la danza y viceversa, sino como dos disciplinas que por su naturaleza temporal y espacial deben confluír enriqueciéndose. Y también para evitar comentarios como el que expone a continuación Omar Khan, en el que resalta el sometimiento de la danza por parte de las demás artes, en este caso el cine.

“Históricamente, la danza ha servido para socorrer al cine en sus momentos de crisis y no ha encontrado especiales agradecimientos por ello. La danza no es categoría de un oscar. El coreógrafo nunca es la estrella. Muchos actores se

*creen dotados para bailar pero pocos son los bailarines que logran ascender al estrellato.”*¹⁵⁸

Aunque es cierto el sometimiento que la danza ha recibido a lo largo de la Historia respecto a otras manifestaciones artísticas, llevar a cabo declaraciones como las que ha emitido Omar Khan, muestra claramente la existencia de una precariedad formativa generalizada sobre la afinidad cinética que ha compartido la danza con el cine a través de los coreógrafos-realizadores: Berkeley, Riefensthal, Deren y Lee. Es por ello que afirmaciones de este tipo generan preocupación respecto al desconocimiento del vínculo entre cine y danza que opera en la escena coreográfica, la cual parece anclarse en un tradicionalismo escénico que ignora las aportaciones que el cine y la danza moderna han intercambiado mutuamente desde sus inicios, y que gracias al cinetógrafo y al kinetoscopio, la danza ha encontrado un soporte tangible de perduración, notación, creación artística y exposición. Después de estas declaraciones Khan menciona el film de danza *Dracula: Pages from virgin's diary* (2002), del director canadiense Guy Maddin, resaltando la calidad del film por la imposición de la coreografía sobre lo cinematográfico. Este film fue galardonado por el festival de cine de Sitges 2002. Respecto al film, su propio autor declaraba en la entrevista realizada por Manuel Merlet:

*“Traté de que la cámara se convirtiera en una bailarina, que se moviera alrededor de los bailarines, que jugara con ellos. Con la cámara en mis rodillas, y sobre un sillón con ruedas, nos movíamos alrededor de los bailarines.”*¹⁵⁹

¹⁵⁸ Khan, Omar. "Secretos de un matrimonio." V.V.A.A. *Diálogos de danza*. 2004, València: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana, p. 67

El film de Maddin pretende mostrar la comunión entre la danza y el cine a través de la utilización del movimiento como lenguaje común entre el cámara y el bailarín, y no una sumisión de la realización a la coreografía como comentaba Khan. Pero ¿que ocurre con la fragmentación del cuerpo que realiza la cámara de Meddin?. Guy Meddin, como muchos directores de cine que han querido filmar la danza, trata de utilizar la fragmentación del cuerpo dentro del montaje, a partir de posiciones estáticas del bailarín. Es decir, evita montar un plano del movimiento del bailarín en plena acción, con otro plano de distinto *raccord* del mismo movimiento. Meddin en la búsqueda por encontrar otros enlaces de dinamismo en el montaje, se queda en la utilización de fundidos entre movimientos que no encajan si se uniesen por corte. De hecho, se evidencia que en la realización del film no se ha contemplado la necesidad de registrar diferentes *raccords* de los mismos movimientos de los bailarines para tener suficiente material y utilizarlo en el montaje a través de la aplicación del corte. Aunque estos hechos que esquivan operaciones de fragmentación del cuerpo en pleno movimiento también se dan en los trabajos de coreógrafos-realizadores, son sin embargo las que reflejarán la autoría de aquellos films de danza o *videodanzas* realizados por aquellos directores cuya relación práctica con la coreografía es casi inexistente.

El objeto de haber expuesto estos dos puntos de vista, el de un crítico de danza (Khan) y el de un realizador (Meddin), es para mostrar la necesidad de documentación sobre cine y danza en muchos sectores de estas disciplinas, sobre todo en cuanto a los hallazgos primigenios que Berkeley,

¹⁵⁹ Merlet, Manuel. “L’esperanto du cinema.” [en línea] en *Fluctuat.Net*, http://www.fluctuat.net/article.php3?id_article=1268 [consultado 10-11-2004]

Riefensthal, Deren y Lee (todos ellos bailarines y realizadores) llevaron a cabo en sus trabajos y que no han sido transmitidos como material pedagógico e histórico, el cual consideramos documento de revisión imprescindible a la hora de trabajar el cuerpo en movimiento dentro de la imagen fílmica.

Otro hecho que va a definir una manera de hacer que es ajena al contexto coreográfico, la podemos encontrar comúnmente en los realizadores no-coreógrafos cuando utilizan la pirueta o giro del bailarín. Este paso de danza se va a convertir en el recurso más fácil y utilizado por estos realizadores a la hora de montar un plano del cuerpo en movimiento, con otro plano distinto del mismo movimiento. La razón principal de usar a la pirueta o giro (Meddin también la usa) como recurso de continuidad y dinamismo rítmico en la narración fílmica de una coreografía, radica en su fácil comprensión cinestésica por parte de quienes carecen de un bagaje dancístico y necesitan recursos que les permitan una operatividad de montaje espectacular.¹⁶⁰ En cuanto a la facilidad en ejecutar este mecanismo cinético-visual, es porque gracias a la velocidad intrínseca del propio giro, su sencilla conformación corpórea y su no traslación en el espacio, hace posible que la unión por corte de dos planos con distinto *raccord* de ese giro encajen perfectamente sin necesitar un cálculo exhaustivo para su unión.

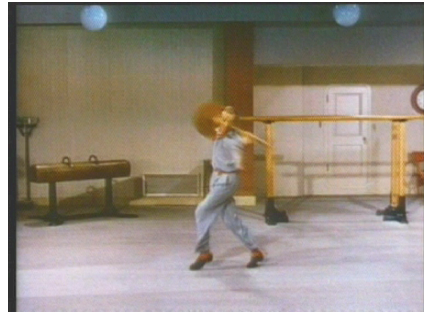
¹⁶⁰ El efecto visual y cinestésico que genera la fuerza centrífuga del giro de la pirueta en el espectador actúa como un efecto especial cinematográfico. Por otra parte no debemos olvidar que la pirueta fue inventada y perfeccionada por los bailarines masculinos del ballet prerromántico, definiéndose como un paso virtuoso del bailarín. La pirueta se realiza mediante un primer impulso que el bailarín canalizará en una fuerza centrífuga a partir de concentrar todo el soporte del peso del cuerpo sobre una sola pierna, permitiéndole así el giro de todo el cuerpo en equilibrio sobre los dedos del pie de base. La pirueta en el bailarín convencional puede ser considerada como uno de los pasos que muestran el máximo apogeo de la danza.

Stanley Donen en su film *Bodas reales* (1951) cuyo bailarín es Fred Astaire, y Liliana Cavani en su film *Portero de noche* (1974), utilizaron el mismo recurso del giro para dar dinamismo y continuidad espectacular a las coreografías mediante el montaje.

Plano 1



plano 2

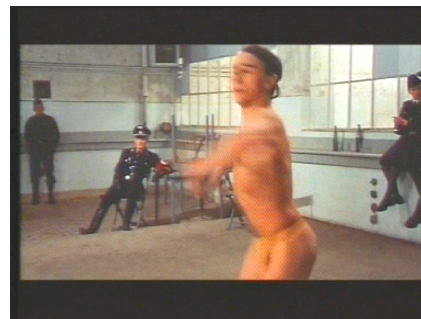


110. Corte en giro. *Bodas reales* (1951) Stanley Donen

Plano 1



plano 2



113. Corte en pirueta *Portero de noche* (1974) Liliana Cavani

Intervenir cinematográficamente sobre un giro o una pirueta de un bailarín, le permite al realizador un gran margen de error de raccord, es decir, el movimiento del giro ofrece el mismo comportamiento en todos los planos en los que aparece filmado. Además, su movimiento es centrífugo, rápido y no se traslada en el espacio, de ahí su popularidad en cuanto a lo fácil que supone utilizarlo.

Con este análisis queremos plasmar la necesidad de generar un interés que contemple la adquisición de conocimientos en cuanto al uso del cuerpo y la imagen dentro del tiempo y el espacio. No olvidemos que en 1896 la danza moderna (Loïe Fuller) y el cine (Edison) vieron la luz de manera conjunta en el Music Hall de Koster y Bial, en Nueva York. Establecer un diálogo e intercambio de conocimientos sobre los intervalos de tiempo, el fraccionamiento del cuerpo y el espacio dentro del cine y la danza, supondría un enriquecimiento mutuo, así como un mayor espectro en algunas definiciones que son cruciales en el lenguaje de la imagen en movimiento, la fragmentación.

Vicente Sánchez-Biosca al respecto comenta sobre su libro *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* que:

*“El título de este libro presupone que la fragmentación es un signo de nuestros tiempos y, en particular, de sus formas culturales.”*¹⁶¹

¹⁶¹ Sanchez-Biosca, Vicente. “Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.”. N°. 11, 1995, València: Ediciones Textos Fílmoteca, p. 11

Este autor nos habla en su libro del cuerpo como uno de los ámbitos donde la fragmentación es utilizada dentro de las producciones audiovisuales actuales. Para Sánchez-Biosca la fragmentación del cuerpo corresponde a anatomías despedazadas, enfermedades, cuerpos esparcidos y mutilados, así como sacrificios del cuerpo y películas pornográficas, donde el acto sexual es concretizado en planos detalle de los genitales. Consideramos que este autor no contempla la fragmentación del cuerpo en la imagen de la misma manera como la estamos abordando dentro de este trabajo. El interés que nos han suscitado sus observaciones, nos confirman que la experiencia dancística en la imagen fílmica ha aportado a la fragmentación del cuerpo, una ampliación operativa, cinética y física.

No debemos olvidar que a parte de todo el estudio desarrollado en esta tesis sobre las relaciones audiovisuales y cinéticas entre el cine y la danza, ya en el s. XV, los coreógrafos fragmentaban los pasos porque eran conscientes de la limitación que conlleva la frontalidad del espacio escénico a la hora de ofrecer todos los puntos de vista posibles del cuerpo y sus movimientos. Por anecdótico que pueda parecer no hay que desestimar que si los bailarines han sabido reconducir su trabajo coreográfico a través de la imagen en movimiento, ha sido también a causa de que en las academias y salones de ensayos, sus paredes estaban recubiertas por espejos, que han sido utilizados por todos ellos para componer los pasos y las coreografías, ya que muchas veces estos espejos tenían como objeto dar al bailarín toda la información posible sobre los múltiples puntos de vista de sus movimientos, pasos y encadenamientos.

Aunque es cierto que durante todo el s. XX y principios del XXI existe escasa documentación sobre la historia de la danza en todas sus facetas, sobre todo en torno a lo que nos concierne: la imagen en movimiento. Aventurarse a emitir juicios sobre la danza y situarla como un arte apropiacionista no sólo va a contribuir a que se sigan escribiendo vagas aproximaciones sobre la práctica coreográfica, sino que además el hecho de que se lleven a cabo desde contextos poco afines al movimiento dificulta su estudio y no propicia futuros trabajos de investigación. David Pérez en su artículo *Cuatro giros alrededor de la danza, el arte, el movimiento y la pausa*, sitúa a la manera de hacer de la danza de la siguiente manera:

“El ready-made es una crítica del arte retiniano y manual: después de probarse a si mismo que dominaba el oficio, Duchamp, denuncia la superstición del oficio . El artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos, que las obras se transformen en actos, marcará, a su vez, un influjo determinante en toda la producción artística, influjo que desembocará de manera muy directa en la superación de las diferentes fronteras existentes entre las diversas disciplinas artísticas. Teniendo en cuenta esta apreciación podemos señalar que el ámbito de la danza ha ido a lo largo de este siglo, adueñándose paulatinamente de toda una serie de áreas que cabrían ser consideradas como propias de otras disciplinas.”¹⁶²

Contrariamente a lo expuesto por David Pérez, con nuestro trabajo de investigación queremos conseguir una difusión de los criterios analíticos que se producen desde la propia experiencia dancística y que sobrepasan el

¹⁶² Pérez, David. “Cuatro giros alrededor de la danza, el arte, el movimiento y la pausa.” V.V.A.A. “Caprichos, la danza a través de un prisma”. *Cuadernos escénicos*, n.º 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, p. 77

contexto coreográfico, constituyéndose como referentes de estudio para futuros análisis de las relaciones multidisciplinares entre las artes. Antes de adentrarnos en el desarrollo práctico que hemos llevado a cabo para ilustrar las operaciones de fragmentación que el coreógrafo-realizador aporta al lenguaje cinematográfico, queremos concluir con el aspecto más importante que el *videodanza* ha conseguido introducir en el lenguaje audiovisual a la hora de representar la danza: su emancipación respecto al precedente onírico del cine musical y el componente violento del cine acción. En el *videodanza* la danza se referenciará a si misma. El bailarín y su grafía cinética serán los elementos a filmar en un espacio y un tiempo en el que transcurre el baile. Todo el proceso de realización del *videodanza* estará imbuido en parámetros coreográficos. La cámara, el bailarín y el montaje llevarán a término coreografías diferentes y paralelas que desembocarán en una sola.

