



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“A los ojos de Lorca”

Videodanza basado en el guion cinematográfico *Viaje a la Luna* de Federico García Lorca
Introspecciones a partir de las teorías del montaje

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MELINA RIVERA GONZÁLEZ

Director de tesis:
Dra. Iliana del Carmen Ortega Vaca **Posgrado en Artes y Diseño**

Ciudad de México, 2018

Marzo



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A todos mis maestros, especialmente a la Dra. Iliana Ortega por ser mi mentora, por su paciente y dedicada asesoría.
Al Centro de Estudios Lorquianos, por abrirme sus puertas y brindarme tan amablemente todo el material que pudieron.

A Alessandro por sus atinados consejos y asistirme en la cámara.

A Balam por su apoyo y ayuda en todo el proceso.

A Desireé y Jimena por ser mis dobles de piernas

A Lorena por escucharme.

A la señora Elizabeth por entender mis exigencias.

A Lya y Adriana por compartir.

A Beto, Javier, Diego Lozano, Rámiro Gonzalez, al maestro Chapela y a Rubén por apoyarme en la música.

A la UNAM por la oportunidad de ir a Granada.

A mis papás por dejarme poner de cabeza la casa, por su amor y por su siempre apoyo incondicional.

A LOS OJOS DE LORCA

VIDEODANZA BASADO EN EL GUION CINEMATOGRAFICO
VIAJE A LA LUNA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Introspecciones a partir de las teorías del montaje

1. INTRODUCCIÓN:

El videodanza es un fenómeno artístico poco estudiado y constantemente confundido con la multimedia escénica, con registros de puestas en escena de danza e incluso películas con danza. Lo cual nos abre a las preguntas ¿cómo distinguirlos? ¿cuándo hay videodanza? ¿cómo crear un videodanza?

Ciertamente, los límites que abarcan el término así como sus parámetros de apreciación, estilos y categorizaciones varían de festival en festival, entre curadores, críticos y realizadores. Incluso los nombres que se usan para denominarlo son distintos: *video-danza*, *screendance*, *dance film*, danza para la pantalla; nombres que describen formas diferentes de concebirlo, algunas donde priorizan la danza, otros el video, otras la hibridación. Para nosotros, videodanza será el término genérico que utilizaremos para referirnos a esta práctica artística, independientemente del soporte o el dispositivo, ya sea de cine, video o web.

En este sentido, si consideramos que se trata de una obra donde convergen los lenguajes de distintas disciplinas y es el producto de la integración de éstas; al referirnos a él no lo separaremos mediante un guion. Asimismo, al tratarse finalmente de una obra audiovisual, cuyo contacto con el espectador es a través de la pantalla, le llamaremos el y no la videodanza. Por lo que de aquí en adelante nos referiremos a dicho fenómeno como un término en masculino y como palabra compuesta.

Por otro lado, México carece de un desarrollo e investigación en el campo del videodanza en comparación de otros países latinoamericanos en particular Brasil, Argentina y Chile. Hasta esta última década la producción del videodanza en nuestro país comenzó a crecer gracias a la apertura de espacios de exhibición nacionales.

Por tanto, gracias a esta investigación obtendremos una mayor comprensión del fenómeno videodanza y una propuesta práctica como resultado de la praxis de una investigación con fines académicos.

Ahora bien, el objetivo principal de esta investigación es la realización de un videodanza basado en el guion cinematográfico *Viaje a la luna* de Federico García Lorca, el cual, funciona como eje conductor entre el cruce de las disciplinas involucradas en esta obra: las artes visuales y la danza flamenca; ambas, profesiones en las que me he desenvuelto y que he conjuntado como autora y bailarina en este proyecto creativo.

El resultado del videodanza entonces, surge de una extensa investigación. Primero del fenómeno videodanza como objeto de estudio, con el fin de comprender su naturaleza y después crear una obra de esta índole. En este sentido, el estudio de los antecedentes es indispensable para todo creador que busca establecer un continuo vaivén entre la teoría y la práctica, por lo que en el primer capítulo encontraremos un breve bosquejo histórico sobre la forma en que la danza se ha integrado con el celuloide, la televisión, el video y los medios digitales. De tal manera que a través de diversas obras a lo largo del tiempo, reflexionaremos sobre cómo se conjugan las disciplinas, los medios, los lenguajes y cómo se articulan los elementos en videodanza; con la intención de aplicar tales reflexiones a la creación de *Viaje a la luna*.

Cabe mencionar que aunque las obras que abordaremos para explicar el fenómeno son de naturaleza diversa y no siempre obedecen a un orden cronológico, sirvieron como referencia para la realización de *Viaje a la luna*. Por ejemplo, hablaremos sobre obras de realizadores que han ocupado el cuerpo del bailarín y su movimiento como un elemento narrativo, y de otras, que lo utilizan como elemento poético; pues justamente debido a las características del guion lorquiano, nosotros ocupamos el cuerpo que danza de ambas maneras, como un elemento narrativo y poético.

Ahora, respecto al cuerpo danzante, a lo largo del primer capítulo observaremos cómo en el videodanza éste no sólo es el del bailarín, sino también la cámara misma o cualquier otro cuerpo en movimiento, con el cual, se construye un discurso coreográfico.

De tal manera que, dentro del medio audiovisual, el coreógrafo dispone de otras posibilidades dadas por el encuadre y la manipulación de la imagen en movimiento capturada por la cámara, con lo cual se pueden crear espacios, jugar con el tamaño del cuerpo o desdoblamiento del mismo, o bien afectar la sensación de densidad del cuerpo gracias a los efectos de ralentización, aceleración, reversa, etc.

Es decir, desde un punto de vista coreográfico –entendiendo al coreógrafo como un creador que concibe sus proyectos como totalidades unitarias desde las cuales organiza los recursos– el discurso debe ser planteado desde las posibilidades que ofrece el medio audiovisual. Entonces, el videodanza como toda obra de este tipo, parte de la cinematografía.

Así pues, esta propuesta considera los elementos específicos del cine que logra el comportamiento de la cámara: el encuadre, los planos, los emplazamientos y las angulaciones; y los elementos no específicos del medio pues conforman el aparato del teatro y la danza: la iluminación, el vestuario, los decorados, el color y el gesto. De tal manera que la organización de tales elementos generan el discurso dado por *Viaje a la luna*.

Por tanto, la perspectiva teórico-metodológica bajo la cual se desarrolla la realización del proyecto parte de las teorías del montaje cinematográfico; debido a que el término montaje alude a todo el proceso de fabricación de una obra, abarca todos los mecanismos compositivos y no sólo se refiere a una fase del proceso cinematográfico o a la técnica en la fase de la edición¹. En consecuencia, desglosaremos a lo largo del segundo capítulo la manera en qué se ha concebido el montaje para cada una de las etapas de realización del videodanza.

Para ello, nos apoyamos en las reflexiones de Vicente Sanchez-Biosca y con especial fuerza en las teorías de Eisenstein, principalmente en lo referente al montaje ideológico. Por otro lado, en cuanto a la relación tratada entre puesta en escena,² coreografía y montaje, los autores Pavis Patrice (estudioso del teatro) y Lin Duran (académica de la danza) soportan el aparato crítico. Sin embargo, como base teórica principal se toma la postura del crítico e historiador de cine Marcel Martin, quien reúne las teorías del montaje dentro de un plano histórico y bajo un interés estético en dos: el montaje narrativo y expresivo; a partir de ello, se aborda el aspecto psicológico que conlleva el montaje. Éste aborda desde el mecanismo más simple, como es la ilusión de continuidad dada por la sucesión de planos de

¹ Distingamos de aquí en adelante la diferencia entre montaje y edición. El primero se encuentra en todas las fases de realización y es el generador del discurso, mientras edición se refiere únicamente a la fase final, en el proceso de posproducción, al cortar, pegar y sincronizar con el sonido, si es el caso, dándole su forma definitiva.

² *Vid. Infra*. Anexo 1. Glosario de términos pp. 266-267.

forma inadvertida, hasta los más complejos procesos de asociación, en cuyo caso el montaje cumple una función intelectual al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos, personajes, incluso de tiempo y espacio; en la medida en que los contenidos de las tomas se hacen más complejos se pueden establecer conexiones simbólicas o metafóricas.

Dada la naturaleza onírica y poética de *Viaje a la luna*, el estudio de tales preceptos configuraron la realización del videodanza, éstos se detallan durante el segundo capítulo y se retoman en el cuarto, cuando reflexionamos la forma en que se realizó el videodanza, a partir de las teorías del montaje cinematográfico.

Por su parte, el tercer capítulo está dedicado a detallar los hallazgos que han permitido el desarrollo conceptual de la producción audiovisual, ya que se realizó una investigación minuciosa en torno al *Viaje a la luna* de Federico García Lorca (1898-1936), con el fin de interpretar, reinterpretar y adaptar a videodanza. Pues como menciona el estudioso Román Gubern:

(...) todo guión literario no es más que un proyecto inacabado, un texto abierto a la interpretación, mediante las operaciones concretas de puesta en escena, que convertirían aquel proyecto textual en una realidad estética plena y autónoma. De aquí que nos resulte del todo imposible imaginar la película que Lorca tenía en su cabeza, de modo que todas las filmaciones que puedan realizarse de este texto tan personal no será más que versiones más o menos interesantes y más o menos personales (de la personalidad de cada realizador), pero versiones subjetivas a fin de cuentas, que acaso no tengan nada que ver con las intenciones del poeta³.

En consecuencia, en esta versión busqué cruzar mi imaginario personal con el lorquiano. Para explicar cómo, primero hay que considerar que este guion, refleja la biografía del poeta granadino y su mundo literario. Como veremos, se sitúa en medio dos etapas distintas dentro

³ Román Gubern, *Proyector de luna, la generación del 27 y el cine*, Anagrama, Colección Argumentos, 231, Barcelona, 199, p.451.

de la producción lorquiana y fue escrito en un momento crítico de la vida de su autor durante su estancia en Nueva York en 1929.⁴ En dicha ciudad estadounidense, Lorca encontró su “duende”⁵ y escribió *Poeta en Nueva York* y obras de gran complejidad que forman parte de lo que Lorca llamó teatro irrepresentable o “imposible”. Estas son: *Así que pasen cinco años* y *El público*.