El *videodanza* se convierte en el difusor más importante de la danza contemporánea en los canales *massmediáticos*.

4.2 LA METADANZA AUDIOVISUAL DEL BAILARÍN: LA IMAGEN EN MOVIMIENTO Y SU APLICACIÓN A LA COREOGRAFÍA A PARTIR DE LA EXPERIMENTACIÓN PERSONAL

De la misma manera que el metalenguaje dentro del ámbito de la lingüística, es el lenguaje que habla del lenguaje. Vamos a considerar el tratamiento que ciertos mecanismos compositivos dan al cuerpo en movimiento dentro

del *cinédanza*, *cine de acción o videodanza*, como los elementos que conforman una metadanza audiovisual del bailarín, es decir, la realización de una coreografía que se fragmenta a través de la imagen en movimiento para reconstruirse coreográficamente mediante el montaje.

Este apartado va a tener como principal objetivo ilustrar las operaciones de montaje por corte dentro de los diferentes planos que captan el cuerpo en movimiento, que unidos a otros planos de diferentes tamaños y raccords de ese mismo movimiento, crean una sucesión que imprime la continuidad cinética audiovisual de la acción del cuerpo.

El motivo de escoger el corte en el montaje como principal objeto de estudio a la hora de ilustrar los mecanismos por los que se constituyen estos tipos de trabajos, corresponde a que es en la operación del corte donde hemos podido comprobar que se dan las mayores dificultades a la hora de encadenar planos de partes del cuerpo en movimiento con otros que puedan corresponder en continuidad. Para ello, en aquellos profesionales que lleven a término esta clase de tareas va a ser necesario un conocimiento coreográfico.

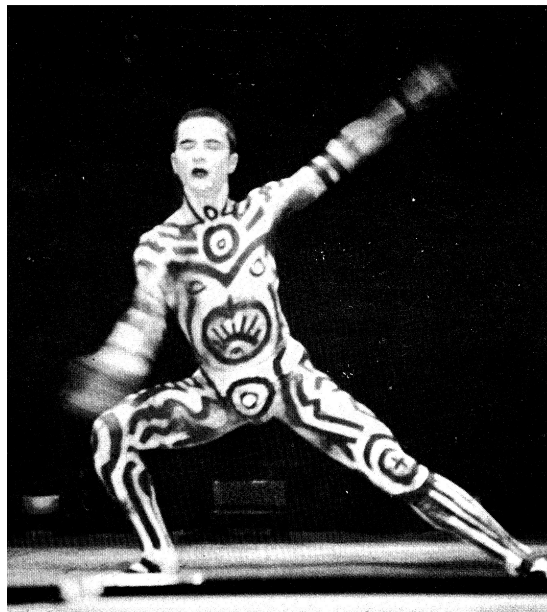
Con estas declaraciones es evidente que legitimizamos estos trabajos en el contexto del coreógrafo-realizador, el cual desarrolla en el ámbito cinematográfico maneras de filmar, de montar y componer desde la experiencia coreográfica, constituyendo las principales razones por las que consideramos de suma importancia al coreógrafo-realizador dentro de esta empresa. De ahí, el hecho de promover la existencia del *videodanza* como

género que aúna todas estas características, conformando una metadanza del bailarín.

A todo lo expuesto también queremos añadir que el haber desvelado dentro del film de acción, lo que hay de dancístico en las escenas de violencia, así como reivindicar desde el contexto coreográfico la procedencia de la fragmentación del cuerpo en movimiento, suponen otras razones por las que en esta investigación queremos hacer evidente la figura del coreógrafo-realizador como el generador de la dimensión coreográfica que ofrecen muchas producciones audiovisuales y cinematográficas. Este es el motivo por el que hemos decidido que la tesis ampliara su investigación a nivel práctico a través de la coreografía y realización de un *videodanza*, aspecto que va a permitir una documentación audiovisual de las aplicaciones operativas de montaje que defendemos y definimos como la edición del *videodanza*. Antes de abordar con mayor profundidad el tema de la edición en vídeo a través de mi experiencia artística, hemos considerado de gran importancia exponer el proceso y las circunstancias por los cuales mi trabajo coreográfico entra en contacto con la tecnología audiovisual.

En 1986, un año después de cursar el primer año de ballet en el Conservatorio Maestro Vert de Carcaixent, asisto como alumno a las IV Jornadas Pedagógicas Internacionales de Danza en Valencia, organizadas por la Escuela Superior de Arte dramático y Danza. Por primera vez entro en contacto con otros estilos de danza, sin embargo, lo anecdótico de aquellas jornadas fue que observando y escuchando a mis compañeros y compañeras más “avanzados/as” me di cuenta de que sus mayores aspiraciones consistían en trabajar como bailarín con algún coreógrafo

nacional o extranjero de reconocido prestigio. La sorpresa que me produjeron las expectativas de estos alumnos más experimentados hizo que me planteara la siguiente pregunta: ¿por qué no usan toda la información que poseen y crean sus propias coreografías?. Ese día decidí ser coreógrafo y a los pocos meses presenté en el Gran Teatre d'Alzira mi primera coreografía titulada *Pokrop*.



114. Juan Bernardo Pineda en *Pokrop* (pintura corporal: Boro González) estrenada en el Gran Teatre d'Alzira el mes de junio de 1986.

La música, el cine, el primer *videodanza* de Louise Lecavalier y toda la información que poseía de la danza académica (entiendo por académico la

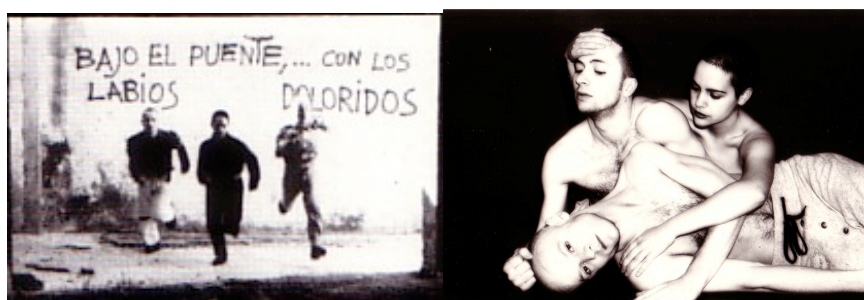
propia danza que se autodenominaba contemporánea en aquellos años) me inspirarían en la elaboración de esta primera coreografía y otras más que le sucedieron, las cuales se caracterizaban por un marcado apropiacionismo postmoderno y por carecer de prejuicios al mezclarlo todo, osando a erigirme como coreógrafo.

A este periodo pertenecen las coreografías: *La dansa del purgatori agnòstic* (1988) -una recopilación de todas las pequeñas coreografías que fui elaborando desde 1986 hasta 1988- y *Bajo el puente... con los labios doloridos* (1989).



115. José Domingo Milán, bailarín en *La dansa del purgatori agnòstic*. Ticket de entrada para ver el espectáculo en la discoteca Barraca. Les Palmeres, 1989

Las iniciativas que lleve a término al convertirme en productor y coreógrafo de mis piezas me confrontaron con el mito del coreógrafo y me vi involucrado en una verdadera batalla con el sistema instaurado por la danza académica. Esta fue una de las razones por las que, paralelamente a la explotación de estos dos espectáculos, comienzo a profundizar en la composición coreográfica y me traslado a Holanda y Alemania para ampliar mis conocimientos en la materia en cuestión.



116. Fotografías del programa de mano de *Bajo el puente... con los labios doloridos* (1989). De izquierda a derecha Juan Bernardo Pineda, Conchita Fernández y Jean Fürst, bailarines del espectáculo

Mi estancia en las escuelas Tanzfabrik de Berlín y School for New Dance Development de Amsterdam¹⁶³ a finales de los años 80, generará en mi

¹⁶³ En ambas escuelas muchos de los profesores habían trabajado con bailarines de la Judson Church, sobre todo con Steve Paxton, de ahí la marcada influencia anticonvencional que muchas veces presentaban los proyectos docentes de ambas escuelas.

futuro trabajo una ruptura con el eclecticismo postmoderno, desembocando en la elaboración de un proceso de investigación basado en el concepto de cómo desarrollar un sistema coreográfico hermético a la interacción, accesibilidad o intromisión de cualquier elemento académico de la danza, ya fuese formal o de contenido. Esta actitud daba muestras evidentes de una confrontación estética entre mi obra y el sistema dancístico convencional.

Los ingredientes que darían forma a mi concepción coreográfica contraria a la convención de la danza institucionalizada, serían el suelo y la cuadrupicidad del bailarín, características constantes en todas mis coreografías posteriores entre 1990 y 1994, así como también, la manera de seleccionar a los bailarines, cuya condición principal era que a ser posible no presentaran estudios académicos de danza en su formación.

A excepción de José Domingo Milán e Idoia Rossi, los demás bailarines que han trabajado conmigo como Peter Masche, Estefanía González, Lluís Peris, Jean Fürst, Conchita Fernández, Christophe Dumalin, Hazel Carrie, Marianne Henry, Rafa Arnal, Fran Álvarez, Marisa Cebrián, Patri Aranda, Antonio Hernández, Gloria Escandell y Lluïso García son bailarines no convencionales. Entre ellos encontramos músicos, actores, atletas, gerentes de empresa, escaladores o cinturones negros de artes marciales.

En cuanto a la partitura musical utilizada en estas creaciones, los músicos y sus respectivas composiciones estarían supeditados a la coreografía, e incluso los sonidos producidos por los golpes y pasos de los bailarines al ejecutar la coreografía formaban parte de la composición musical.

Respecto a la manera de presentar estas piezas dentro del ámbito escénico de finales de los años 80 y mediados de los años 90, cuidaba con bastante esmero el hecho de que no relacionaran mi obra con la danza-teatro. Por esta razón, mi principal objetivo en la composición coreográfica correspondía a una puesta en escena del bailarín dentro de un espacio vacío en el que poder construir arquitecturas móviles y efímeras que hacían protagonista a la horizontalidad espacial sin estar sujetas a la dependencia de la referencialidad emocional en la que se encontraba la danza-teatro.

Mis coreografías más significativas de este proceso coreográfico son: *La Mecànica Quàntica* (España 1991), *An Atòmica* (Bélgica 1991), *Ctònica* (Bélgica 1993) y *Nux- Vòmica* (España-Bélgica 1994).



117. Lluís Peris y Juan Bernardo Pineda durante los ensayos de *La Mecànica Quàntica*.
Centre Musical Cabanilles. Algemesi, 1990



118. Marianne Henry y Juan Bernardo Pineda en los ensayos de *An Atòmica*. Aux Bateliers.
Namur, 1991-Bélgica



119. Ensayos de *Ctònica* en Dojo du Brochet. Bruxelles, 1992



120. *Nux-Vòmica* en el festival *On y Danse*. Centre Wallonie-Bruxelles. Paris, 1995

Desde que en 1989¹⁶⁴ compré mi primera cámara de vídeo, hasta que en 1995 comencé a interesarme por las posibilidades que presentaba el vídeo como soporte artístico, la relación entre la danza e imagen en movimiento dentro de mi proceso creativo se redujo al uso que hacía de la cámara y el reproductor de vídeo como herramientas de ayuda y análisis dentro de todo el proceso de composición coreográfica.

Sin embargo, en 1990 durante la gira de *La Mecànica Quàntica* por el País Valencià realizamos una presentación en el Teatro Echegaray de Ontinyent que se incluía en un festival organizado por una escuela de danza

¹⁶⁴ Durante la producción de *Bajo el puente... con los labios doloridos* en 1988, Hermeni Fernández Rosell registró con su cámara de vídeo gran parte de los ensayos. Esta experiencia hizo que me diera cuenta de lo importante que era registrar el proceso de creación para analizar y mejorar la composición coreográfica. Al año siguiente adquirí mi primera cámara de vídeo.

y el departamento de cultura del Ajuntament d'Ontinyent. El mismo día de la presentación, concretamente cuando estábamos ultimando los detalles técnicos para la presentación en directo, se me acercó un técnico de imagen que pertenecía a la organización del evento, preguntándome si quería que me grabaran la actuación en vídeo, ya que se habían dispuesto tres cámaras *Betacam* y una mesa de edición para registrar el festival. Yo respondí que no. A los pocos minutos Natzari Lorente nuestro diseñador-técnico de iluminación me hizo entender su desacuerdo respecto a mi decisión al haberme negado a que grabaran la presentación.

Mis razones estaban muy claras: durante un año había registrado en vídeo todo el proceso de creación de *La Mecánica Quántica* para ir mejorándola hasta la presentación en directo, por esa razón no encontraba necesario grabar la pieza. Es decir, el vídeo para mí era importante en el proceso de creación, ¿para que quería yo una grabación de una actuación?, ¿cuál era su utilidad?. Finalmente al ver la extrañeza con la que Natzari Lorente recibía mi indiferencia hacia la grabación, accedí a que la presentación se grabara.

El resultado obtenido de la grabación, consistía en un vídeo cuya edición en directo se había configurado con tres emplazamientos diferentes de las cámaras, generando un efecto multiperspectivo de la coreografía. Sin embargo, lo que más me llamó la atención de la edición del vídeo era que gracias al uso del fundido era posible yuxtaponer dos imágenes distintas, con lo cual podían verse a la vez dos filmaciones de diferentes tamaños correspondientes a la misma secuencia coreográfica.



121. Fotogramas del vídeo de *La Mecànica Quàntica* realizado durante una presentación en el Teatro Echegaray de Ontinyent en el mes de junio de 1991

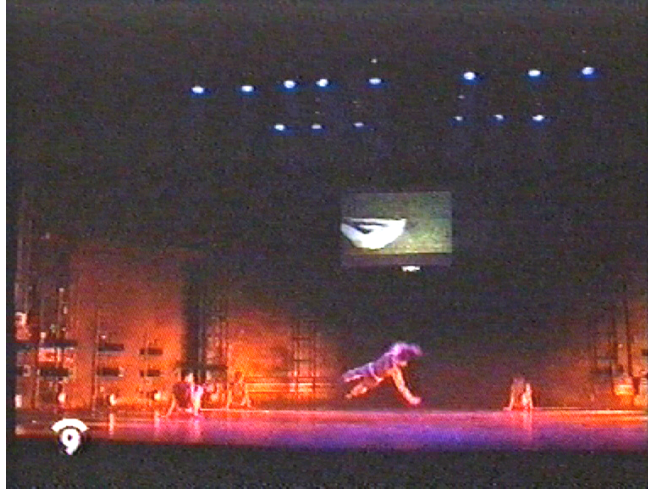
Estas imágenes me dieron la idea de superponer una pantalla sobre la escena, aspecto que constituyó un gran descubrimiento en materia de producción para dos de mis posteriores coreografías. El hecho de haber visto la grabación de *La Mecànica Quàntica* me hizo pensar que si incorporaba una pantalla con el vídeo de unos bailarines ejecutando una secuencia coreográfica mientras sobre el escenario se encontraban otros

bailarines realizando una variación de esa misma secuencia, me ahorra pagar ensayos y actuaciones de los bailarines filmados.



122. Presentación de *An Atómica* durante la gira europea de *Les Banc d'Essai Internationaux* en la Opera de Lille, 1992 -Francia-

Si la primera aplicación del vídeo en mi trabajo coreográfico consistía en el análisis y asistencia coreográfica durante el proceso de creación, esta segunda manera de entender el uso del vídeo se convirtió en una operación de ahorro respecto a recursos humanos y económicos en futuras producciones como *An Atómica* (1991) y *Ctónica* (1993). Para poder disponer con las proyecciones que formarían parte de estos dos espectáculos, trabajé con dos realizadores belgas que se encargaron de realizar los vídeos, primero en 1991 con Tamara Laï para *An Atómica*, y luego, en 1993 con Xavier Istasse para *Ctónica*.



123. Presentación de *Ctònica* dentro del festival *Dansa Valencia*.

Teatre Rialto. València, 1993

En el proceso de post-producción de ambos vídeos, aprovechamos la coyuntura para realizar una versión corta o *videodanza* de cada uno de ellos con el fin de promocionar los espectáculos. Al ver el resultado de los *videodanzas* que se habían llevado a cabo a petición mía -sobre todo el que había realizado Tamara Laï con el material coreográfico de *An Atómica* y cuyo título era el mismo que el del espectáculo-, me di cuenta que estas experiencias tambaleaban mi oficio como coreógrafo, principalmente porque la propuesta videográfica de la danza ofrecía al espectador una mayor resolución rítmica y visual, pero, ¿cómo podía ser que un realizador que nunca había trabajado con la danza, fuera capaz de realizar una obra audiovisual que a mis ojos se comportaba de una manera coreográfica?, ¿qué operaciones hacían posible tal resultado?.

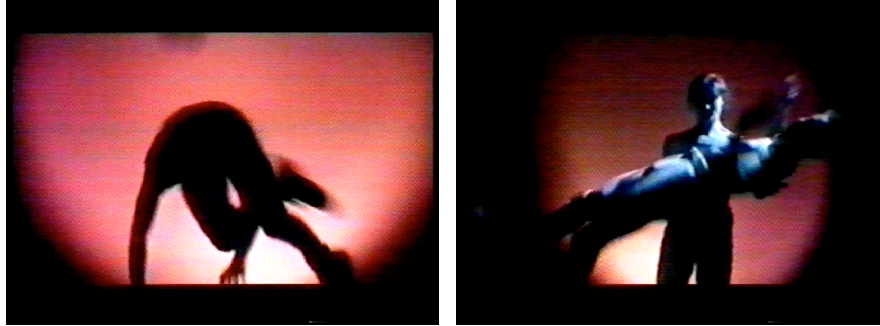


124. Fotogramas de *An Atòmica* (1991) Tamara Laï

Si en un principio el trabajo de estos realizadores me provocó una admiración hacia sus maneras de operar y componer mediante la imagen en movimiento, la apropiación que ambos hicieron de mi donación coreográfica para hacer su *videodanza* y no contemplarme como coautor,¹⁶⁵ provocó en mi una postura reaccionaria sobre las relaciones entre el vídeo y la danza.¹⁶⁶ Además, aunque pueda parecer anecdótico, Tamara Laï y Xavier Istasse tardaron mas o menos quince días en filmar y editar sus respectivos *videodanzas*, frente a un año de ensayos que yo tardaba en hacer cada nueva producción coreográfica.

¹⁶⁵ *An Atòmica* obtiene en 1992 el *Prix Arcanal* en el Festival International de films et vidéos du Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, Paris. El premio fue otorgado a la realización.

¹⁶⁶ El día 1 de febrero de 1992 antes de que el *videodanza An Atòmica* fuese galardonado con el *Prix Arcanal*, Tamara Laï, Sylvie Artel y yo fuimos invitados como ponentes a una mesa redonda sobre *videodanza* dentro de la programación del festival de danza contemporánea *Dansa València 92*. Cuando llegó el turno de mi intervención expuse de manera contundente que el *videodanza* suponía la muerte del coreógrafo, así como del espectáculo de danza en directo.



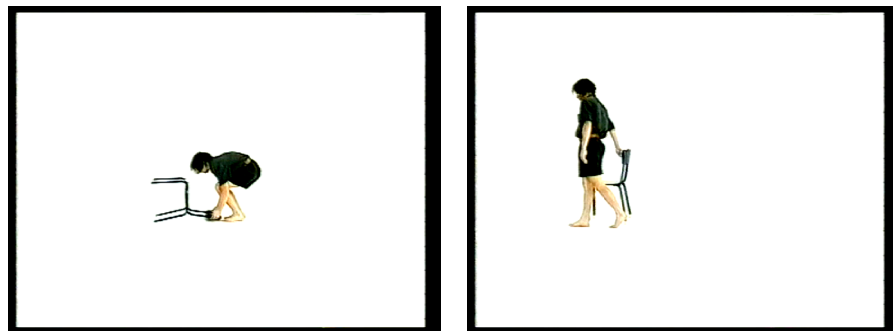
125. Fotogramas de *Ctónica* (1993) Xavier Istasse

Todas estas experiencias con el *videodanza*, desestabilizarán mi concepción sobre la utilidad y funcionalidad artística del coreógrafo dentro de la nuevas tecnologías aplicadas al ámbito escénico, sobre todo al darme cuenta de que no sólo la resolución rítmica y visual como hemos apuntado antes eran más interesantes en el *videodanza* que en la pieza en directo, sino porque también empecé a cuestionarme el sistema de producción y mercado en los que yo operaba como coreógrafo profesional.

En 1995 disuelvo por primera vez la compañía de danza y comienzo a realizar una serie de microcoreografías que debido a su corta duración (entre tres y treinta segundos) requerían el soporte vídeo para su exhibición o exposición. Además, la cinta de vídeo permitía generar una especie de bucle al copiar de manera correlativa centenares de veces la misma secuencia coreográfica que había sido filmada en un único plano. Una de las razones principales por las que creé este tipo de microcoreografías grabadas, como *La Cadira* (1995) y *L'Escala* (1997),

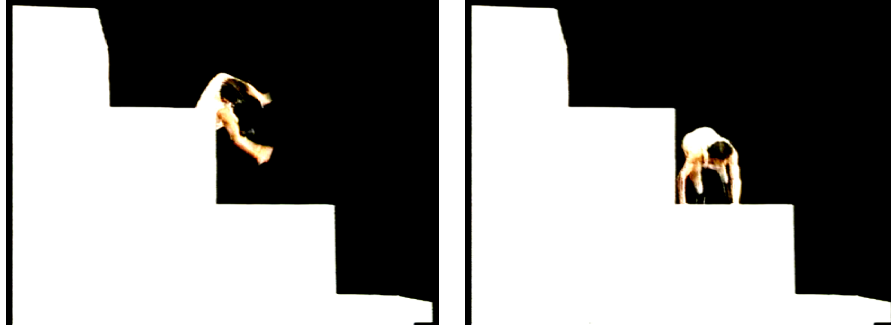
consistía en una defensa¹⁶⁷ como bailarín ante la amenaza que suponía la facilidad con la que muchos realizadores utilizaban imágenes de danza que al yuxtaponerlas mediante el montaje generaban una obra espectacular y de gran impacto, pero que carecía de una correcta narración coreográfica.

Este fue el motivo por el que mis minúsculas coreografías estaban filmadas desde un punto de vista único que hacía imposible la obtención de diferentes planos en los que poder aplicar la fragmentación visual en la edición, con lo cual la figura del realizador y sus conocimientos operativos no aparecían reflejados en estas obras.



126. Frames de *La Cadira* (1995) Juan Bernardo Pineda

¹⁶⁷ Diez años más tarde la coreógrafa valenciana Olga de Soto también desarrollará un discurso antivideográfico mediante el uso del vídeo en su espectáculo *Histoire(s)* (2005). Ver p. 105-113 en el apartado 2.4.2.1 Escepticismo coreográfico hacia el vídeo en la danza.