Por tal motivo, al acercarnos por primera vez a *Viaje a la luna* debemos hacerlo cómo Federico advirtió en una conferencia, respecto a *Poeta en Nueva York*:

[...] lo primero que hay que hacer, es pedir ayuda al duende, que es la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo casi instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema [...]. por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda del duende.⁶

Así pues, el primer enfrentamiento creativo para adaptar *Viaje a la luna* —que es antes que nada una obra poética— partió de una

⁴ Aunque la existencia del guion se conoce desde hace más de 50 años fue hasta 1994 que el manuscrito se publicó en facsímil con introducción y edición de Antonio Monegal, versión en la cual nos basamos. Su primera publicación fue en inglés en 1964, a partir de la transcripción que hizo Emilio Amero (1901-1976) —artista mexicano a quien Lorca regaló el guion— para Berenice Duncan; por lo que contenía las modificaciones que había hecho Amero para su realización. Posteriormente se hicieron traducciones al español de dicha versión, lo que desvirtuó la original expresión del autor. Más tarde, Marie Laffranque publicó otra versión a partir de fotocopias del manuscrito lorquiano, aunque incompleto. Todo ello implicó problemas filológicos no resueltos, hasta que se encontró el manuscrito original en 1989 en la casa de la viuda Amero en Oklahoma. Éste fue vendido al estado español y adquirido por la Biblioteca Nacional Española y pocos años después fue publicado.

⁵ Es una expresión local, propia de Andalucía. La Real Academia de la Lengua lo define como “el encanto misterioso e inefable” En el imaginario flamenco, el duende va más allá de la técnica y de la inspiración. Cuando un artista flamenco lo experimenta se emplea expresiones como “tener duende” o cantar, tocar o bailar “con duende”. García Lorca decía que el duende es un poder y no un obrar; como un luchar y no un pensar. *Vid.* Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*, 1933, Nortésur, Barcelona, 2008.

⁶ Federico García Lorca, Conferencia “Un Poeta en Nueva York”, *Obras completas III*, Editado por Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 1997, p. 164.

interpretación subjetiva y completamente personal, con lo cual se obtuvo un primer boceto que se modificó y complementó posteriormente, gracias al diálogo que surgió de una nueva revisión al guion tras la investigación exhaustiva, que encontraremos en el tercer capítulo, sobre Lorca y su *Viaje a la luna*.

Por ejemplo, en este primer acercamiento, se consideró el carácter onírico del guion y se propuso insertar lo que sucede cuando soñamos: los personajes que los protagonizan son representaciones y proyecciones nuestras que crea el inconsciente; por tanto se planteó que la danza fuera ejecutada por la misma persona. Posteriormente, con la investigación, nos encontramos que la idea del desdoblamiento es recurrente en la obra de García Lorca. Se encuentra presente en sus dibujos y más claramente en *El Público*, que aborda el tema de la máscara del teatro como metáfora de los muchos yo que existen dentro de nosotros. Dicho hallazgo fortaleció el vínculo entre el autor y yo, e hizo crecer la conceptualización del proyecto.

Asimismo, en el proceso de cruzar mi cosmogonía con el imaginario lorquiano hice lo siguiente. A partir de mi propia experiencia al buscar los símbolos personales en mi diccionario psíquico, para la interpretación de mis propios sueños —en una práctica constante durante sesiones de psicoanálisis— busqué desentrañar y estudiar dentro del universo lorquiano, los símbolos que aparecen en el gran pasaje onírico titulado *Viaje a la luna*. Lo cual me llevó a encontrar dentro de sí, intertextos del resto de la obra lorquiana, los cuáles decidí incluir dentro del videodanza como parte de mi propia versión de *Viaje a la luna*.

Un ejemplo de esto es el caso de *Suicidio de Alejandría*, un intertexto en el que encontramos los números 13 y 22, mismos que aparecen en el guion; de tal suerte que, en el videodanza se coloca el producto de las imágenes surgidas de leer *Suicidio de Alejandría* y su relación con *Viaje a la luna*.

Ahora, para este juego de relacionar textos con fin de interpretar el guion y crear a partir de él, nos basamos en la noción de intertextualidad entendida por la teórica de la literatura Julia Kristeva y el filósofo Roland Barthes, quienes sostienen que “un texto es comprensible sólo por el juego de textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y lo conforman. Todo texto es intertexto, *palimpsesto* de

otros textos que se interrelacionan y constituyen.”⁷

De tal manera que, el intertexto identifica las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido. En este caso me he limitado a buscar tales relaciones dentro de las obras literarias del mismo Federico García Lorca, mismas que detonaron la adaptación del guion a videodanza y serán detalladas a lo largo del tercer y cuarto capítulo.

En resumen, la adaptación a videodanza surgió del constante diálogo entre el autor y yo, conducido por de guion, en un proceso de obras dentro de su propia producción que se relaciona con su *Viaje a la luna*. Entonces la propuesta audiovisual aquí planteada se creó a partir de lo que me sugirió el guion en sí mismo, los nexos que éste tiene con el resto de las obras lorquianas, es decir los intertextos, y con los estímulos que generó inevitablemente la revisión de la biografía del autor. Todo esto mezclado con mi propia cosmogonía como realizadora. Así pues, este proyecto de investigación resulta una reflexión del proceso creativo, en particular de una forma de interpretar *Viaje a la luna* para adaptarlo a videodanza.

Por ende, los resultados de la investigación se encuentran también plasmados en el videodanza: en la forma en que se construyó la narrativa, en la manera de organizar los elementos, lo que hay entre plano y plano y lo que hay dentro del plano; por tanto, están en el vestuario, los decorados y la utilería, en la iluminación, en el color, en la música, en los estímulos que provocan los gestos y de ellos la danza. Pero todo pensado y conceptualizado desde el lenguaje del flamenco que, como ejecutante del videodanza, me es inherente.

Tales cuestiones están documentadas textual y visualmente en el cuarto capítulo. El cual está dedicado a mirar cómo está construido el videodanza; cómo se creó, bajo un contenido poético y sustentado a partir de las teorías del montaje.

⁷ Vid. Carlos A. Rabassó y Fco. Javier Rabassó. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Ensayo, Madrid, 1998, 361-378 pp. [El concepto de Kristeva se encuentra en su libro: *Semiotiki. Recherches pour une sémanalyse* (Seul, París, 1969) y el de Roland Barthes en *Le Plaisir du texte* (Seul, Paris, 1973).]

Ahora bien, para explicar la forma en que se construyó el videodanza distinguiremos narrativamente nueve episodios y un epílogo. Los cuales no están separados con intertítulos en el videodanza como lo haremos en texto, ya que en la obra el cambio entre relato y relato está dictado por la música; cuando ésta marca una diferencia en la melodía o se cambia de obra musical, se indica también un cambio en la “dramaturgia” de la obra.

Asimismo, en la descripción de cada episodio, se expone la importancia que tiene la participación del espectador y la forma en que se maneja el montaje para producir efectos en él. Además de acuerdo a la pertinencia en la comprensión de la construcción de cada episodio, hablaremos sobre la construcción coreográfica y la intertextualidad entre *Viaje a la luna* y el resto de las obras lorquianas que conforman el videodanza.

Como podemos notar, esta investigación es un viaje al interior, del guion, del mundo lorquiano y de la realización de la obra, cuyo viaje comienza con la introspección al fenómeno videodanza a través de un transitar por su historia, que nos permita conocerlo y vislumbrar de donde parte *Viaje a la luna*.

2. VIDEODANZA

2.1. ANTECEDENTES: TEJIENDO EL PANORAMA

A lo largo de la historia, podemos encontrar diversos ejemplos de la interdisciplinariedad entre los medios audiovisuales y la danza; ha habido tanto proyecciones para acciones dancísticas como danza para ser filmada o grabada, esto último es precisamente lo que a la presente investigación le compete.

El videodanza es una forma artística cuyo objetivo es llevar a la pantalla la coreografía pensada específicamente para la cámara. En esos films, el movimiento es el elemento narrativo principal (no el diálogo o la música, como en el cine tradicional o en el videoclip). El videodanza no es un registro por lo tanto no hay representaciones preexistentes, no tiene apariencia de documental. No existe más que para ser proyectado y emitido. Es una forma de arte en sí.⁸

En el videodanza, el impacto de la obra con el espectador se da a través de la pantalla, donde la danza pierde su carácter efímero y adquiere otras posibilidades visibles únicamente dentro de dicho soporte. De este modo, la experiencia corporal tanto del público como del bailarín es distinta, ya que no comparten el mismo espacio físico ni perciben su energía, no son partícipes compartidos del aspecto ritual de la danza, la cual más bien se trasfigura dentro de la magia que ha producido el cine durante su desarrollo: el despertar y jugar con el deseo, la visualización de un lenguaje onírico, la posibilidad de ver lo que se escapa al ojo, capturar y reproducir lo irreplicable (gestos y miradas), jugar con el tiempo y el espacio a través del *ralenti*, aceleraciones, acercamientos o alejamientos de los detalles de la expresión corporal, independientemente de la forma narrativa. “Toda su aproximación a la interacción humana está planteada en términos de un encadenado de planos y contraplanos, de movimientos de zoom, de panorámicas, de primeros planos de planos cortos, de

⁸ Marisa C. Hayes, y Franck Boulegue, Festival Internacional de Video Danza de Borgoña. [En Línea: <http://videodansebourgogne.com/> Consultado el 15 de diciembre del 2012] El texto original dice: “*la vidéodanse est une forme artistique qui vise à porter à l'écran des chorégraphies spécialement conçues pour la caméra. Dans ces films, le mouvement constitue le principal élément narratif (et non les dialogues ou la musique, comme dans le cinéma traditionnel ou les vidéo clips). La vidéo danse n'enregistre donc pas des représentations préexistantes, elle n'a pas de visée documentaire. Elle n'existe que pour être projetée, diffusée. C'est une forme d'art en soi*”. [La interpretación es del autor].

picados y contrapicados,"⁹ donde el realizador audiovisual con su mirada construye un esquema de percepción, manipula y selecciona la información que recibirá el espectador, a diferencia de una acción en vivo en la cual, es este último quien elige la dirección y el tiempo en que mantendrá su mirada, decide cómo recorrer los espacios, los movimientos y el cuerpo del bailarín, pero limitado a un sólo punto de vista.

Como apunta Alexandre Veras:

La video-danza no es un lenguaje específico y tampoco un nuevo género. Se trata sí, de la invención de un espacio de investigación que explota las diversas relaciones posibles entre la coreografía como un pensamiento de los cuerpos en el espacio, y el audiovisual como un dispositivo de modulación de las variaciones espacio-temporales. En este sentido, una video-danza no es diferente en naturaleza de otros trabajos audiovisuales. Su diferencia se basa en la centralidad que la relación del cuerpo con el movimiento en el espacio-tiempo logra en la concepción del trabajo.¹⁰

Entonces, podríamos advertir que en videodanza, el lenguaje corporal inmerso en un estilo de danza, es utilizado para elaborar un discurso audiovisual, o bien, el cuerpo, comprendido como ente para la danza, se modifica en el espacio y el tiempo del medio audiovisual bajo un discurso coreográfico.

Ahora bien, coreografía en el sentido más general, se refiere a la organización y composición de movimientos y acciones en un espacio-tiempo, por lo que puede haber coreografía sin danza, tal como en las películas de acción en escenas de combate; o coreografía sin la presencia del cuerpo humano, aunque sí de un cuerpo o figura en donde exista la organización, el dibujo o los trazos del movimiento, que produzcan armonías visuales.

⁹ Manuel Delgado, *El animal público, hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, p. 81.

¹⁰ Alexandre Veras Costa, "Kino-coreografías, entre video y la danza" en *Terspsicore en Ceros y Unos, Ensayos de Videodanza*, Ed. Silvina Szperling, Guadalquivir, Centro Cultura España Buenos Aires, Festival de Videodanza, Argentina, 2010, p. 111.

Sin embargo, la danza nació con la historia de la humanidad, en un sentido ritual, siempre ligado a lo corporal, a la experiencia mística. Por otra parte la danza, presente en todas las culturas, pasó de ser sagrada y festiva a un acto independiente, incluso hay quienes distinguen entre baile y danza, donde los patrones de ejecución de la primera son considerados informales, improvisados y espontáneos, asociados habitualmente a la cotidianeidad, mientras que los de la danza son formalmente más estructurados, y se asocia tanto al ritual como al espectáculo¹¹, así pues, la danza es la estilización del movimiento donde el cuerpo significa y porta significados.

Ahora bien, durante el desarrollo del lenguaje coreográfico, primero la danza estaba supeditada a la música donde prácticamente la ilustraba¹², después la música se volvió un elemento más para el desarrollo de un discurso, o bien de una creación artística, junto con los bailarines y su movimiento, las relaciones en el espacio, el tiempo y la dinámica (fuerza, energía intensidad, velocidad, contraste), la composición visual escénica y la materia temática, que puede ser desde lo cotidiano hasta lo metafísico, o de lo dramático a lo lírico¹³. El coreógrafo pues, decide cómo organizar esos elementos y la coreografía resulta una forma de estructuración que utiliza a la danza

¹¹ Vid. Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez, "Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica", *Gazeta de Antropología*, Artículo 28, Universidad de Granada, España, 2011. [En Línea: http://www.ugr.es/~pwlac/G27_28Angel_Acuna-Elena_Acuna.pdf./Consultado el 15 de agosto del 2013].

¹² Cabe decir que a lo largo de la historia, en la relación entre música y danza ha habido distintos modelos de relación entre compositor y coreógrafo. Por ejemplo, en la época clásica se distinguen dos posturas, la del compositor italiano Lully, en la corte francesa del Rey Luis XVI, quien diseñaba el orden de la danza, e incluso la bailaba; y otra, la de Jean-George Noverre que propugnaba la ordenación de la danza con reformas que la dignificaran como arte. Consideraba a la música como parte de los artefactos de la danza, junto a los decorados, vestuario, etc. Mientras que en su época romántica, el compositor estaba completamente a las órdenes del coreógrafo y hacía piezas a la medida. Tal es el caso de Marius Petipa, quien daba a Tchaikovsky instrucciones de ritmo, carácter e incluso el número de compases. Sin embargo las obras de Tchaikovsky resultan autónomas, al igual que las de Stravinsky, quien trabajó muchos encargos de acuerdo a los minutos solicitados. Este último compositor también trabajó para los Ballets Rusos de Diaghliev, un coreógrafo que no sólo permitía una consistencia autónoma de la música sino que era un intermediario, al concretar y poner en común la creatividad de los artistas de los campos que requiere el trabajo coreográfico. Así, trabajó con Debussy, Ravel, Satie, Manuel de Falla, Picasso, Miró, Juan Gris, De Chirico, Cocteau, Pavlova, Nijinski, e incluso Coco Chanel como vestuarista, entre otros. Más tarde, cuando nació la danza moderna, se buscó liberar a la danza de su dependencia con la música y se hicieron obras como *Water Study* (1928), la primera danza ejecutada en silencio creada por Doris Humphrey. Además, durante esta etapa surgió un nuevo personaje: el acompañante/compositor, quien solía estar en los ensayos y crear junto con el coreógrafo. De esto, se formaron parejas como Martha Graham y Lois Hust, o John Cage y Merce Cunningham; esta última pareja modificó toda la forma de hacer danza, al trabajar en disociación libre. Cunningham le pedía a Cage tocar por 40 minutos sin repetir la misma música dos veces o que dejara de tocar cuando quisiera, no había ensayos previos y los bailarines escuchaban la pieza hasta el día del estreno, con la conciencia de que podía cambiar en la función siguiente. [Vid. Delfín Colomé, *Pensar la danza*, Turner, Madrid, 2007, pp. 20-124].

¹³ Vid. Lin Duran, *Manual del Coreógrafo*, Serie de Investigación y Documentación de las artes, Segunda Época, CONACULTA, INBA, México, 1993, pp. 13-32.

como lenguaje expresivo.

En cuanto al cine, en la década de los cuarenta del siglo XX, la estadounidense Maya Deren lo comparó con el lenguaje coreográfico en tanto que en la danza se utiliza el movimiento a través de su estilización en el espacio y tiempo para crear un discurso, lo mismo que el cine que ella proponía. Deren estaba buscando un nuevo lenguaje gestual específicamente diseñado para la pantalla, veía en la danza y la coreografía un medio para dirigir movimientos físicos hacia la estilización y extensión. De hecho, nombra a su película *Ritual in Transfigured Time* (1946) como un *dance film* o un *film dance* (introduciendo por primera vez el término), porque en ella danza y cine se combinan de acuerdo a un concepto coreográfico donde hay toda una variedad de movimientos dentro del film, movimientos danzados y accio-

¹⁴ Maya Deren buscaba un cine en el que elementos se relacionaran de acuerdo al carácter específico del propio instrumento. Deren es considerada parte del cine estructuralista-materialista, el cual no pretendía ser ilusionista ni representar o documentar sino se centraba en utilizar los aspectos estructurales que conforman el filme en cuanto a la relación dialéctica entre ellos (grano, luz, movimientos), de modo que se podría entender el filme como un registro de su propia factura, donde el espectador podría ser un participante activo al analizar el proceso de producción, descifrar el material y la construcción, anticipar y corregir.



Imagen 1, 2 y 3
*Ritual in Transfigured
Time*,
Maya Deren
E.U.A., 1946,
16mm, b/n, 14 min.

nes cotidianas, todo editado rítmicamente completando así el proceso de estilización que buscaba.¹⁵ Deren menciona al respecto: “I feel that film is related more closely to dance than any other form because, like dance, it is conveyed in time [...] it operates on a level of stylization- it is the quality of the movement that renders the meaning.”¹⁶

En este sentido, tanto cine, video y danza son performativos y se valen del movimiento que produce acciones, conducidas desde el montaje,¹⁷ éste comprendido como un proceso de estructuración, tanto del diseño de los movimientos corporales en una coreografía, como de las decisiones de las tomas de cámara que determinarán el espacio visual. Dentro del proceso de los medios audiovisuales, en la edición, se manipula el tiempo, determinando la duración de la obra, generando un contenido discursivo que altera la percepción del tiempo del espectador. Por tanto, en videodanza, el movimiento, el tiempo y el espacio de la danza se modifican totalmente al entrar en el espacio audiovisual, por lo que se trata de pensar el discurso coreográfico en términos de lo audiovisual. Como menciona la curadora Jenelle Porter, sobre el programa *Dance with Camera* para el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia:

*Choreography is designed for the lens, with movements prescribed by the camera's frame. The camera allows close-ups that bring us in proximity impossible in traditional dance venues.[...] Editing techniques compress time and space, conjure dances impossible in real time, and even transform relatively static performers (and nondancers) into dancers. The camera is not merely a recording device, but serves as stage and audience simultaneously.*¹⁸

Dicho esto, veamos ahora cómo se ha integrado la danza y los discursos coreográficos en los medios audiovisuales, comenzando desde la cinematografía. No antes sin recordar que no pretendemos desarrollar una cronología, sino una semblanza conducida por distintos enfoques temáticos que nos induzcan a la comprensión del fenómeno videodanza y sirvan como antecedentes de donde parte la creación del videodanza *Viaje a la luna*.

¹⁵ Maya Deren, cit. por Erin Brannigan en *Dancefilm, Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, Nueva York, 2011, p.120.

¹⁶ *Loc cit.*

¹⁷ Recordemos lo dicho sobre la diferencia entre montaje y edición. *Vid. supra.* Nota 1. p. 9

¹⁸ Jenelle Porter, *Dance with Camera*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2009, p.11.