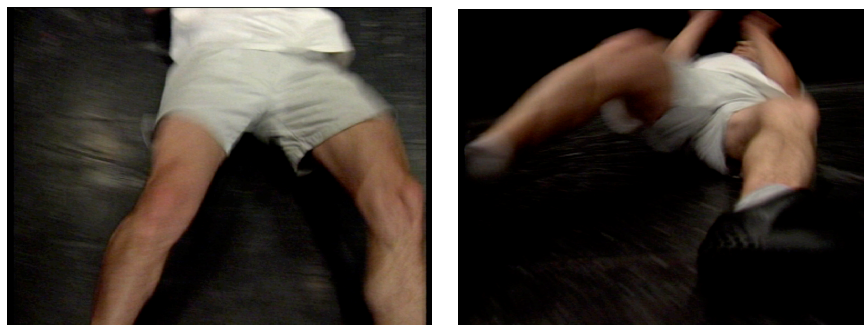
127. Frames de *L'Escala* (1997) Juan Bernardo Pineda

En ellas lo interesante era poder ver la acción del bailarín en su totalidad, es decir, el protagonismo correspondía completamente a la coreografía. Estas microcoreografías no tenían cabida en los espacios de representación dancísticos y coreográficos. Sin embargo, en 1996 participé por casualidad en *Movimiento-inercia*, una exposición colectiva de arte contemporáneo organizada por la Universidad Politécnica de Valencia desde la facultad de bellas artes. La participación en esta exposición me permitió familiarizarme con producciones artísticas que inscritas en la escultura y la performance utilizaban intervalos de tiempo y espacio en su presentación al público. Sin guardar ninguna relación con las producciones coreográficas que se estaban desarrollando en Europa, todas estas obras no solamente ofrecían una factura cinética mucho más interesante, sino que sus creadores se autoproducían así mismos. El descubrimiento de trabajos artísticos que no pertenecían al ámbito dancístico y que sin embargo utilizaban el cuerpo y el movimiento como elementos compositivos, me abrió un nuevo campo en el que poder exhibir, presentar y autoproducir mi futuro trabajo, ya que mis

precedentes creaciones coreográficas correspondían a un tipo de obra total en el sentido wagneriano, donde los músicos, la escenografía, las proyecciones de vídeo, el atrezzo y el vestuario, así como un considerable número de bailarines, configuraban el espectáculo de danza en toda su regla y convención. Estas eran las características requeridas por las instituciones oficiales y tradicionales de la promoción y exhibición de las artes del espectáculo para su presentación en teatros y óperas. Al optar por una nueva manera de concebir mi trabajo coreográfico -cada pieza tenía una duración máxima de treinta segundos-, suprimí todo tipo de colaboraciones artísticas en cuanto a personal técnico de iluminación, sonido, imagen y bailarines. Este cambio supuso una reducción total de mi trabajo como productor, ya que la realización de cada espectáculo anterior precisaba conseguir una cantidad millonaria entre diez y quince millones de pesetas antes de la implantación del euro. Si con este nuevo enfoque de producción reduje gastos, también dejé de tener un oficio: el de coreógrafo y bailarín profesional. Aunque en 1995 decido disolver la compañía de danza, el proceso no fue inmediato. Entre 1996 y 1998 formé junto a Rafa Arnal el proyecto coreográfico *El meló d'Alger*, con sede en Alzira (Valencia). Esta nueva estructura de producción consistía en promocionar todas aquellas propuestas artísticas que desarrollaban un trabajo de creación en torno al cuerpo en movimiento. La coreografía *Solo, Duet, Trio*, así como también el Festival Internacional de l'art del cos i de la dansa en su dos ediciones: *D'Alzira 97* y *D'Alzira 98*, corresponden a los proyectos que llevó a cabo *El meló d'Alger*. Finalmente, en 1998 *El meló d'Alger* paraliza sus actividades a causa de un déficit económico y aprovechando mi creciente interés por saber más acerca de los medios audiovisuales, comienzo a estudiar bellas artes en la Universidad Politécnica de Valencia. Los inicios en el contexto

plástico van a significar un gran esfuerzo hasta poder recuperar la inocencia hacia otras formas de desarrollar la creatividad. Sin embargo, poco a poco la incidencia hacia una especialización visual por parte de los estudios de bellas artes comenzó a generar en mi aptitudes muchos más completas a la hora de tener que observar el espacio, la forma, la luz y el color. Pero en cambio, sería con las asignaturas relacionadas con los medios audiovisuales con las que aprendería a relacionar la imagen en movimiento con el cuerpo en movimiento, es decir, si mi experiencia dancística y coreográfica me hacía ser poseedor de un gran bagaje en la aplicación de los intervalos de tiempo y espacio sobre el cuerpo, la experiencia visual en bellas artes me permitió aplicar estos intervalos sobre la imagen; aspecto por el cual estuve predispuesto a realizar operaciones de transcripción entre los intervalos de tiempo y espacio de la imagen con los del cuerpo. En el año 2000 junto a mis compañeros de la facultad de bellas artes de Valencia, Miguel Ramos, Laura Ochando y Txema Soler realizo un *videodanza* como ejercicio práctico en el que aparte de tener en cuenta el espacio, la forma, la luz y el color a la hora de filmar la secuencia de danza, será la primera vez que transcribiré operaciones de fragmentación coreográfica a cinematográfica. Durante ese año conozco a Rubén Díaz de Greñu, otro compañero de la facultad que por su formación pictórica e interés por la imagen en movimiento observará en mi trabajo cierta precariedad en cuanto al tratamiento de la imagen: la luz y el color. En sus argumentaciones respecto a la importancia de poder desarrollar un trabajo conjunto, ya que yo mantenía una postura bastante escéptica respecto a la interrelación creativa entre un pintor y un bailarín, Díaz de Greñu establecerá paralelismos mecánicos del cuerpo entre un paso de danza ejecutado por un bailarín y el trazo que el pintor realiza sobre un lienzo, es decir, si para el

bailarín la realización de un paso de danza estaba comprendido entre unos parámetros de movimiento a partir de la presión y la velocidad, para el pintor sucedía lo mismo a la hora de dar una pincelada al lienzo. Un año más tarde, en el 2001 realizamos conjuntamente una maqueta de un *videodanza* cuyo título era *Suite*, y en el año 2003 realizamos el *videodanza* definitivo.



128. Frames correspondientes a *Suite* (2003) Juan Bernardo Pineda y Rubén Díaz De Greñu

En el proceso de filmación, ejecución de la coreografía y edición del vídeo pudimos comprobar que una buena realización de un *videodanza* a parte de cuidar la iluminación, la filmación, la coreografía y el montaje, había que saber imprimirle mayor movimiento. Este sería el aspecto más importante que configuraría nuestra manera de realizar y entender un *videodanza*. Para ello desarrollamos una estructura coreográfica flexible con la que el cámara pudiera acoplarse a la coreografía que filmaba. Dentro de este proceso el propio cámara pasaba a ser una especie de bailarín protésico o bailarín-

cam. Si el paso de danza y el pincel operaban mediante el movimiento a través de la presión y la velocidad, en nuestro trabajo conjunto el objetivo de la cámara actuaba de la misma manera.

Plano 1a



1b



1c



1d



1e



1f



1g



1h



1i



1j



129. Filmación de *Suite* (2003) Rubén Díaz De Greñu y Juan Bernardo Pineda

En el trabajo de edición que llevé a cabo en *Suite*, adquirí bastante experiencia a la hora de unir diferentes planos y conformar una continuidad coreográfica multiperspectiva a través de la imagen en movimiento. A partir de todo este proceso me vinieron a la mente muchas películas de acción de finales de los 80 en las que aparecían luchas y combates que cuando las vi me recordaban sin saber por qué a secuencias coreográficas, sobre todo *Kickboxer* (1989) de Jean Claude Van Damme. Este fue el principal desencadenante que me provocó la necesidad de investigar las razones por

las que el combate y la danza se representaban de manera bastante similar dentro de las producciones audiovisuales.

Si hasta ahora dentro de esta tesis todos los apartados precedentes han servido entre otras cosas para aclarar y evidenciar las relaciones coreográficas entre lo marcial y lo dancístico dentro de la práctica cinematográfica, con el siguiente trabajo práctico queremos incidir con mayor profundidad en la importancia del coreógrafo-realizador respecto a que su forma de hacer, presenta nuevas resoluciones de continuidad fílmica gracias a una planificación coreográfica que lleva a cabo dentro de la filmación y el montaje o edición.

Este trabajo práctico se centrará principalmente en el análisis de la aplicación del corte dentro de la edición.

Para poder explicar mejor la dificultad operativa que supone aplicar el corte en pleno movimiento a los pasos de danza filmados, vamos a mostrar una serie de imágenes correspondientes a frames del *videodanza* que he realizado como trabajo práctico y cuyo título responde al nombre de *Sonata*. En ellas aparecen los cortes realizados sobre el movimiento que desarrolla el bailarín, donde el mismo movimiento continúa en un plano distinto.

Sonata ha sido coreografiado y realizado de manera que las evoluciones de los bailarines no se paren en ningún momento de la pieza, condición que va a obligarnos a realizar el corte dentro del movimiento.

Plano 1



plano 2

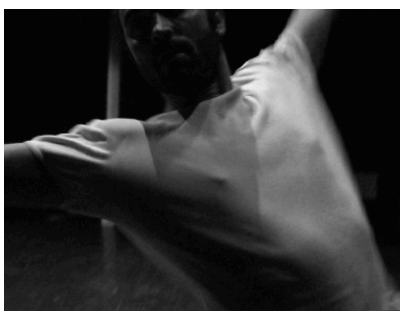


Corte entre dos planos medios en contracampo.

Plano 1



plano 2



Corte entre plano medio y primer plano en contracampo.

Plano 1



plano 2



Corte entre plano general y plano medio en contracampo.

Plano 1

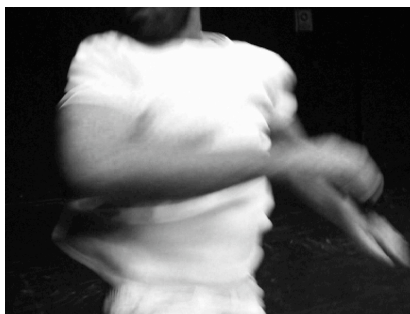


plano 2

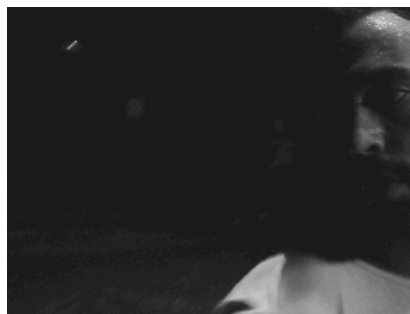


Corte entre dos primeros planos en contracampo

Plano 1



plano 2

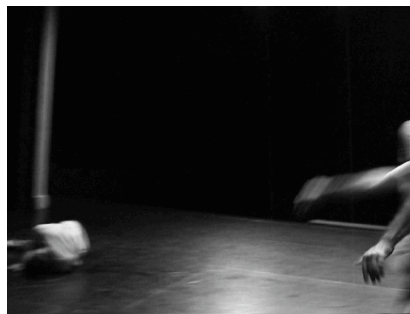


Corte entre primer plano y primerísimo plano

Plano 1 A



1 B



1 C



1 D



plano 2

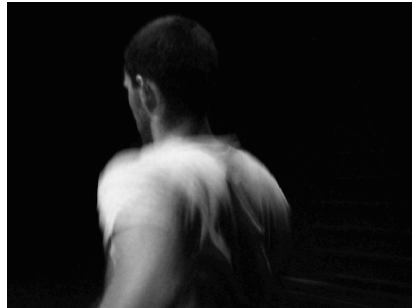


Corte entre fuera de campo y plano general

Plano 1



plano 2



Corte entre plano general y primer plano

Plano 1

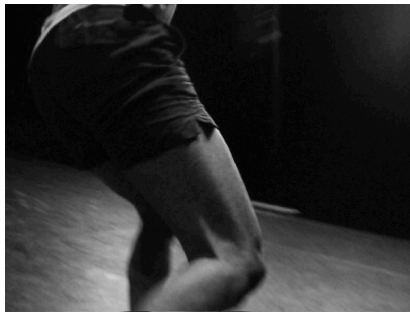


plano 2



Corte entre plano general y plano medio

Plano 1

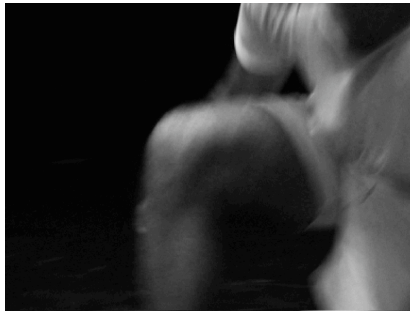


plano 2



Corte entre dos primeros planos

Plano 1



plano 2



Corte entre primer plano y plano medio

Plano 1

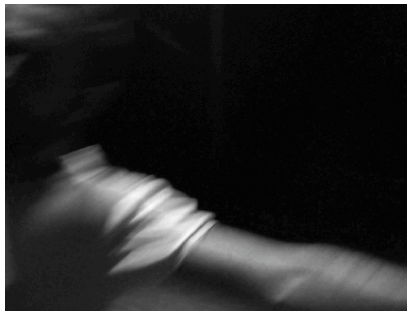


plano 2

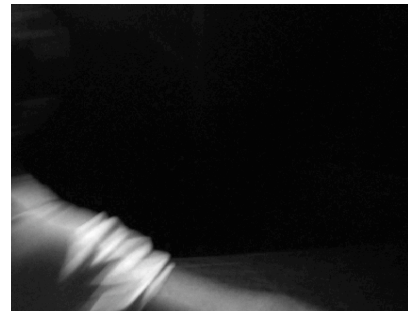


Corte entre plano medio y primer plano

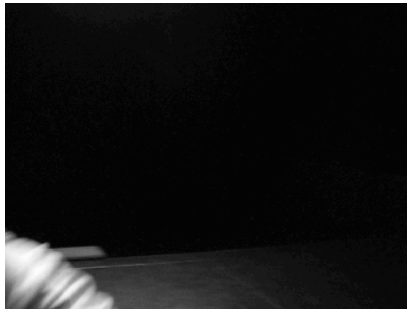
Plano 1 A



1 B



1 C



plano 2



Corte entre primer plano en fuera de campo y plano general

130. Frames pertenecientes a *Sonata* (2005) Juan Bernardo Pineda

La realización de este trabajo práctico se ha desarrollado en tres fases:

1º Ensayos y entrenamientos por parte de los bailarines para el aprendizaje y memorización de la coreografía.