2.1.1. El celuloide.

Desde los inicios del cine la danza ha sido parte de su historia. En 1894, Thomas Alba Edison filmó bailando a Ruth Dennis, pionera de la danza moderna, y a Annabelle Moore en su estudio *Black Maria* en New Jersey, esta última fue una de las películas exhibidas en Nueva York cuando se proyectó por primera vez su versión del kinetoscopio. Desde entonces en Estados Unidos, se filmaron numerosos cortos de danza, principalmente de *vaudeville* y burlesco, como *Karina* (1902) y *Betsy Ross Dance* (1903), ambas producidas por la *American Mutoscope and Biograph Company*.¹⁹

De igual forma en Francia, la americana Loie Fuller, otra

¹⁹ Ésta era una compañía cinematográfica dedicada a la producción y exhibición de películas. Fue fundada en 1895 por W.K.L. Dickson, un inventor que trabajó con Thomas Edison en New Jersey. Estuvo activa hasta 1928 y durante dos décadas produjo más de tres mil cortometrajes y largometrajes. Por otra parte, uno de los realizadores que destacó de la rutina regular de la *American Mutoscope and Biograph Company*, fue Frederick Armitage haciendo un uso innovador de la cámara, sobreimpresiones y fotografía de *time-lapse*. Además, entre sus experimentaciones destacan las relacionadas con cine y danza, entre las cuales tenemos filmes como *Neptune's Daughters* y *A Nymph of the Waves*, ambas realizadas en 1900.



Imagen 4.
Danse serpentine,
Louis Lumière,
Paris, 1896.

de las pioneras de la danza moderna, quien se inició en el *vaudeville*, fue filmada por primera vez en 1896 por los hermanos Lumière, bailando su *Serpentine Dance*;²⁰ la película está coloreada a mano, siendo ésta una práctica común en la época, sin embargo, en el caso particular de este film, dicha intervención le da un carácter especial al registro pues remite al uso del color y de la luz que Fuller buscaba en su propio trabajo escénico, a medida que corre el film, los colores del vestido cambian constantemente mientras ella baila, sugiriéndose de esta forma, un diálogo entre cine y danza, el cual deja de ser un simple registro y se convierte en otra cosa. *Serpentine Dance* fue filmada en diferentes ocasiones y países, a veces interpretada por Annabell Moore, seguidora de Fuller, en el estudio de Edison entre 1984 y 1987, y cinco años más tarde en Barcelona, Segundo de Chomón, uno de los pioneros del cine de ficción, filma a Fuller bailando y en 1908 utiliza la danza serpentina en su película *Création de la Serpentine*,²¹ donde hace juegos coreográficos y composiciones en la pantalla al utilizar a más de una bailarina y un fondo negro que borra todo espacio referencial.

Posteriormente la misma Fuller experimentó como codirectora junto con Gabriell Blosch creando películas donde la luz jugaba un elemento esencial, tal como en *Le lys de la vie*²² (1920), en el cual participó René Clair como actor, quien pocos años después se convertiría en una de las figuras más importantes en la historia del cine. La película se basa en la historia de hadas escrita por la Reina María de Rumania

²⁰ *Serpentine dances* es un estilo de baile que deriva del *Skirt-dance*, una danza popular, donde se manipulan metros de tela produciendo movimientos que evocan la imagen de la mujer como flor, como pájaro, mariposa, fuego, o naturaleza; creado en la década de 1890 por Fuller, el motivo serpentino se puede ver en obras de artistas del Art Nouveau, Fuller fue el tema de artistas como Rodin y Toulouse-Lautrec, del poeta Stéphane Mallarmé e incluso fue mencionada en el Manifiesto Futurista de la Danza ya que *Serpentine Dance* refería al “cuerpo protético” sugerido a través de las extensiones artificiales de los brazos que movían el borde de un traje de enormes dimensiones en el espacio circundante y también por el empleo de linternas que proyectaban luces de colores en la tela. Su trabajo ofrecía un modelo conceptual para la propuesta futurista: la luz, el color y las formas creadas con el cuerpo en movimiento que parecía capaz de lograr, a través de una interpenetración del espacio y el tiempo el movimiento acelerado de la vida humana. Vid. Patrizia Veroli, “Loie Fuller’s Serpentine Dance and Futurism: Electricity, Technological Imagination and the Myth of the Machine” en *Futurism and the Technological Imagination*. Ed. Günter Berghaus, Rudopi, Avant-Garde Critical Studies 24, Nueva York, 2009, pp. 125-148.

²¹ La película hace alusión a lo apolíneo y dionisiaco, apolíneo cuando las danzas cortesanas aparecen en la primera escena hasta que un mago demoniaco hace desaparecer al cuadro de baile, adentrándonos a Dionisio mientras el mago y el músico crean a una serpentine dancer de un caldero mágico.

²² Este es el único carrete que sobrevive, aunque sólo son segmentos de la película. De entre sus pocos filmes tenemos: *Vision des rêves* (1924) y *Les incertitudes de Coppélius* (1927). Vid. Rhonda K, Garelik, *Electric Salome: Loie Fuller’s Performance of Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 2007. p. 56.

con un giro "protofeminista,"²³ en contra posición con las historias de los *ballets* como *Giselle*, *Cenicienta*, *La bella durmiente*, etc. En las notas sobre la *première* de las críticas de 1921, se describen escenarios en el exterior con niebla, manos y cabezas sin cuerpo volando por el aire, además de efectos de negativo y *slow-motion*.²⁴

Dicha obra nos interesa porque fue montada en escena un año antes en el *Théâtre de l'Opera*, empleando linternas y técnicas chinas de sombras, y su resultado como película fue muy distinto a la puesta en escena, casi sin danza salvo dos números breves de la compañía de Fuller, quien se centró más en una "danza" de luces y sombras. De tal manera que Fuller tuvo que replantearse totalmente la obra en términos coreográficos.

Por otro lado, durante la década de los veinte del siglo XX, las vanguardias artísticas en Europa estaban caracteriza-

²³ La historia trata de dos hermanas: la princesa Corona y la princesa Mora, ambas se disputan el amor de el príncipe Ottoman quien se enferma gravemente, la princesa Corona como heroína, va en búsqueda de unos lirios que le salvarían la vida aunque finalmente el príncipe decide casarse con la otra princesa. Corona muere de dolor y es resucitada por hadas bailarinas con quienes se queda a vivir en el bosque. Vid. *ibíd.*, pp. 58-66.

²⁴ Sally R. Sommer, "Fuller Loie" s/e, s/l, s/f, pp. 90-96. [En Línea: http://www.eastiron.org/eistaff/Uploads/2398/Modern_Dance_Pioneers_Articles.pdf /Consultado 19 de noviembre 2012]

Imagen 5
Fotograma de la película *Le lys de la vie*
Loie Fuller y Gabrielle Bloch (Georgette Sorrhère)
Francia, 1920.
1 hora 20 min.



das por los cruces entre las artes: danza, pintura, poesía, escultura, literatura pero también por el circo, el *vaudeville* y los títeres. Aunado a ello, el cine empezó a explorar la no-narrativa, la abstracción, el collage y el montaje, lo cual desencadenó obras como *Le ballet mécanique* (codirigida por Fernand Léger y el estadounidense Dudley Murphy, con música de George Antheil) y *Entr'act* (dirigida por René Clair, basada en las notas de Francis Picabia, con música de Erik Satie, protagonizada por Marcel Duchamp y Man Ray, entre otros); ambas películas realizadas en 1924, son de las obras que se volvieron canónicas de esta época, donde la danza estuvo presente y además reflejan la fascinación, característica de la época, por las máquinas y el movimiento mecánico.

Ballet mécanique, es un film que explora en la abstracción, apoyándose de los *close ups* donde hay un constante juego de formas, movimiento, repetición y ritmos, con objetos en movimiento como batidores

embudos, ollas, cazuelas y otros utensilios de cocina, que se combinan con imágenes de ojos, labios sonriendo, rostros, cabezas que a veces se nos muestran como un caleidoscopio, y una mujer que lleva un pesado saco sobre su hombro.

Por su parte, *Entr'acte* es una película considerada dadaísta que fue presentada en el intermedio de *Relâche*, un *ballet* producido por Picabia, quien con esta obra pronunciaba su "*Instantanist movement*," en contra del primer manifiesto surrealista del grupo de Breton. Picabia pensaba que el cine debía ser también instantáneo, orientado a la espontaneidad. El *ballet* y la película fueron concebidos en una totalidad, un performance que atacaba los valores y las convenciones de los espectadores de su época y además en contra de la lógica del hacer cine. En *Entr'acte*, no hay una conexión coherente entre las secuencias narrativas, Clair buscaba asociaciones libres de metáforas y metonimia, por lo que no hay una trama, sino que su estructura está basada en principios rítmicos, se incluyen *gags* cómicos y también se muestra una multitud tras un carro fúnebre tirado por camellos por las calles de París.²⁵

Después de *Entr'acte* y *Relâche*, Clair y Picabia hicieron *Cinés sketch*, un *ballet* donde se reflejara la influencia del cine, y se trajeran al escenario sus métodos. Veamos, el escenario se dividió en tres partes donde los actores ejecutaban sus acciones al mismo tiempo, el haz de luz se dirigía en una sección, luego cortaba e iba a otro punto.²⁶ Picabia escribió: "*Until the present the cinema has been inspired by the theatre. I have tried to do the contrary in bringing to the stage the method and lively rhythms of the cinema.*"²⁷

Dicho esto, detengámonos un momento a reflexionar en las relaciones entre el cine y la danza en estas obras. Con *Entr'acte* y *Relâche* nos transportamos a los antecedentes de lo que hoy conforma lo que conocemos como una multimedia escénica, un precedente a lo que realizarían John Cage y Cunningham décadas más tarde, entre la preocupación por el instante con Picabia y el azar con Cage y Cunningham. Mientras que en *Ballet mécanique* se vislumbra una preconcepción de videodanza, en cuanto a los valores del ritmo por la forma en que está montada la obra y la remembranza que hacen de la danza el movimiento mismo de los objetos. Por su parte *Cinés sketch*, lleva

²⁵ Vid. Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealism Film*, MIT Press edition, Estados Unidos, 1996, pp. 4-5.

²⁶ *Ibid.*, p.6.

²⁷ Francis Picabia, *cit. por* Rudolf E. Kuenzli, *loc. cit.*

a escena valores del tiempo cinematográficos, lo que después formaría parte del estilo coreográfico de Pina Bausch, con sus movimientos en reversa, en cámara lenta o aceleraciones, en el *loop*, etc. Y es que al ser ambas disciplinas artes que se manifiestan en el tiempo, la manera en que entrecruzan una con la otra son vastas.