2º Filmación a partir de una estructura coreográfica para la cámara, paralela a la ejecutada por los bailarines.

3º Edición del *videodanza* a través de planos donde aparecen fragmentos de la coreografía que se han unido unos con otros mediante el corte.

Hay que señalar también que dentro del montaje de *Sonata* se ha prescindido de la utilización de fundidos, encadenados y yuxtaposiciones que no respetan el *raccord*, por lo que estas uniones han significado en muchos videodanzas, es decir, maneras de unir planos que no tendrían continuidad si se unieran por corte. Todas las formas de unir los planos que aparecen en *Sonata*, se han efectuado por corte en movimiento y respetando su *raccord* correspondiente, aspecto que hemos priorizado en todos los análisis que se han efectuado en esta tesis y que mediante el siguiente trabajo práctico pretendemos demostrar por que es necesario tener conocimientos coreográficos a la hora de presentar una danza o una lucha filmada. Es decir, lo que da mayor complejidad a este tipo de trabajos respecto a otras producciones audiovisuales es la manera en que hay que manipular el material coreográfico filmado para configurar una acertada narración cinematográfica-coreográfica. Por ello se hace imprescindible la figura del coreógrafo-realizador, el cual no sólo es conocedor de los

mecanismos de filmación y montaje, sino también de la cinética y fisicidad del cuerpo en sus trayectorias espacio / tiempo.

CONCLUSIONES

En el proceso de esta investigación, a la hora de asociar nexos por los que el ámbito cinético-visual y sonoro confluyen desde finales del s. XIX en el cine y la danza, nos hemos encontrado con la figura del coreógrafo-realizador como el creador de un nuevo lenguaje de la danza a través de la tecnología de la imagen en movimiento. Un modo de hacer que va a tener la capacidad de ramificarse produciendo diferentes géneros cinematográficos. Esa validez múltiple que presenta el uso de la filmación y el montaje a partir de parámetros coreográficos ha sido el tema en cuestión por el que hemos llevado a cabo esta investigación, las aportaciones del coreógrafo-realizador a la imagen en movimiento.

La utilización de los espejos de las salas de ensayos de danza, como herramientas de análisis y composición de los pasos de baile, generó la predisposición a que los bailarines que precedieron a la inminente aparición del cinematógrafo presentaran en sus trabajos una multidisciplinaridad que se anticipaba a las invenciones modernas más espectaculares. Sus experimentaciones con la luz y el movimiento las aplicaban situando los puntos de luz alrededor del cuerpo danzante (delante, detrás, arriba, abajo y a los lados) mediante espejos, vidrios y proyectores de luz. De esta manera recondujeron la composición coreográfica hacia una predisposición cinematográfica tecnológica. Es cierto que una vez que el cine comenzaba a adquirir protagonismo como arte de entretenimiento, muchos coreógrafos y bailarines se negaron a ser filmados de cara a salvaguardar su imagen cinética. Para la mayoría de los bailarines convencionales, las imágenes que producía el cine mudo del movimiento humano aparecían ante sus ojos como grotescas reproducciones. Ésta sería la principal causa por la que la Historia de la danza no prestaría gran atención a todos aquellos bailarines que desarrollarían su trabajo coreográfico a través de la imagen en movimiento. Si bien, los nombres de Fred Astaire y Gene Kelly van a tener

cierto protagonismo en la Historia de la danza, será por el modo en el que trasladarán la coreografía al cine. Es decir, plasmándola lo más parecido a como se llevaría a cabo en el espacio escénico. Por ello, la exclusión o desconocimiento que la Historia de la danza llevará a término sobre todos aquellos coreógrafos-realizadores como Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee, los cuales a través de su trabajo cinematográfico no han reflejado una reproducción del espectáculo escénico, va a significar que todas las aportaciones coreográficas que se desarrollaron dentro del lenguaje cinematográfico no trasciendan en las futuras generaciones de bailarines y coreógrafos que quedan inscritos en la presentación de la danza sobre el escenario. Esta laguna histórica dentro del contexto dancístico hace que aparezcan jóvenes bailarines y coreógrafos con una gran desinformación de sus antecedentes históricos dentro del cine. Esta falta de documentación se aprecia en muchas declaraciones que estos creadores exponen al hablar de sus respectivas obras, sobre todo en cuanto al concepto de fragmentación del movimiento, al cual lo contextualizan exclusivamente en el lenguaje cinematográfico. Razón por la que en esta investigación demostramos que las operaciones de fragmentación de los intervalos de tiempo y espacio no sólo han sido aplicados en el lenguaje cinematográfico con gran maestría por parte de coreógrafos-realizadores, sino porque estas operaciones se han llevado a cabo precedentemente en el campo de la coreografía, mucho antes de que esta palabra fuera inventada por Raoul Feuillet.¹⁶⁸

Desde que el coreógrafo en el s.XV empieza a desarrollar maneras de registrar y conservar los pasos de baile y las danzas para su futura transmisión, la disciplina e instrucción de los bailarines será de máxima importancia para ejecutar con precisión coreografías que servirán como

¹⁶⁸ Ver 1.1 COREOGRAFÍA: ESCRIBIR LA DANZA. Pág. 15

modelo de transmisión. La coreografía escrita corresponde a un trabajo premeditado, donde los bailarines están sujetos a las pautas de ordenación, conducción, dirección y situación en el espacio de la representación. Estas características también corresponden a lo marcial, en cuanto a que operan con un colectivo de seres humanos para un fin estratégico, cuyo principal objetivo es controlar y poseer el espacio. Las comprobaciones realizadas sobre la afinidad coreográfica, el uso del cuerpo y su comprensión cinestésica entre lo marcial y lo dancístico, evidencian dentro de los trabajos de los realizadores-coreógrafos como Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee (todos ellos como bailarines también presentaban afinidades con lo marcial) facultades sobresalientes de filmación y montaje cuando el individuo, los grupos o las masas en movimiento protagonizan la narración fílmica. Estos artistas llevarán a cabo las bases de géneros audiovisuales y cinematográficos como: el cine musical, el cine de acción, el film de danza o *cinedanza* y el *videodanza*.

En la Historia de la danza no se menciona ni tampoco se incluyen a estos bailarines-coreógrafos en su contexto historiográfico, pero sin embargo se nombra la interrelación de lo marcial y lo dancístico como disciplinas que se complementan para la preparación física y estrategia espacial de soldados y bailarines, desde la Antigüedad hasta la actualidad. Ésta va a ser la razón principal por la que estos coreógrafos-realizadores van a estar enmarcados entre el contexto marcial y coreográfico. Dentro de la danza y el ejército van a darse, pasos, terminología polisémica, maneras de entrenamiento y ocupación del espacio que se irán canjeando e intercambiando entre estas dos disciplinas que comparten muchos aspectos en su forma y preparación física, pero sin embargo son opuestas en su función última. Si bien, dentro de la Historia general del cine del s. XX podemos encontrarnos con algunos

de los nombres de estos coreógrafos-realizadores, sus referencias corresponden a que impulsarán nuevas maneras de hacer en la realización cinematográfica con respecto a presentar acciones del cuerpo, desfiles, combates y bailes, en cambio en ellas no se remarca que sus aptitudes de cara a desarrollar tales empresas correspondían al bagaje coreográfico y dancístico que estos realizadores poseían, he ahí nuestra defensa sobre la afinidad que surge entre coreografía y cinematografía.

En cuanto al papel que desempeña lo castrense y la lucha dentro del tratamiento del cuerpo en movimiento en estos artistas y su respectivas obras, corresponderá siempre a su factura coreográfica. Evidentemente no podemos negar el referente a la violencia que transmiten muchos aspectos que circundan a estos artistas y a su trabajos. Sin embargo tampoco debemos olvidar que la danza es una de las formas más comunes para expresar las intenciones amorosas en los animales y en el ser humano. En ella también se inscriben operaciones de lucha por la conquista del territorio, donde una vez la amenaza de rivales es desarticulada, pueden acontecer de manera óptima las operaciones de seducción para conquistar el objetivo amoroso deseado en un espacio controlado. También debemos tener presente que a la representación de la danza se le ha considerado como una metáfora de la grandeza y desgracia del amor dentro del abanico cromático delimitado por los opuestos amor y odio.

Otro de los aspectos de suma relevancia en esta tesis corresponde a la relación de la lucha y la danza por la importancia que estas poseen como dato contextualizador para este trabajo en cuanto al uso que se le da al cuerpo en el espacio dentro de dos contextos opuestos. Los cuales

aunque el objetivo de cada uno anule al del otro, el medio operativo de ambos va a ser el mismo, el cuerpo en movimiento. Todo ello va a permitirnos descubrir al coreógrafo-realizador en otros campos que no van a ser explícitamente lugares o contextos de presentación de la danza. Sin embargo dentro de estos campos extradancísticos estos coreógrafos-realizadores imprimirán una factura coreográfica en sus realizaciones. Sobre todo en el uso que se da a la coreografía para embellecer y justificar la violencia como producto de ocio y consumo *massmediático* en los films de acción del s. XXI, la cual es presentada cinematográficamente a través de las convenciones que en su día conformarían el cine musical a la hora de filmar y montar el movimiento del bailarín. Por otra parte el apropiacionismo que el cine de acción hace cuando usa pasos y secuencias de movimiento que la danza ha desarrollado en este siglo, especialmente las aportaciones de los coreógrafos y bailarines contemporáneos de finales de los años 80, va a suponer que estos pasos sean identificados por el público consumidor *massmediático* como el distintivo de calidad de los films de violencia cinematográfica, y para el coreógrafo, una malversación del fin artístico de los elementos que constituyen la danza contemporánea, sus pasos.

Por todo lo expuesto, demostramos que una formación coreográfica y cinematográfica simultánea predispone hacia la configuración de una metadanza audiovisual cuyo protagonista es el cuerpo, y donde el bailarín que utiliza la imagen en movimiento para desarrollar una coreografía filmica es su precedente. De hecho si para componer una coreografía es necesario encadenar fragmentos de tiempo y espacio a través del cuerpo, lo que hace considerar que el film de acción o el film de danza sea confeccionado a través de una metadanza audiovisual, és porque el proceso de encadenamientos temporales y espaciales volverá a repetirse en el montaje

cinematográfico con la imagen filmada de los pasos y secuencias de movimiento. Es decir, que la operación de fragmentación y unión se repetirá dos veces, una en la composición de la coreografía y otra en la edición de los fragmentos y pasos filmados de esa misma pieza de danza.

La metadanza audiovisual del bailarín dentro de la imagen en movimiento parte de una serie de experimentaciones multiperspectivistas a la hora de registrar un mismo movimiento de baile o acción a través de distintos emplazamientos de la cámara, a efectos de obtener una mayor información del movimiento del cuerpo, confiriéndole protagonismo dentro de la narración del film. Esta manera de operar con el cuerpo en movimiento a través de la filmación y el montaje, no corresponderá solamente a la característica común a todos los trabajos de estos coreógrafos-realizadores, sino que se convierte en el precedente más importante a las nuevas operaciones del fraccionamiento del cuerpo en movimiento que van a realizarse en el *videodanza*.

Si el concepto de *videodanza* supone una indefinición genérica por parte de su creadora en 1988, en este trabajo lo hemos redefinido equiparando su significación a lo que ha venido denominándose como *cinédanza* desde las experimentaciones de Maya Deren. La cual fue la primera coreógrafa-realizadora que uniría dos planos distintos del mismo cuerpo en movimiento en traslación a través del corte dentro del montaje. Por otra parte si este tipo de operaciones parece haberse realizado también en las películas del cine de acción y el cine musical hollywoodiense, a excepción de los films de Bruce Lee, la incisión del corte en pleno movimiento sobre el plano, sólo va a realizarse en movimientos de giros centrífugos del cuerpo, es decir, cuando no hay traslación.

El *videodanza* aunque sus precedentes más importantes son el cine musical y el cine de acción, presentará como notable característica, la emancipación respecto a la violencia del film de acción y la connotación onírica del cine musical.