Ahora bien, tras distinguir el término vanguardia como la denominación de un momento histórico dentro del contexto modernista del siglo XX, notemos que el cine *avant-garde* también se ha relacionado con el término experimental. Dentro de éste, hay películas realizadas a lo largo de la historia del cine, a partir de la convergencia de las relaciones existentes espontáneamente entre cine y danza: movimiento, ritmo, tiempo, espacio; algunas que revisaremos más adelante a fin de ilustrar nuestras afirmaciones. Como mencionamos anteriormente, el término *dancefilm* surge propiamente con Maya Deren durante el cine *avant-garde* estadounidense, o bien el llamado cine estructuralista-materialista,²⁸ también conocido como cine experimental.²⁹

Deren utilizó el término para referirse a un cine de movimiento en el que los elementos de la danza y el cine se vuelven indistinguibles. Deren apunta: “*There is a potential filmic dance form, in which the choreography and movements would be designed, precisely, for the mobility and other attributes of the camera.*”³⁰ De hecho, *A Study in Choreography for Camera* (1945) y *Ritual in Transfigured Time* (1946) son películas mudas que junto con otras tres³¹ conforman cinco de sus films que contienen danza explícitamente.

Por otro lado, lejos de apuntar a cualquier tipo de clasificación, no olvidemos que la conjugación entre los medios audiovisuales y la danza hasta la formación de una manifestación híbrida, a la que llamamos videodanza, se ha desarrollado junto con los avances tecnológicos,

²⁸ *Vid. supra*, Nota 14 p. 20.

²⁹ El cine experimental fue un término muy popular en Estados Unidos e Inglaterra en la década de 1940, por ello hay autores como Jan Christopher Horak quien en su libro *Lovers of Cinema: The first American Film Avant-Garde 1919-1945*, distingue como “primera vanguardia americana” a las producciones anteriores a dicha década, ya que durante los cuarentas el cine experimental refiere a la experimentación en el medio mismo, en términos de lo matérico: la película, el grano, el plano, etc.

³⁰ Maya Deren, *cit por* Brannigan, *op.cit.*, p.111.

³¹ Éstas son: *The Very Eye of Night* (1958), *Meditation on Violence* (1948), donde se vale del ritmo y la repetición de los movimientos para dar una cualidad circular que ayuda a la estructura espiral de la película, la cual termina donde comienza; y finalmente su material de archivo *Voudou taitiano* tomado entre 1947 y 1954 (a título póstumo montado por Teiji e Ito Cherel para crear *Divine Horsemen* en 1977).

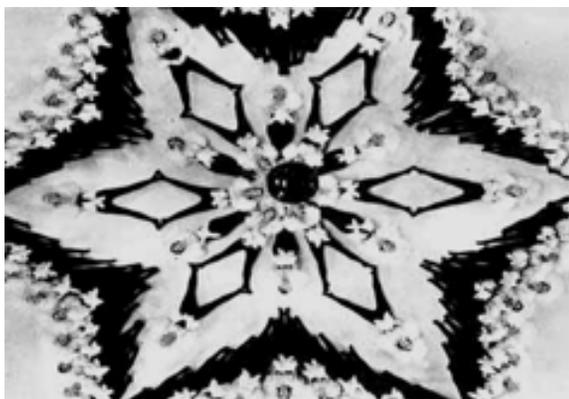


Imagen 6
Dames
Busby Berkeley
EUA, 1934.
16 mm,
91 min.

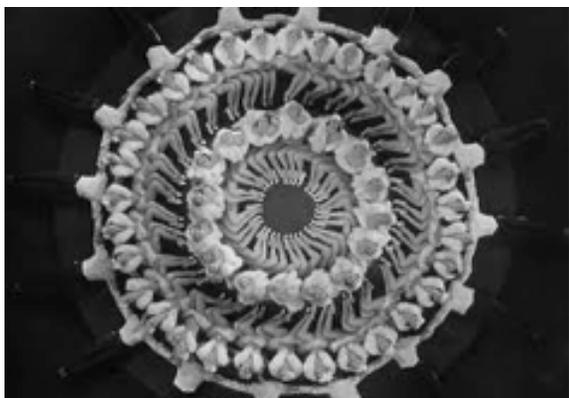


Imagen 7
42nd Street.
Busby Berkeley
EUA, 1933.
16 mm,
89 min.



Imagen 8
Invitation to the Dance
Gene Kelly
Color (Technicolor),
96 min.

en cuanto a las posibilidades creativas que éstos ofrecen. La forma de ver y hacer danza se ha transfigurado constantemente con la tecnología, en el cine, el video y el internet. Como apunta José Luis Brea, “si bien es ridículo esperar que todo desarrollo técnico dé lugar al surgimiento de una forma artística, resulta igualmente inverosímil pensar que pueda una forma artística nacer si no es irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico.”³²

Un ejemplo de lo anterior es el surgimiento de los musicales en la década de los treinta del siglo XX, cuando se consolidó el cine hablado, y dentro de la industria hollywoodense la presencia de personajes como el coreógrafo y director pionero del musical, Busby Berkeley, quien liberó a la danza de las limitaciones del espacio teatral mostrando al espectador figuras coreográficas caleidoscópicas sólo posibles en la pantalla; o Gene Kelly, quien dentro de sus creaciones como coreógrafo y director, realizó *Invitation to the Dance* (1956) película hecha con animación y live action, sin diálogos hablados, sólo usando lenguaje corporal, una película valorada actualmente aunque en su tiempo fue un fracaso comercial.

³² José Luis Brea, *La era Posmedia, Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002. Editado en formato PDF el 27 octubre 2002, p.18.

2.1.2. La televisión y el video.

Con la entrada de la televisión desde la década de los cuarenta³³ del siglo XX, ha sido ésta un medio importante en la historia del videodanza pues a partir de ella se consolida como práctica cultural, desde la transmisión de programas de danza para la televisión, con adaptaciones de obras escénicas a la pantalla, hasta piezas hechas y pensadas específicamente para ella, comenzando las colaboraciones entre coreógrafos y directores de televisión para la experimentación del medio.

Incluso podemos considerar también en la historia del videodanza, la influencia de MTV en los ochenta con transmisiones de videoclips que incluían danza. El video permitió otras posibilidades estéticas distintas al cine como el *chroma key*³⁴, la textura de las líneas por las señales y todos los elementos que utilizó en su tiempo el videoarte para trastocar la imagen televisiva. Sin embargo, actualmente esos límites formales entre cine y video hoy se borran con la entrada del cine digital.

Por otra parte, durante el desarrollo del videoarte, la experimentación sobre el movimiento del cuerpo y la danza puede verse en la obra de Nam June Paik, en *Global Groove* (1973) o *Merce by Merce by Paik* (1978), y más evidente en la obra de la mexicana Pola Weiss, quien no sólo utilizó el video sino prácticas del performance, haciendo confuso y expandible los límites del videodanza. En el *Encuentro Internacional de L'arte de lla Performance* realizado en el *Palazzo Grassi*, en Venecia, Weiss presentó *Videodanza Viva Videodanza*, realizado con cámara al hombro mientras bailaba frente a espejos y grababa al público en 1979, mismo año en que realiza piezas videográficas concebidas por ella como videodanzas, tales como *Amante set*, *Papalot*, *Videodanza* y *Toma el video abuelita y enséñame tu ropero*, este último denominado como videoperformance por la investigadora Florence Toussaint³⁵.

³³ Un ejemplo de ello son las transmisiones de programas de danza en el canal norteamericano de la CBS, el cual presentó en 1941 *The Country Dance Society*, el primer grupo de danza que tuvo un show de televisión cada semana.

³⁴ *Vid. infra*. Anexo 1. Glosario de Términos, p. 263.

³⁵ *Vid.* Edna Torres Ramos, *Pola Weiss. Performance y videodanzas*. [En Línea: <http://www.polaweiss.mx/videodanzas.html> Consultado el 28 de Octubre del 2012.] Edna Torres es curadora del archivo de Pola Weiss. Proyecto realizado con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, 27ª. Edición, en el año 2012.

A medida que el posmodernismo evolucionó en los '80, los límites antes bien definidos entre lo vanguardista y lo *kitsh* se tornaron borrosos cuando la ironía entró en lo vernáculo. La aceptación de la *ironía* (así como de las técnicas de apropiación) condujo a una praxis que adoptó a la cultura popular y a menudo invitó al consumo masivo y a las prácticas de los medios masivos, elevando de ese modo lo *kitsch* al discurso del arte elevado.³⁶

Por lo que podemos encontrar en este contexto vastas obras que parecen imitar el espectáculo, tanto de la televisión como del cine de entretenimiento, videodanzas que “presentan guiones fuertemente narrativos y altos costos de producción, que los asemejan más a películas comerciales o avisos publicitarios que a tentativas experimentales o vanguardistas.”³⁷ Además, las obras circulan internacionalmente a través de la televisión por canales culturales y festivales de videodanza, e incluso en espacios museísticos o galerías. Es decir, no sólo el público de danza se ha abierto a un consumo masivo, sino que la danza, se ha “descorporeizado” y se ha volcado hacia las tecnologías de la información, siendo exhibida también en los espacios destinados a las prácticas de las artes visuales.

Retomando los programas de televisión, cabe mencionar la serie *Dance for Camera*, producida desde 1992 por Bob Lockyer, comisionada por la BBC de Londres y el Consejo de Arte de Inglaterra. Ésta consistía en la colaboración de coreógrafos y directores de televisión, videoastas y cineastas, para producir cortos de videodanza a través de una competencia pública donde participan personas de todo el mundo. Este tipo de proyectos pronto fueron adoptados y desarrollados en Australia, Alemania, Escandinava y Holanda.³⁸

Resultado del programa surgieron piezas que participaron en festivales, concursos y premiaciones por todo el mundo. Un ejemplo de ello es *Birds* (2000), obra que ganó el premio IMZ *Dance Screen Award*, realizada por David Hinton en colaboración con la coreógrafa Yolande Snaitth. Este videodanza está elaborado con clips de pájaros, en cuya edición se crea la coreografía sugiriendo al espectador ver cualidades estéticas en el movimiento de dichas aves, de tal forma que la pieza puso en tela de juicio la concepción misma de video danza, al utilizar cuerpos que no son humanos para construir una coreografía, trastocando así la noción de cuerpo humano en la danza.