Si en nuestra empresa de investigación nos hemos centrado de manera específica y exclusiva en las aportaciones formales de filmación, montaje y composición que estos y otros artistas han llevado a cabo en el cine desde la experiencia coreográfica, así como el nombramiento y aceptación de su aspecto castrense, es para hacer más explícita la relación que opera entre la danza y el cine por compartir los mismos parámetros cinéticos y coreográficos. Por estas razones partimos de que en el cine de acción, el cine musical y en el *cinédanza* o *videodanza*, las características que los definen no sólo hacen referencia a los combates y bailes que son filmados, sino a los mecanismos de fragmentación del cuerpo en movimiento que se dan en la filmación y el montaje. Con esto podemos afirmar la importancia que supone trabajar la imagen en movimiento a partir de parámetros coreográficos, cuando el hilo conductor o protagonista de la narración cinematográfica es el cuerpo humano en movimiento. Las películas de acción, cine musical y *cinédanza* impulsan una expansión de criterios y modos de hacer cinéticos que permiten desarrollar la práctica coreográfica desde otro lenguaje, el cine. Por esa razón consideramos de gran importancia la utilidad del coreógrafo-realizador en la redefinición de los géneros audiovisuales donde el baile y la acción en movimiento poseen un peso específico.

Aún sabiendo todo lo que la experimentación dancística ha realizado para que se nos ofrezcan facturas cinematográficas excelentes de films de acción

y danza, debemos señalar también la autoría de la danza en cuanto a que ha generado una serie de convenciones por las que actualmente un film de acción responde a su catalogación. Esto obedece a que los realizadores que son a la vez coreógrafos, han llevado a cabo un modo particular de operar la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro de los mecanismos de montaje en el film, así como la creación e introducción de pasos, secuencias de danza y resoluciones escénicas a la hora de filmar el cuerpo en movimiento. Sin embargo por otra parte hemos descubierto que muchos bailarines y coreógrafos que asentados en la convención decimonónica que supone el espacio teatral en cuanto a la presentación de la danza, van a usar la tecnología audiovisual como una actualización de la puesta en escena del espectáculo de danza. Estos espectáculos coreográficos a los cuales hemos denominado como presentaciones multimediáticas de danza, conforman una nueva generación de producciones dancísticas inscritas en el contexto escénico oficial y reconocido de la danza del s. XXI. A parte de las experimentaciones interactivas con la tecnología llevadas a cabo por la generación de bailarines de los años 60, estas nuevas producciones de danza multimediáticas, también van a estar influenciadas por las operaciones de montaje creadas por los coreógrafos-realizadores que protagonizan esta investigación.

Las estrategias de amplificación, disminución, multiplicación y fragmentación que se aplican al cuerpo danzante en el espectáculo multimediático e interactivo en este s. XXI, corresponden según una gran mayoría de los coreógrafos que las producen, a la influencia que el lenguaje cinematográfico ha ejercido en la danza. Desde aquí nos posicionamos en lo erróneo de esas declaraciones y sobre las cuales hemos emprendido una revisión teórico-práctica en la que demostramos, sino el origen coreográfico, si los mismos parámetros compositivos que la coreografía y el cine han

desarrollado conjuntamente a través de una historia de la danza que hemos escrito desde aquí, cuyos protagonistas principales responden a nombres como: Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee.

En esta tesis devolvemos a la danza su uso y su contexto, es decir, desvelamos que si el cine de acción nos ofrece escenas de extremada apología violenta cargadas en ocasiones de un gran belleza, es por el uso descontextualizado que se le da a la coreografía lo que hace bellos a los combates y las peleas. Con lo cual el film de acción es un sucedáneo coreográfico si lo comparamos con las buenas realizaciones de *videodanzas* o films de danza, cuyo artífice corresponde a la figura del coreógrafo-realizador que no precisa justificar la danza a través de la violencia, sino que la danza es justificada por ella misma.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

Abad Carles, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Ed. Alianza

Adorno, Theodor W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ed. Piadós

Anderson, Jack (1997). *La danza*. Milán: Ed. Arnold Mondadori

Arbeau, Thoinot (1589). *Orchésographie, Traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honeste exercice des danses*. Langres: Imprimeur & libraire lehan des preyz

Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piadós (*Les Théories des cinéastes*. Ed. Nathan/Vuef, 2002)

Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona. Ed. Piadós (*L'analyse des films*. Paris: Éditions Nathan, 1988)

Bakedano, José J. *Norman McLaren -Obra completa 1932-1985-*, 1986, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao

Bainbridge Cohen, Bonnie. *L'action dans la perception. Sentir, ressentir et agir*. Nouvelles de danse, nº 50, 2002. Bruxelles: Ed. Contredanse

Banes, Sally (2002). *Terpsichore en baskets*. París: Ed. Chiron. (*Terpsichore en baskets*. Wesleyan University Press, 1987)

- Baril, Jacques (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Ed. Paidós
- Berger René (1976). El conocimiento de la pintura. Barcelona: Ed. Noguer
- Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre national de la danse
- Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen
- Bourcier, Paul (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Ed. Blume
- Bruhat, Hervé (2004). *L'École de l'Opéra de Pékin*, Sommières Cedex: Romain Pages Éditions
- Burch, Noël (1972). *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos
- Burch, Noel (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ed. Cátedra
- Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta
- Chion, Michel (2002). *La comédie musicale*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma
- Chion, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós (*La musique au cinéma*. Paris: Ed. Librairie Arthème Fayard)
- Coma, Javier (2000). *Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Ed. Libros Dirigido

Delamater, Jerome. *Dance in the Hollywood Musical*. Michigan: UMI Research Press 1981

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ed. Paidós

Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ed. Paidós

Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental. (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946)

Dupuy, Dominique et Françoise (2001). *Une danse a l'oeuvre*. Nancy: Ed. Centre National de la Danse

Eisenstein M. Sergei (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp (*Teoría y técnica cinematográficas*, 1939)

El País (València) 30-11-2003

Entreaigües, Jimmy (1998). *El teatro en el cine o el Teacitrone*. València. Servicio de Publicaciones de la UPV

Filiberti, Irène. *Vidéodanse 2004*. Les Inrockuptibles (Paris) 14-1-2004

Forti, Simone. "Manuel en mouvement". *Nouvelles de Danse* n° 44/45, 2000, Bruxelles: Ed. Contredanse

Font, Nuria. "De la danza en la pantalla a la escena multimedia". *Crea*.n° 16, Año VII, 2004. Madrid: SGAE

Frétard, Dominique (2004). *Danse Contemporaine: Danse et Non Danse*. Paris: Ed. Cercle d'Art

Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse

Giménez Morte, Carmen. *Apuntes para una semiología de la danza*. Ayudas a la Formación e Investigación de la Generalitat Valenciana, 2000 València: Teatres de la Generalitat Valenciana

Goldberg, Roselee (1996). *Performance art*. Barcelona: Ed. Destino

Kaplan, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine*. Madrid: Ed. Cátedra

Laboratorio de Creaciones Intermedia. "Ruidos y Susurros de las vanguardias, Reconstrucciones de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)", 2004 València: Ed. UPV

Ladj, Michel (1998). *Le lexique de la scène*. Paris: Ed. AS

Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid: Ed. Cátedra

Lifar, S. (1968). *La danza*. Barcelona: Ed. Labor

López de Guereñu, Javier (1998). *Decorado y tramoya*. Ciudad Real: Ed. Ñaque

Lull, James (1997). *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu Editores

Mello, Bruni (1993). *Trattato di scenotecnica*. Milano: Ed. Instituto Geografico de Agostini

Meneu, Gracel y Gamarra, Rafa (2003). "Coreografía por ordenador -guía de ejercicios-". València: Conservatori Superior de Dansa de València

Moreno, Isidro (2003). *Narrativa Audiovisual Publicitaria*. Barcelona: Ed. Paidós

Noguez, Dominique (1985). *Une Renaissance du cinéma (Le cinéma "underground" américain)*. Paris: Ed. Kncksieck

Noverre, Jean Georges (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Ed. librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

Ocaña Rizo, Marcos (2003). *Bruce Lee, el hombre detrás de la leyenda*. Madrid: Ed T&B Editores

Pérez Agustí, Adolfo (1998). *Jean Claude Van Damme*. Madrid: Edimat Libros, S.A.

Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Serval

Pinel, Vicent (2004) . *El montaje*. Barcelona: Ed. Paidós

Reyna, Ferdinando (1965). *Historia del ballet*. Barcelona: Ed. Daimón

Sanchez-Biosca, Vicente. "Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión". Nº. 11, 1995, València: Ediciones Textos Fílmoteca

Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Ed. Paidós

Sanchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Ed. Paidós

Sanchez Noriega, J.L.. (2002). *Historia del Cine*. Madrid: Ed. Alianza

Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse

Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca. Ed. Sígueme (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunis, 1966)

V.V.A.A. *Cairon, revista de Ciencias de la Danza*, nº 7. Madrid: Ed. Universidad de Alcalá

V.V.A.A. (1996). *Cantando bajo la lluvia*. Valencia: Ed. Nau llibres

V.V.A.A. "Caprichos, la danza a través de un prisma". *Cuadernos escénicos*, nº 6, 1998, Sevilla: Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

V.V.A.A. "Contact-improvisation". *Nouvelles de Danse*, nº 38/39, 1999 . Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. "Createurs de l'imprevu". *Nouvelles de Danse*, nº 32/33, 1997.
Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla
la Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid

V.V.A.A. (1989). *Daniel Larrieu. Recherche chore-graphique*. Paris: Ed. Dis
Voir

V.V.A.A. "Dansa Valencia 1992." Valencia: Generalitat Valenciana.
Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia

V.V.A.A. "Danse et nouvelles technologies". *Nouvelles de danse* nº 40/41,
1999, Bruxelles: Ed. Contredanse

V.V.A.A. "Danse Nomade." *Nouvelles de Danse* nº34/35, 1998. Bruselas:
Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Diálogos de danza*, nº 01, 2004, València: Centre Coreogràfic de la
Comunitat Valenciana

V.V.A.A. (1996). *Historia general del cine. Vol. III. Estados Unidos (1932-
1955)*. Madrid: Ed. Cátedra -signo e imagen-

V.V.A.A. "El arte contemporáneo en Francia". *El Guía*, 1990. Barcelona: El
Guía

V.V.A.A. (1988). *El Kitsch español*. Madrid: Ed. Temas de Hoy

V.V.A.A. (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Ed. Centro Andaluz de Teatro, S.A. Junta de Andalucía

V.V.A.A. "Interagir avec les technologies numériques". *Nouvelles de Danse* nº 52, 2004. Bruxelles: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *I Jornadas de Danza e Investigación*, (2000) Barcelona: Ed. Los libros de danza

V.V.A.A. *Kobie, Arte Ederrak-Bellas Artes* nº 3, 1985. Bilbao: Ed. Argitarazlea

V.V.A.A. (1994). *Le corps en jeu*. Paris: Ed. CNRS

V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller danseuse de l'art nouveau*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux

V.V.A.A. (1997). *Luces, cámara, acción [...] ¡corten!*. *Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. València: Ed. IVAM

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº. 3, 1990. Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº. 14, 1993. Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº 20, 1994. Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº 21, 1994, Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº 26, 1996, Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. *Nouvelles de Danse*, nº 48/49, 2001, Bruselas: Ed. Contredanse

V.V.A.A. (1991). *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona: Ed. Fundació La Caixa

Wigman, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ed. de Aguazul

Vila, Thierry (1998). *Paroles du corps*. Bienne (Suiza): Ed. Du Chêne-Hachette Libre

Villain, Dominique (1999). *El montaje*. Madrid: Ed. Cátedra

Willem, Lydie. "Dossier: Dialogue Classique/Contemporain". *Nouvelles de Danse*, nº 14. 1993, Bruselas: Ed. Contredanse

PÁGINAS WEB

<http://www.agenciatxt.com> [consultado 19-7-2004]

<http://archives.radio-canada.ca> [consultado, 9-10-2005]

<http://arteprohibido.webcindario.com/historiadance.html>
[consultado, 19-7-2004]

<http://www.arteleku.net> [consultado, 22-11-2004]

http://www.cadrage.net/dossier/trois_danseuses.html [consultado, 4-5-2005]

<http://www.cinedans.nl> [consultado,4-5-2005]

<http://www.cinergie.be> [consultado, 11-10-2005]

<http://www.classicmoviefavorites.com/BERKELEY>
[consultado, 8-10-2004]

<http://cnca.gob.mx/cuerpo/t01.html> [consultado, 4-5-2005]

<http://www.cnac.gp.fr/pompidou> [consultad, 9-10-2005]

<http://www.cultura-china.com> [consultado, 29-10-2004]

<http://www.cultura.genecat.net/videodanza> [consultado, 9-10-2005]

<http://www.cyberus.ca> [consultado, 9-10-2005]

<http://www.daveyd.com> [consultado, 25-7-2004]

<http://www.educared.net/concurso2001/397/break3.html>

[consultado, 25-7-2004]

<http://www.efe-tonotteonline.com/en>

[ol/archivi/articoli/indeep/200304/200304id02.htm](http://www.efe-tonotteonline.com/en/ol/archivi/articoli/indeep/200304/200304id02.htm) [consultado 14-01-06]

<http://www.epidemic.cicv.fr/geo/art/III/hist.html> [consultado, 9-10-2005]

<http://espanol.chinabroadcast.cn/1/2003/12/08/1@1062.htm>

[consultado, 29-10-2004]

<http://www.esporas.blogspot.com> [consultado, 25-10-2004]

<http://www.filmsite.org/musicalfilms2.html> [consultado, 8-10-2004]

http://www.fluctuant.net/article.php3?id_article=1268

[consultado 10-11-2004]

<http://www.fondation-langlois.org> [consultado el 24-12-2004]

<http://www.geocities.com/Broadway/Booth/8445/2break.html>

[consultado, 25-7-2004]

<http://www.gio.gov.tu/info/nation/sp/culture/20.html>

[consultado, 29-10-2004]

<http://www.graner.net/nicolas/arbeau> [consultado 9-12-2005]

<http://www.habanafimfestival.com> [consultado, 25-10-2004]

<http://www.hhbboys.com> [consultado, 25-7-2004]

<http://www.hiphopflash.com> [consultado, 25-7-2004]

<http://www.4x4hiphopritmic.com> [consultado, 25-7-2004]

<http://www.ieslaasunción.org> [consultado, 8-10-2004]

[http://www.iespana.es/revista-arbil/\(78\)torr.htm](http://www.iespana.es/revista-arbil/(78)torr.htm)
[consultado, 17-9-2004]

<http://www.imagesjourna.com> [consultado, 8-10-2004]

<http://www.johnkeyes.com> [consultado, 8-10-2004]

<http://www.lajiribilla.cu> [consultado, 19-7-2004]

<http://www.lalalahumansteps.com> [consultado, 9-10-2005]

URL://www.listindiario.com.do [consultado, 19-7-2004]

http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/9_danza.htm
[consultado, 4-5-2005]

<http://www.lutecium.org/stp/schiller.html> [consultado, 29-10-2004]

<http://www.majaze.it> [consultado, 4-1-2005]

<http://www.mairiemetz.fr:8080/metz/arsenal/terresdanse05/video.html>
[consultado 9-10-2005]

<http://www.maroc-hebbo.press.ma> [consultado, 24-11-2004]

<http://www.napolidanza.it> [consultado, 4-5-2005]

<http://www.notam02.no/nmi/ultima/1997/film-97n.htm>
[consultado, 12-10-2005]

<http://www.objetif-cinema.com/points de vue>
[consultado, 22-11-2004]

<http://www.opinar.net> [consultado, 17-9-2004]

<http://www.paxanga.net/hiphop/break.htm> [consultado, 25-7-2004]

<http://www.perrorabioso.com/fivu05/maya.htm> [consultado 12-01-06]

<http://www.riefensthal.org> [consultado, 17-9-2004]

<http://http://revistacinefagia.com> [consultado, 25-10-2004]

<http://www.rosas.be> [consultado, 11-10-2005]

<http://www.sfa.univ-poitiers.fr/commedia /modulesDESS /travaux/98 /danse /presenta.html> [consultado, 10-11-2004]

http://www.satiria.com/2003/recuerdo/recuerdo_riefensthal.htm
[consultado, 17-9-2004]

<http://www.style2ouf.com>. [consultado, 25-7-2004]

<http://www.thematrix.com> [consultado, 11-10-2005]

<http://www.ultimavez.com> [consultado, 9-10-2005]

ENTREVISTAS, CURSOS Y CONFERENCIAS

·Curso *El sujeto en el cine documental* de Jose Antonio Mingolarra en la facultad de bbaa de la UPV de València.

·Entrevista con Marthine Bargues, responsable de videodanse del Centre Georges Pompidou de Paris, en octubre de 2004. Institut Français de València.

·Entrevista con Sylvie Artel, Directora artística del Grand Prix International de Videodanse, en junio de 2004. Institut Français de València.

·Asistencia a la presentación del Festival Ars Musica. *La fin des vagues/Het einde van de golven*. Bruxelles, Biblioteca Solvay, 1996.

FILMOGRAFÍA

Altman, Robert. *The Company* (2003)

Bacon, Lloyd. *42nd street* (1933)

Bacon, Lloyd. *Footlight Parade* (1933)

Leroy, Mervyn. *Gold Diggers Of* (1933)

Cavani, Liliana. *Portero de Noche* (1976)

Chan, Jackie. *La leyenda del luchador borracho* (2000)

Clair, René. *Entr'acte* (1924)

Daldry, Stephen. *Billy Elliot* (2000)

De Keersmaecker, Anne Teresa y Verdin, Walter. *Monologue by Funiyo Ikeda at the end of Ottone/Ottone* (1990)

De Keersmaecker, Anne Teresa. *Achterland* (1994)

De Mey, Thierry. *Love sonnets* (1994)

De Mey, Thierry. *Tippeke* (1996)

De Mey, Thierry. *Rosas danst rosas* (1997)

De Mey, Thierry. *Fase* (2002)

De Soto, Olga. *Historie(s)* (2005)

Del Toro, Guillermo. *Blade II* (2002)

Deren, Maya. *At Land* (1944)

Deren, Maya. *A study choreography for camera* (1945)

Deren, Maya. *Meshes of afternoon* (1943)

Donen, Stanley. *Bodas reales* (1951)

Forman, Milos. *Hair* (1979)

Fosse, Bob. *All that jazz* (1979)

Fosse, Bob. *Cabaret* (1972)

Godard, Jean Luc. *Alphaville* (1965)

Godard, Jean Luc. *El desprecio* (1963)

Godard, Jean Luc. *Pierrot el loco* (1965)

Greenaway, Peter. *Rosa* (1992)

Hark, Tsui. *Black Mask II* (2001)

Hark, Tsui. *Siete espadas* (2005)

Hérbert, Bernard. *La La La Human Sex Duo n.º1* (1987)

Istasse, Xavier. *Ctònica* (1993)

Kelly, Gene. *Invitación a la danza* (1956)

Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952)

Kolb, Wolfgang. *Hoppla* (1989)

Kolb, Wolfgang. *Muurwerk* (1987)

Laï, Tamara. *An Atómica* (1991)

Lars von Trier. *Bailando en la oscuridad* (2000)

Le Tacon, Jean Louis. *Waterproof* (1988)

Lee, Ang. *Tigre y dragón* (2000)

Lee, Bruce. *Game of death* (1973)

Lee, Bruce. *The way of the dragon* (1972)

Leonard, Robert Z. *El Gran Ziegfield* (1957)

Leterrier, Louis. *Danny the dog* (2004)

Lock, Édouard. *Amelia* (2003)

Marshall, Rob. *Chicago* (2002)

Martinez-Schmidt, Gustavo. *Montreal: La La La Human Steps* (1991)

Mcginty Nichol, Joseph. *Los ángeles de Charlie* (2000)

Meddin, Guy. *Drácula: pages from vigin's diary* (2002)

Mehta, Deepa. *Bollywood,Hollywood* (2002)

Moroder, Giorgio. *Flashdance* (1983)

Müller, Ray. *Leni Riefensthal, una vida de luces y sombras* (1993)

Norrington, Stephen. *La liga de los hombres extraordinarios* (2003)

Obadia, Regis y Bouvier Joelle. *La noche* (1991)

Orech, Josh. *The Matrix revisited* (2001)

Pineda, Juan Bernardo. *La Cadira* (1995)

Pineda, Juan Bernardo. *L'Escala* (1997)

Pineda, Juan Bernardo. *Sonata* (2005)

Pineda, Juan Bernardo y Díaz De Greñu, Rubén. *Suite* (2003)

Pitof. *Catwoman* (2004)

Prest, Gerard. *Bruce Lee , Documental: The Inmortal dragon Jude* (2002)

Potter, H.C. *Al fin solos* (1941)

Powell, M. y Pressburguer, E. *Las zapatillas rojas* (1948)

Riefensthal, Leni. *El triunfo de la voluntad* (1935)

Riefensthal, Leni. *Olympia* (1938)

Ross, Herbert. *Dinero caído del cielo* (1981)

Russell, Toby. *La misteriosa vida de Bruce Lee* (1993)

Segura, Santiago. *Torrente 2* (2003)

Segura, Santiago. *Torrente 3* (2005)

Sommers, Stephen. *El regreso de la momia* (2001)

Tarantino, Quentin. *Kill Bill I* (2003)

Tarantino, Quentin. *Kill Bill II* (2004)

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara* (1929)

Wachowski, Andy y Larry. *Matrix* (1999)

Wachowski, Andy y Larry. *Matrix Reloaded* (2003)

Wachowski, Andy y Larry. *Matrix Revolutions* (2003)

Vandekeybus, Wim, Iturbe, Octavio, Verdin, Walter. *Roseland* (1995)

Wei, Lo. *Big boss* (1971)

Wei, Lo. *Fist of fury* (1972)

Weintraub, Sandra. *The best of the martial arts* (1990)

West, Simon. *Tomb Raider* (2001)

Wiseman, Len. *Underworld* (2003)

Wo-Ping, Yuen. *El último combate* (1990)

Woo, John. *Misión Imposible II* (2000)

Worth, David. *Kickboxer* (1989)

Yimou, Zhang. *La Casa de las dagas voladoras* (2003)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FOTOGRAFÍAS

1. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Montreal: Ed. Larousse, pág.14. (*La danse au XXe. siecle*. (1995).
2. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Montreal: Ed. Larousse, pág.15. (*La danse au XXe. siecle*. 1995).
3. Fotografía de Mark Kauffman. En Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta, pág.182
4. Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta, pág. 194-195
5. Fotografía de Philippe Halsman. En Thierry, Vila (1998). *Paroles Du Corps*. Bienne (Suiza): Ed. Du Chêne-Hachette Libre, pág.119
6. Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta, pág. 125
7. Fotografía de Al Giese. En Celant, Germano (2000). *Merce Cunningham*. Barcelona: Ed. Charta, pág. 127
8. Fotografía de Peter Moore. En Ginot, isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe siecle*. París: Ed. Larousse, pág. 140
9. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Montreal: Ed. Larousse, pág. 40. (*La danse au XXe. siecle*. 1995).
10. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 36. (*La danse au XXe. siecle*. 1995).
11. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller danseuse de l'art nouveau*. Paris: Éditions de la Reunión des musées nationaux, pág. 46

12. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller danseuse de l'art nouveau*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, pág. 39
13. Fotografía de B. J. Falk. En V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller danseuse de l'art nouveau*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, pág. 40
14. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 36
15. Alva Edison, Thomas. *Serpentine dance* (1896)
16. Fotografía anónima. En V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 138
17. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 16
18. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 114
19. Fotografiada por Isaiah West Taber. En V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 119
20. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 150
21. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 131
22. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d l'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 123

23. V.V.A.A. (2002). *Loïe Fuller, danseuse d'art nouveau*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. pág. 155
24. Ceram, C.W.(1965). *Arqueología del cine*. Barcelona: Ed. Destino, pág. 210
25. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 33. (*La danse au XXe. siecle*. [1995]).
26. Fotografía de Francine D'Hulst. En Schirren, Fernand (1996). *Le Rythme, primordial et souverain*. Bruxelles: Ed. Contredanse, pág. contraportada
27. Fotografía de Herman Sorgeloos. En Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 194 . (*La danse au XXe. siecle*. 1995).
28. Fotografía de Herman Sorgeloos. V.V.A.A. *Dossier, Danse et Dramaturgie*. Nouvelles de Danse, nº 31, 1997. Bruxelles: Ed. Contredanse, pág. 108
29. Godard, Jean Luc. *El Desprecio* (1963)
30. Godard, Jean Luc. *Pierrot el loco* (1965)
31. Elaboración personal
32. Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952)
33. Bakedano, José J. (1986). *Norman Mclaren (Obra completa 1932-1985)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 164
34. Bakedano, José J. (1986). *Norman Mclaren (Obra completa 1932-1985)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 174