³⁶ Douglas Rosengerg, “La curaduría de la práctica/la práctica de la curaduría” en *Terpsicore en ceros y unos.*, *op cit.*, p. 137.

³⁷ *Loc cit.*

³⁸ Vid. Sherril Dodds, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave Macmillan, Gran Bretaña, 2004, p. XI.

Bajo esta misma línea, en 2003 Hinton realizó *Snow*, esta vez en colaboración con la coreógrafa Rosemary Lee, patrocinada por *Arts Council England* y la BBC para la última edición de la serie, el videodanza fue creado a partir de fragmentos de material de archivo en blanco y negro de los años 1890 a 1960 de la gente común que se desplazan sobre la nieve o el hielo creando una coreografía rítmica del gesto y la acción.

2.1.3. Escritores de movimiento.

Fuera de los medios masivos muchos coreógrafos comenzaron a utilizar el video y el cine como parte de la concepción coreográfica. Uno de ellos fue Merce Cunningham quien, a pesar de sus experiencias previas con la tecnología comenzó a experimentar en videodanza desde 1974 con *Westbeth*, pieza realizada en colaboración con el video/cineasta Charles Atlas, en la que se explora la capacidad del video de afectar el tiempo, el espacio y la energía. Cunningham

Imagen 9
Birds
David Hilton y
Yolande Snaith
Inglaterra, 2000.
9 min.



Imagen 10
Snow
David Hilton y Rose-
mary Lee
Inglaterra, 2003
8 min.



realizó adaptaciones del escenario a la pantalla en obras como *Beach Birds for Camera* en (1992); también lo hizo de la pantalla al escenario teatral a partir de piezas como *Fractions* (1978) o *Channels/Inserts* (1982), éstas realizadas en colaboración con Charles Atlas y Elliot Caplan respectivamente.

En este sentido, Cunningham fue muy consciente de las diferencias contextuales del espacio de la cámara y el escenario, realizando numerosos ajustes precisos en la coreografía de cada uno. Por ejemplo, durante su exploración en videodanza, notó que si los bailarines permanecían mucho tiempo lejos de la pantalla, el espectador perdía contacto con ellos, de tal forma que comenzó a preocuparse por la coreografía del movimiento de los cuerpos en relación a la cámara, e hizo que los bailarines se aproximaran a ella.³⁹ Por otro lado, en *Locale* (1979) la cámara se mueve a través del espacio de los bailarines, éstos van apareciendo y desapareciendo al azar en la pantalla, produciéndose un efecto distinto a las entradas y salidas (por izquierda o derecha) comunes en el teatro.⁴⁰ Asimismo, Cunningham consideró la

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ Vid. Douglas Rosenber, *Videospace A Site For Choreography, Essays*, [En línea: <http://www.dvpg.net/docs/videospace.pdf>. / Consultado 31 de enero 2013].

Imagen 11
Beach Birds for camera
Eliot Caplan y
Merce Cunningham
E.U.A., 1992
10 min
(coreografía 1966).



Imagen 12
Rosas
Peter Greenaway
Coreografía: Anne
Teresa de Keers-
maeker
Bruselas, 1992
35mm, 16 min, b/n.



Imagen 13
Roseland
Wim Vandekeybus
Bruselas, 1990.
46:08 min.





Imagen 14
El lamento de la emperatriz
Pina Bausch
Alemania, Inglaterra,
1989.
106 min.

afectación de la cámara en el tiempo y el ritmo de la danza, llevando esto a su máxima expresión en la sala de edición, así creó la mayor parte de la estructura de *Changing Steps* (1989), pieza realizada con la colaboración de Caplan.

Otra notable coreógrafa fue Pina Bausch, quien empleaba en su obra coreográfica recursos fílmicos del tiempo, a finales de la década de 1980 dirigió y creó su propia película: *El lamento de la emperatriz*, donde utilizó una narrativa no lineal con imágenes simbólicas y acciones metafóricas, el film fue producido con el

apoyo de la televisión europea: *Channel Four* (Gran Bretaña) y *ZDF* (Alemania), y con el grupo *Tanztheater* (danza-teatro) de Wuppertal que Bausch dirigía.

De igual forma coreógrafos contemporáneos como Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaeke y William Forsythe han producido sus propios videodanzas llevando sus trabajos coreográficos al medio audiovisual concibiéndolos como unidad, y también han realizado videodanzas en colaboración con músicos, cineastas y artistas visuales como Thierry De Mey, Peter Greenaway y Peter Wetzl,⁴¹ creándose en muchos casos obras colectiva.

⁴¹ La colaboración entre Peter Wetzl, artista alemán conocido por sus investigaciones cinéticas del cuerpo escultural, y el coreógrafo William Forsythe, son un ejemplo de cómo el videodanza expande sus límites. En 2005 realizaron una videoinstalación multicanal que comienza con Forsythe transcribiendo la frase *whenever on on on nohow on*, fragmento de un texto de Samuel Beckett. Dicho gesto y el desarrollo de su danza, fueron filmados por cámaras colocadas en el frente, a un lado, por encima, y con dos cámaras unidas al cuerpo del del coreógrafo, de tal forma que se muestran cinco vistas simultáneamente en varias pantallas. La experiencia es de un círculo sin fin donde el espectador persigue tanto la frase y la danza a través de las pantallas. Vid. "Peter Wetzl in collaboration with William Forsythe, *whenever o non on nowow on / Airdrawing*", *The Renaissance Society and the University of Chicago*, Septiembre 18-Octubre 30, 2005. [En Línea:<http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Intro.Peter-Welzin-collaboration-with-William-Forsythe-Whenever-on-on-on-nohow-on-%7C-Airdrawing.90.html>./Consultado el 8 de enero del 2013].

2.1.4. La revolución digital.

Primero, consideremos el hecho de que la era digital ha hecho accesible la tecnología, una videocámara es asequible tanto en su manejo como en su adquisición, facilita la inmediatez y los recursos, evita la necesidad de equipos tan grandes (humanos y tecnológicos) para realizar un producto creativo. Con la cámara portátil al alcance de cualquiera, incluso una sola persona puede ser director, coreógrafo, camarógrafo y editor. Gracias a la inmediatez y el acceso a la tecnología, de un dispositivo que grabe y un programa de edición, existen propuestas de videodanza que son exhibidas, sin ser producidas por artistas especializados en el área audiovisual e incluso en la danza.

Además, el videodanza ha expandido sus fronteras con el internet, por ejemplo, en 2001 los ingleses Simon Fields y Katrina McPearson establecieron una nueva forma de trabajar la danza en la pantalla a la que llamaron "hipercoreografía," valiéndose de la web y sus posibilidades interactivas. Para ellos los hipermedios digitales, son un "espacio" performático no-lineal donde la danza sólo existe en un medio interactivo y/o en red basado en el modelo del hipertexto, definido por Ted Nelson, donde el coreógrafo/artista crea y monta los elementos pero la forma de la obra es decidida por el usuario, en el momento de la interacción.⁴²

Finalmente, después de observar todas las obras anteriores, podemos concluir que además de las conjugaciones del lenguaje cinematográfico y de la danza, el videodanza incluye todo trabajo que utilice medios contemporáneos y prácticas tecnológicas del video como videoinstalaciones, medios interactivos o *new media*, donde la pantalla actúe como un *site specific*, tal como la describe Douglas

⁴² Vid. Simon Fildes, "De la Hipercoreografía a la Kinestediación", en *Terpsicore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza, op cit.*, p.89 .

En esta línea, en Latinoamérica la argentina Alejandra Ceriani, desarrolló el Proyecto WEBCAM DANZA (2005-2007), el cual consiste en la creación de piezas audiovisuales digitales a través de la relación entre cuerpo y dispositivo, a partir de la experimentación de la imagen en movimiento y su articulación sonora para crear, en palabras de Ceriani, "una coreografía del gesto digital". Se trata pues, primero de la documentación del cuerpo para después transformarlo, frente a las posibilidades técnicas de la cámara web (la latencia del cuadro que afecta la forma y tiempo en la sucesión del movimiento) y las posibilidades técnicas de la edición (disposición de los puntos de sincronización del sonido asociados o no a instantes de movimiento del cuerpo registrado y la manipulación en la velocidad del registro, acelerado o ralentizándolo). Vid. Alejandra Ceriani, "Proyecto WEBCAMDANZA: una coreografía del gesto digital", en *Terpsicore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza, ibid.*, pp. 52-55.

2.2. EL CUERPO DANZA EN LA PANTALLA.

Dijimos que en videodanza la percepción del cuerpo –comprendido como ente para la danza– se modifica en sus relaciones espaciotemporales dentro de la pantalla. Éste como vimos, puede ser humano o no, incluso gracias al encuadre un fragmento del cuerpo se convierte en un cuerpo danzante por sí mismo, por ejemplo al crear “microcoreografías” con los ojos, los dedos, etc. Por otra parte, el cuerpo significa y porta significados gracias a la estilización de su movimiento, que es lo genera la danza, entonces dentro de la pantalla se convierte en un recurso narrativo o poético. Veamos cómo.

2.2.1. El cuerpo como elemento narrativo: danza, cine y literatura.

La expresión visual de la música en el cine fue un motivo en el cine de vanguardia durante la última etapa del cine mudo. El estadounidense Dudley Murphy fue uno de los cineastas que estaban interesandos en interpretar la música en el cine, para él la música no era un simple elemento de acompañamiento sino un principio de organización. Antes de que Murphy colaborara en *Le Ballet mécanique*,

⁴³Douglas Rosenberg utiliza *Screendance* como el término más general que refiere a danza para la cámara, “donde ni la danza ni los medios para manifestarla [sea cine, video o tecnologías digitales], están al servicio uno de otro sino son compañeros o colaboradores... la danza es creada, como sujeto, objeto y metáfora, específicamente para la pantalla, la cual resulta un lugar de exploración de la danza...un sitio específico...un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento”. Vid. Douglas Rosenberg, *Essay on Screen Dance, Dance For the Camera Symposium*, Madison, Wisconsin, E.U.A. Presentado por primera vez en Febrero del 2000, pp. 4-6. [En Línea: <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf>/Consultado el 24 de noviembre 2012].

hacia 1920, realizó en California tres películas de 10 minutos aproximadamente a las que llamó “*Visual Symphonies*”, sinfonías visuales que combinaban cine, danza, música y literatura⁴⁴. Murphy concebía el cine como el medio donde se combina lo mejor de la danza y las artes visuales en un “*gesamtkunstwerk*”⁴⁵(arte total). Una de ellas es *Soul of the Cypress*,⁴⁶ la cual está inspirada en la composición de

⁴⁴ Vid. James, David. E., “Soul of the Cypress. the first Postmodernism Film?”, *Film Quarterly*, Vol. no. 56, Issue no. 3, University of California Press 2003, p.25.

⁴⁵ El término fue utilizado por primera vez por el escritor y filósofo alemán K.F.E. Trautndorff en su ensayo *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827), popularizado por Richard Wagner en su *Zürcher Schriften zum Kunstwerk der Zukunft* (1849). [Vid. Frank Den Otter, *Space-Time-Narrative. The exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate, Inglaterra, 2001, p. XIII]. Su término se asocia particularmente a los ideales estéticos de Wagner que se refieren a la obra de arte total, donde se integraba la música, el teatro, las artes visuales, en la cual los elementos no estuvieran subordinados a los requerimientos del texto sino concediendo a cada elemento la máxima importancia. Posteriormente, Serge Eisenstein y Artaud proponen algo similar, el primero basado en el teatro *kabuki* donde todos los elementos tienen la misma importancia, mientras que Artaud tomó del teatro oriental la idea de comunión e igualdad de jerarquías entre elementos que forman un todo.

⁴⁶ Las otras sinfonías visuales son *Aphrodite* y *Anywhere out of the World*, de la primera sólo se conservan las fotografías tomadas durante la filmación, mientras que de la segunda no sobrevive nada. Por sus escritos y descripciones también sabemos que en *Aphrodite* Murphy utiliza la estética nebulosa del pictorialismo y fue realizada en diversas locaciones, por su parte, *Anywhere out of the World* se inspira en el poema de Charles Baudelaire.

Imagen 15
The Soul of the Cypress
Dudley Murphy
1920.



Imagen 16
The Dying Cedar
Anne W. Brigman
Plata sobre gelatina
272 x 16.9 cm.
1907
Alfred Stieglitz
Collection, 1933.



Claude Debussy titulada *Prelude to the Afternoon of a Faun*.⁴⁷ La obra remite a los relatos míticos de Orfeo y de Dafne, trata sobre un músico que con su flauta atrae a una ninfa del bosque, el alma del ciprés, a salir y bailar para él. El músico se enamora de ella sin poder tocarla por ser ella una criatura inmortal, cuando trata de atraparla ella desaparece en el árbol fundiéndose en él, el joven se arroja al mar, para ser también inmortal, uniéndose a ella para la eternidad.⁴⁸

Murphy, utilizó superposiciones para representar a la dríada emergiendo y regresando al árbol, además entintó una selección de escenas en diferentes colores. *Soul of the Cypress* presenta una visión de la sexualidad femenina, recordándonos el trabajo de Anne W. Brigman,⁴⁹ una fotógrafa pictorialista, de quien Murphy pudo haberse influenciado. La mayoría de las imágenes de Brigman contiene desnudos femeninos que se fusionan con la naturaleza: montañas, agua, árboles, como en *The Dryad* (1905), *The Soul of the Blasted Pine* (1908) o *The Dying Cedar* (1906).

Por su parte, Emlen Etting, cineasta norteamericano más conocido como ilustrador y pintor, realizó *Oramunde* (1933), basado en *Pelléas et Mélissande*, una obra simbolista escrita por Maurice Maeterlinck y adaptada a ópera en cinco actos por Claude Debussy; trata sobre los infortunios del amor entre una mujer, Mélissande y Pelléas, el hermano de su esposo Pince Golaud, quien lleno de celos mata a Pelléas cuando los descubre juntos. Mélissande también muere después de haber parido. La película parece un ensueño poético de cuatro momentos de la historia, todos ellos enfocados en Mélissande interpretada por la bailarina Mary Bianney Montgomery quien danza en espacios abiertos con un lienzo que le cubre el rostro y parte del cuerpo. Etting usa símbolos y metáforas como vehículo principal para despertar sensaciones.⁵⁰ El cuerpo mediante la danza funciona como portador de momentos metafísicos y la parte final del film, cuando

⁴⁷ Debussy basó *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Título original) basado en un poema de Stéphane Mallarmé donde Debussy se apartaba totalmente de la estética establecida en la época, de cualquier obligación tonal y toma a voluntad los recursos para expresar la impresión que le generaba el poema de Mallarmé. La obra fue estrenada en 1894 y hasta 1912, el bailarín ruso Vaslav Nijinski, lo coreografió e interpretó por primera vez en versión para ballet.

⁴⁸ Vid. William Moritz, "Americans in Paris: Man Ray and Dudley Murphy" en *Lovers of Cinema: The first American Film Avant-Garde 1919-1945*. Ed. Jan Christopher Horak, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1995, pp. 118-136.

⁴⁹ Brigman fue miembro del grupo *Photo Secession* de Alfred Stieglitz. Entre 1909 y 1913, sus imágenes fueron publicadas en *Camera Work*.

⁵⁰ Vid. Bruce Charles Posner, *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, Black Thistle Press/Anthology Film Archives, Estados Unidos, 2005, pp. 53-55.



Imagen 17 y 18
Oramunde
Emled Etting
1933.



Imagen 19
La isla de los muertos
Version III
Arnold Böcklin,
Óleo sobre tabla,
80 x 150cm
Berlín, 1883,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen
Preussischer Kul-
turbesitz

Méïissande va hacia su muerte, recuerda a *La isla de los muertos* (1880) de Arnold Böcklin, donde se representa a un remero y una figura blanca sobre una pequeña barca.

Bajo esta línea pero décadas más tarde, en que cine, danza, literatura y música se fusionan para crear una obra (aunque no es propiamente videodanza, aunque sí danza para la cámara), podemos considerar la película *Carmen* (1983) de Carlos Saura en colaboración con Antonio Gades como coreógrafo. *Carmen* se basa en la novela literaria de Prosper Mérimée y la ópera de Georges Bizet, en la cual, Saura mezcla elementos propios de cada obra en la película, haciendo de ella un juego de metaficciones y al mismo tiempo mostrando una visión antropológica del flamenco; esta película forma parte de una trilogía donde Saura y Gades colaboraron juntos, al lado de *Amor Brujo* (1986), basada en la obra musical de Manuel de la Falla; y *Bodas de Sangre* (1981), obra literaria de Federico García Lorca. Esta última es llevada a la pantalla como resultado de una adaptación del montaje escénico del bailar, filme en que Saura habla del proceso de montaje coreográfico a través del ensayo, la narrativa se desenvuelve en un salón de ensayos, donde la obra lorquiana es narrada a través del baile y el cante. Cabe señalar que por el texto en que se basa, dicha obra fílmica constituye en precedente a la

obra de videodanza aquí propuesta.

Por tanto, el espacio fílmico puede ser concebido como un lugar donde se visualice la reunión integral de las artes: la literatura, la música, la danza, las artes plásticas y el cine mismo; su valor artístico y estético dependerá de la manera en que se integren las disciplinas, es decir sin ser pensadas como mecanismos aparte, o como servidores, sino como elementos del todo, los cuales tengan la misma importancia.⁵¹

2.2.2. El cuerpo como elemento poético.

A finales de la década de los veinte del siglo XX, la francesa Germaine Dulac se preocupó por encontrar un “cine puro”, libre de las convenciones de la literatura y el teatro, describiendo en él tres características específicas: la vida, el movimiento y el ritmo. Por ejemplo, Dulac enfatizaba en los elementos naturales (como los reflejos de la luz en el agua), pensando que el cine capturaba la vida misma como ningún otro arte podía, además que el cine abría una puerta hacia el mundo de la imaginación, de los sueños o la espiritualidad.

Entre 1928 y 1929 dirigió tres películas abstractas autofinanciadas inspirada en la naturaleza y en la música⁵² (aunque las tres fueron

⁵¹ Ricciotto Canudo, el primer crítico cinematográfico a quién debemos el término “Séptimo Arte,” en 1911 escribió el *Manifiesto de las Siete Artes*, donde suscribe su visión del cine como el lugar de encuentro y culminación de la pintura, arquitectura, escultura, poesía danza y música. “Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tenido todas las artes (...) El Séptimo Arte concilia...a todos los demás. Cuadros en movimiento, Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica.” Ricciotto Cadudo, “Manifiesto de las Siete Artes” en *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Romaguera y Alsina, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1993, pp.16-18.

⁵² Dulac utilizaba la música como elemento o motivo visual, como *leitmotiv*, como norma de movimiento y ritmo, como modelo estructural y formal. Es decir, para ella la música era un modelo donde se concebía un ritmo cinematográfico que daba lugar a un “sistema impresionista” en el que se produjeran experiencias y emociones, aunque también usó en su obra la luz, el color y los símbolos como evocadores de estados espirituales y emocionales como puede verse en un extracto de *La fête espagnole* (1919) donde usa tinte monocromo en amarillo, inspirada en la época azul de Picasso en los cuadros sobre la pobreza y la injusticia social. Vid. Tami M. Williams, *Beyond Impressionism: The life and Films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politics*, Universidad de California, UMI Microform, Los Ángeles, 2007, pp.27-28.

pensadas para ser proyectadas mudas, es decir sin ninguna clase de acompañamiento), descritas como danzas: *Disque 957, Étude cinématographique sur une arabesque* y *Thème et variations*. La danza era para ella un motivo que le permitía moverse desde la figuración a la abstracción, estaba influenciada por Loie Fuller con sus proyecciones de iluminación multicolor que prefiguraban en su concepción de música visual, como puede verse en *Disque 957* con sus tomas de juegos de luces y un disco que gira constantemente, donde la materia principal es el agua y la luz;⁵³ también en el trabajo de Isadora Duncan e Ida Rubinstein, en cuanto a la coreografía como una inspiración natural de la psique humana y el espíritu. Dulac menciona:

*I evoke Isadora Duncan. A dancer. No. A line bounding to harmonious rhythms. I evoke Loie Fuller. Veils, No. Fluid rhythms of light. The pleasures that movement procures that we like in certain forms in the theater, why banish them, in certain others on the screen. With Isadora a harmony of lines, with Loie Fuller a harmony of light. Lines, surfaces stripped of all meanings that are too human to better elevate itself towards the abstraction of sentiments: integral cinema.*⁵⁴

La danza en estas películas toma entonces un total significado en un nivel formal y en términos de género,⁵⁵ llegando a un cine más abstracto donde la forma, el movimiento y el ritmo de la vida subsisten, pues la danza es para ella una expresión del significado del movimiento y una forma para representar metafóricamente y líricamente la vida interior de la mujer y trastocar las convenciones de género.