35. Croquis. Eleboración personal
36. Fotografía de Serge Lido. En Thierry, Vila (1998). *Paroles Du Corps*. Bienne (Suiza): Ed. Du Chêne-Hachette Libre, pág. 37.
37. Fotografía de un frame del documental *Historie(s)* (2005) Olga de Soto. En catálogo-programa general. VEO. 2005, pág. 17.
38. Fotografía de Anne Maniglier. En Frétard, Dominique (2004). *Danse Contemporaine: Danse et Non Danse*. Paris: Ed. Cercle d'Art, pág. 139
39. Fotografía de Hervé Gloaguen. En Goldberg, Roselee (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ed. Destino, pág. 113
40. Fotografía de Peter Moore. Forti, Simone. *Manuel en mouvement*. Nouvelles de Danse n° 44/45, 2000. Bruxelles: Ed. Contredanse, pág. 82
41. Frame extraído del CD interactivo *Interagir*. V.V.A.A. *Interagir avec les technologies numériques*. Nouvelles de Danse n° 52, 2004. Bruxelles: Ed. Contredanse
42. Shair, Yacov. *Danse et nouvelles technologies*. Nouvelles de danse n°. 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, pág.165
43. Shair, Yacov. *Danse et nouvelles technologies*. Nouvelles de danse n°. 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, pág.165
44. Frame extraído del programa *Life Forms 1.0*
45. Imagen de Darren Molovinsky. Frame extraído del CD interactivo *Interagir*. V.V.A.A. *Interagir avec les technologies numériques*. Nouvelles de Danse n° 52, 2004. Bruxelles: Ed. Contredanse

46. Fotografía de Sergine Laloux. Frame extraído del CD interactivo *Interagir*. V.V.A.A. *Interagir avec les technologies numériques*. Nouvelles de Danse nº 52, 2004. Bruxelles: Ed. Contredanse
47. Fotografía de Palindrome Intermedia Performance Group. Wechsler, Robert. *Danse et nouvelles technologies*. Nouvelles de danse nº. 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, pág. 151
48. Fotografía de Carjat. En Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siècle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 82 (*La danse au XXe. siècle*. 1995).
49. Baril, Jacques (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Ed. Piados, pág. 61 (*La danse moderne*. Paris: Ed. Vigot, 1977)
50. Baril, Jacques (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Ed. Piados, pág. 22 (*La danse moderne*. Paris: Ed. Vigot, 1977).
51. Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme, pág. 213 (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris. Ed. Les Éditeurs Français Reunís, 1966)
52. Fotografía de Eve Zheim. En V.V.A.A. (1989). *Daniel Larrieu. Recherch chore-graphique*. Paris: Ed. Dis Voir, pág. 102
53. Fotografía de Jean Goussebaire. En V.V.A.A. (1989). *Daniel Larrieu. Recherch chore-graphique*. Paris: Ed. Dis Voir, pág. 105
54. Pinel, Vicent (2004). *El montaje*. Barcelona: Ed. Paidos, pág.16
55. Villain, Dominique (1999). *El montaje*. Madrid: Ed. Cátedra, pág, 62

56. De Barañano Letarmendía, Kosme M. *Ensayos sobre danza*. V.V.A.A. Kobie (Serie Bellas Artes) nº 3. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, 1985-6, pág. 143
57. De Barañano Letarmendía, Kosme M. *Ensayos sobre danza*. V.V.A.A. Kobie (Serie Bellas Artes) nº 3. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, 1985-6, pág. 143
58. De Barañano Letarmendía, Kosme M. *Ensayos sobre danza*. V.V.A.A. Kobie (Serie Bellas Artes) nº 3. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, 1985-6, pág. 146
59. De Barañano Letarmendía, Kosme M. *Ensayos sobre danza*. V.V.A.A. Kobie (Serie Bellas Artes) nº 3. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, 1985-6, pág. 146
60. Anderson, Jack (1997). *La danza*. Milán: Ed. Mondadori, p. 16
61. Ruhl, Klaus-Jörg. *El ascenso del nacional-socialismo*. V.V.A.A. *Berlín 1905-1933*. Debats, nº. 22, 1987. Valencia: Ed. Alfons El Magnànim, p. 58.
62. Benji & Junior. <http://www.style2ouf.com>
63. Benji & Junior. <http://www.style2ouf.com>
64. Fotografía de Stephen Petegorsky. V.V.A.A. *On the edge/Createurs de L'imprevu*. Nouvelles de danse, nº. 32/33, 1997. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 162.
65. Fotografía de Johann Adam Meisenbach. En Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, p. 87. (*La danse au XXe. siecle*. 1995)

66. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, p. 85. (*La danse au XXe. siecle*. 1995)
67. De Barañano Letarmendía, Kosme M. *Ensayos sobre danza*. V.V.A.A. Kobie (Serie Bellas Artes) nº 3. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Vizcaya, 1985-6, p. 130
68. Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 87. (*La danse au XXe. siecle*. 1995)
69. Müller, Ray. *Leni Riefensthal, una vida de luces y sombras* (1993)
70. Riefensthal, Leni. *El triunfo de la voluntad* (1935)
71. Riefensthal, Leni. *Olympia* (1938)
72. Riefensthal, Leni. *El triunfo de la voluntad* (1935)
73. Riefensthal, Leni. *Olympia* (1938)
74. Berkeley, Busby. *Footlight Parade* (1933)
75. Riefensthal, Leni. *Olympia* (1938)
76. <http://www.classicmoviefavorites.com/Berkley>
77. Berkeley, Busby. *Gold Diggers of* (1933)
78. <http://www.classicmoviefavorites.com/Berkley>
79. Berkeley, Busby. *Footlight Parade* (1933)

80. Fotografía perteneciente a la Anthology Film Archives, Nueva York. Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, p. 97. (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946).
81. Fotografía perteneciente a la Anthology Film Archives, Nueva York. Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental, p. 7. (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946).
82. Deren, Maya. *A Study Choreography for camera* (1945)
83. Deren, Maya. *At Land* (1944)
84. Deren, Maya. *A Study Choreography for camera* (1945)
85. Deren, Maya. *A Study Choreography for camera* (1945)
86. Prest, Gerard. *Bruce Lee, The Inmortal dragon Jude* (2002)
87. Prest, Gerard. *Bruce Lee, The Inmortal dragon Jude* (2002)
88. Ocaña Rizo, Marcos (2003). *Bruce Lee, el hombre detrás de la leyenda*. Madrid: Ed. T&B Editores, p. 57
89. Ocaña Rizo, Marcos (2003). *Bruce Lee, el hombre detrás de la leyenda*. Madrid: Ed. T&B Editores, pág. 131
90. Ocaña Rizo, Marcos (2003). *Bruce Lee, el hombre detrás de la leyenda*. Madrid: Ed. T&B Editores, p. 10
91. Wei, Lo. *The Big Boss* (1971)
92. Lee, Bruce. *The Way of the Dragon* (1972)

93. Lee, Ang. *Tigre y Dragón* (2000)
94. Fotografía perteneciente a la Warner Bros. Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen, p. 11
95. Fotografía del film *Matrix* perteneciente a la Warner Bros. Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen, p. 64
96. Mello, Bruni (1993). *Trattato di scenotecnica*. Milano: Ed. Instituto Geografico de Agostini, p. 248
97. Mello, Bruni (1993). *Trattato di scenotecnica*. Milano: Ed. Instituto Geografico de Agostini, p. 250
98. Fotografía del film *Matrix* perteneciente a la Warner Bros. Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen, p. 147
99. Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia*. (1952)
100. Fotografía de Babette Mangolte. En Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, pág. 155. (*La danse au XXe. siecle*. 1995)
101. Valencia Escena Oberta. Programa General. 16 al 27 de febrero del 2005, p. 9
102. Wachowski, Andy y Larry. *Matrix* (1999)
103. Vandekeybus, Wim, Iturbe, Octavio, Verdin, Walter. *Roseland* (1990)
104. Wachowski, Andy y Larry. *Matrix* (1999)

105. Fotografía de Geneviève Stephenson. En Ginot, Isabelle et Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe. siecle*. Paris: Ed. Larousse, p. 199. (*La danse au XXe. siecle*. 1995)
106. Martinez-Schmidt, Gustavo. *Montreal: La La La Human Steps* (1991)
107. Fotografía del film *Matrix* perteneciente a la Warner Bros. Berruezo, Pedro y Catalina, David (2004). *Dentro de Matrix*. Palma de Mallorca: Ed. Dolmen, p. 279
108. Donen, Stanley. *Bodas reales* (1951)
109. Fotografía de Herman Sorgeloos. *Nouvelles de Danse* n°. 24, 1995. Bruxelles: Ed. Contredanse, p. 109
110. Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Del Serval, p. 107
111. Pérez Ornia, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Ed. Del Serval, p. 107
112. Donen, Stanley. *Bodas Reales* (1951)
113. Cavan, Liliana. *Portero de noche* (1974)
114. Fotografía de José Plaza
115. Ticket de entrada para el espectáculo *La dansa del purgatori agnòstic*. Discoteca Barraca, les Palmeres -Sueca- 1989
116. Fotografía Jean Fürst

117. Fotografía Eduardo Peris
118. Fotografía Caroline Pierret
119. Veronique Coeman. *Repertoires* n° 1, 1993, Bruxelles: SACD, p. 1
120. Fotografía Janine Bidlot. Vernay, Marie Cristine. "Nux-Vomica, soufflé d'énergie". *Liberation* (Paris) 13-03-1995, p. 35
121. Videograbación de *La Mecánica Quántica* (1991)
122. Videograbación de *An Atómica* (1992)
123. Videograbación de *Ctònica* (1993). Reportaje del festival *Dansa Valencia* realizado para el programa *Arguments* . RTVV- Canal, 1993
124. Laï, Tamara. *An Atomica* (1991)
125. Istasse, Xavier. *Ctònica* (1993)
126. Pineda, Juan Bernardo. *La Cadira* (1995)
127. Pineda, Juan Bernardo. *L'Escala* (1997)
128. Pineda, Juan Bernardo y Díaz De Greñu, Rubén. *Suite* (2003)
129. Grabación correspondiente al proceso fílmico de *Suite* .Gran Teatre d'Alzira (2003)
130. Pineda, Juan Bernardo. *Sonata* (2005)

RESUMENES

El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza

Esta tesis doctoral presenta la afinidad que la danza tiene con la imagen en movimiento y su uso como nuevo soporte artístico, mediático y de presentación coreográfica. Para ello, la investigación que hemos realizado parte principalmente del trabajo desarrollado durante el siglo XX por los artistas Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee, todos ellos coreógrafos y realizadores. Su labor se caracteriza porque han ido configurando un perfeccionamiento de fragmentación en la imagen del cuerpo en movimiento dentro de un film. Esta particularidad operativa dentro de la filmación y el montaje genera la figura del coreógrafo-realizador como un nuevo especialista; convirtiendo en protagonista a la acción del cuerpo, ya sea en bailes o en combates presentados cinematográficamente.

Valenciano

El coreògraf-realitzador i la fragmentació del cos en moviment dins el film d'acció i el film de dansa

Aquesta tesi doctoral presenta l'afinitat de la coreografia amb la imatge en moviment i el seu ús com a nou suport artístic, mediàtic i de presentació coreogràfica. És per això que la investigació realitzada parteix principalment del treball desenvolupat durant el segle XX pels artistes Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren i Bruce Lee, tots ells coreògrafs i realitzadors. El seu treball ha anat configurant un perfeccionament de la fragmentació en la imatge del cos en moviment dintre d'un film. Aquesta particularitat operativa de filmació i muntatge genera la figura del coreògraf-realitzador, com un nou especialista que converteix en protagonista l'acció del propi cos, mitjançant balls o combats presentats cinematogràficament.

Francés

Le chorégraphe-réalisateur et la fragmentation du corps en mouvement dans le film d'action et le film de danse

Cette thèse doctorale présente l'affinité que la danse garde avec l'image en mouvement et son usage comme nouveau support d'expression artistique, médiatique et de présentation chorégraphique. Pour cela, la recherche que nous avons effectuée s'est appuyée principalement sur le travail développé pendant le XX siècle par les artistes Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren et Bruce Lee, tous chorégraphes et réalisateurs. Leur travail est singulier car il a abouti à un perfectionnement de la fragmentation de l'image du corps en mouvement à l'intérieur d'un film. Cette particularité opérative dans le tournage et le montage a généré la figure du chorégraphe-réalisateur comme un nouveau spécialiste. Celui-ci érige en protagoniste l'action du corps aussi bien dans la danse que dans le combat présentés cinématographiquement.

Inglés

The choreographer and filmmaker and the fragmentation of the moving body on action and dance films

This doctoral thesis introduces the affinities between choreography and the moving image, and its use as a new basis of artistic and media expresión, together with its being a novel way to show dance. To that purpose, the research we have led is mainly inspired from works of Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren and Bruce Lee. All were both choreographers and filmmakers during the twentieth century. Their work stands out as it led to a perfected fragmentation of the image of the moving body on screen. Their particular filming and editing processes gave birth to the choreographer-filmmaker as a new specialist. He or she sets up on film, the action of the body as a protagonist whether while dancing or during fights.