⁵³ La estructura visual de la película se compone de variaciones de *Arabesque*, un paso de baile (y que también nos remite al nombre que se le da al motivo árabe de formas orgánicas), arcos de luz, chorros de agua, telarañas, árboles, flores y follajes, la sonrisa de una mujer, brazos estirados, una pierna al ritmo de la mecedora. El movimiento libre y fluido del estilo del arabesque en los elementos del follaje (flores, hojas, tallos), las líneas y formas se mantienen más o menos en la figuración. Vid. Tami M. Williams, "Dancing with Light: Choreographies of Gender in the Cinema of Germain Dulac", en *Avant-Garde Film*, Ed. Alexander Graf Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2007, p.127.

⁵⁴ Germain Dulac, cit. por Tami M. Williams, *ibíd.* p.128.

⁵⁵ Dulac es considerada una cineasta feminista cuya obra tiene una fuerte carga de contenido político y crítica de las concepciones conservadoras de clase, género y sexualidad; en ocasiones lo expresa a través del cuerpo femenino en movimiento, a partir del deporte y especialmente de la danza en más de la mitad de sus películas, aunque también utilizó hombres atletas y bailarines. El deporte era símbolo de una modernidad encarnada, que junto con la danza clásica y moderna, expresaban la condición social y sexual de la mujer. Esto se puede ver en películas como *La cigarette*, (1919) y *La belle dame sans merci*, (1921) donde se muestran actividades socialmente aceptables para las mujeres, como el golf o el tenis, sin embargo la virilización de sus cuerpos fueron materia del debate popular. Vid. *ibíd.*, pp. 127-131.

En *Thème et variations*, Dulac hace de la danza el tema central efectuando una serie de comparaciones y contrastes, o variaciones entre la bailarina (como línea y forma) y la máquina. Yuxtapone en el montaje movimientos de la bailarina con el de las máquinas, las variaciones de líneas y los movimientos en el interior de cada toma se acentúan con la inclinación del ángulo de la cámara creando entrelazados en motivos lineales y diagonales. La imagen de la bailarina abandona el dominio de representación en la fotografía y alcanza la abstracción, con el fin de crear un aspecto sugerente que va más allá de la forma. Utiliza *slow motion* para acercarse a la abstracción, técnicas fotográficas superposiciones, desenfocos, filtros, disolvencias, múltiples lentes, o elementos en la naturaleza como la luz, espejos, el agua y el viento, que servían para distorsionar o desenfocar varios elementos o intensificar su diseño.

Ahora bien, en este interés de Germaine Dulac por la música como elemento estructural, y en relación a la propuesta de videodanza a realizar, no podemos dejar de mencionar *Danses Espagnoles* (1928), donde la cineasta francesa filma a Carmencita García en esta obra basada en las piezas de Isaac Albeniz: *Córdoba* y *Sevillanas*. Todo el film es danza con un ritmo imparable, desde que ésta comienza con un disco que gira y enseguida un hombre que come una sandía

Imagen 20
Germaine Dulac,
Thèmes et variations
Francia, 1928
16 mm/ byn / sil /
9 min.



al compás mientras mira a la bailarina. Ésta danza con castañuelas, y se intercala con diferentes planos en distintos ángulos: de ella, de la guitarra y de sus espectadores, quienes bailan también desde sus lugares. Además en esta pieza también Dulac establece metáforas al yuxtaponer los movimientos de Carmencita con formas de la naturaleza, ya sea con el movimiento de una rosa ejercido por un espectador, o el de un ave sugerido con el movimiento de las manos de otro.

Por otra parte, décadas más tarde, durante los cuarenta y cincuenta, Maya Deren, también buscó un cine donde sus elementos se relacionaran de acuerdo al carácter específico del propio instrumento. Su búsqueda por una alternativa basada en el lenguaje del cine la llevó a una práctica cinematográfica dominada por lo corporal. Sus películas se caracterizan por la ausencia del diálogo, ninguna cuenta con la palabra hablada.

Deren proponía una estructura vertical o poética para construir una no narrativa en contraposición a la horizontalidad de la lógica narrativa asociada al drama, es decir a la narrativa dominante cuyos guiones solían ser adaptaciones de novelas u obras que conservaban su forma literal. La estructura vertical pretendía visualizar lo invisible: sentimientos, emociones y el contenido metafísico del movimiento; consistía en los momentos o movimientos fílmicos de una variedad de imágenes unidas por el montaje, donde se utilizaba la polaridad del movimiento (de lo inmóvil al movimiento excesivo), valiéndose del *freeze-frame*, *slow motion* o la kinesis extrema de los actores, ya sea a partir de acciones comunes como correr o de movimientos expansivos característicos de la danza moderna.⁵⁶ La verticalidad buscaba expandir el significado a través del movimiento y de lo humanamente imposible con la manipulación del tiempo, la gravedad, la continuidad de un espacio a otro, extendiendo a su vez las posibilidades del cuerpo mismo.

En el film *A study in Choreography for Camera* (1945) realizado con el bailarín Talley Beatty, la lógica narrativa se da a partir de la continuidad temporal de la propia coreografía que se reproduce en contra de la discontinuidad espacial donde las secuencias crean una poética del movimiento que, como la danza, opera fuera de funcionalidad y las leyes del movimiento diario, es una danza tan relacionada a la cámara y a los cortes que no podría ser ejecutada como unidad en ningún otro lugar que no sea en esta película. La verticalidad no siempre implicaba una manipulación brusca del tiempo pero incluía movimientos que superaban la lógica de la acción. Deren comparaba la estructura poética con la narrativa onírica e incluso consideraba que había presencia de verticalidad en películas horizontales en las secuencias de musicales.⁵⁷

Además de la verticalidad, Deren desarrolló el concepto de “despersonalización” donde los performers se convierten en figuras a través de las cuales el movimiento se transfiere como un “evento,” en la cual la manipulación de la acción gestual a través de la estilización ocurre a través tanto del performance como de efectos cinematográficos creando así cinedanza, por tanto, la despersonalización, refiere a un tipo de performance en la pantalla que incorpora lo individual en la coreografía del film como un todo.⁵⁸

⁵⁶ Vid. Brannigan, *op. cit.*, pp.101-111.

⁵⁷ *Ibíd.* p.107

⁵⁸ *Ibíd.* p.101



Imagen 21, 22 Y 23
*A Study in
Choreography for
Camera.*
Maya Deren.
E.U.A.,1945.

Al acudir a la estilización de movimiento para su proceso coreográfico en el cine, Deren se basaba en las mismas ideas de la danza moderna, en las cuales se reconocía el movimiento como sustancia básica y se evitaba la ornamentación si no era esencial, se contraponía a los cánones del ballet, se exploraba el cuerpo físico y buscaba formas que contuvieran matices de estados emocionales. Deren usó bailarines entrenados y también *performers* sin entrenamiento corporal, pues su preocupación era la figura en movimiento a través de la variedad de locaciones naturales y domésticas, la distorsión del tiempo y la continuidad del espacio, la acción figurativa estilizada; todos ellos como elementos que se unirían para crear una cuidadosa estructura coreográfica, es decir, pensó utilizar el movimiento del cuerpo en sí, buscando una estilización dancística en el montaje al usar la manipulación rítmica en la edición, resultando una especie de extensión de su teoría del cinedanza.⁵⁹

Ahora bien, a diferencia de nuestro apartado anterior, en estas películas los actores no son personajes o representantes, ni requerían un desarrollo dramático mediante la historia o en dado caso el diálogo, se trata más bien de imágenes liberadas de la narración que permitieran la transferencia

⁵⁹ *Ibíd.* p.121

del movimiento a través del cuerpo en el espacio y tiempo del film. La atención pues, se centra en el cuerpo como un todo que se despersonaliza a partir de la continuidad del movimiento de los cuerpos (y objetos) convertidos en “variables intercambiables” dentro de una coreografía más grande, creando un nuevo espacio propiamente cinematográfico donde se dan relaciones espaciales en el tiempo.⁶⁰

Ambas cineastas, cada una en su contexto, se preocuparon por extender el medio mismo en tanto a sus cualidades específicas, sin el arraigo a la narración dramática: Dulac al tratar de liberar al cine de la sombra del teatro que perseguía al cine de su época, y Deren de la narrativa cinematográfica de un cine convencionalizado. Ellas encontraron en la danza un punto de fuga, donde podían desembocar sus teorías, a partir de las relaciones espontáneas que existen entre cine y danza al ser artes espaciotemporales, y además en la implicación conceptual que toman de la danza moderna, no sólo en una cuestión de forma sino en el significado del cuerpo mismo. Por lo cual, en los dos casos podemos concebir su cine como poético.

2.2.3. La multiplicación del cuerpo como estrategia coreográfica. Hacia una visualización de lo extracorporal.

La danza puede modificarse y potencializar su discurso coreográfico dentro de los medios audiovisuales, en cuanto al cuerpo que trasgrede el tiempo y el espacio físico. Con respecto al espacio, en primera instancia, suele atenderse al desplazamiento del espacio dancístico fuera del teatro donde, por ejemplo, se valore el espacio público como escenario y protagonista dramático.

Sin embargo, la consideración más importante es que el espacio audiovisual está determinado por el encuadre, pues con éste se pueden

⁶⁰ *Ibíd.* pp.107-114.

crear espacios realistas, simbólicos u oníricos, por ejemplo, trastocando las relaciones de gravedad a partir de la posición y nivel de la toma o mediante estrategias como superposición de capas o pantalla verde.

También, el espacio en la pantalla está determinado por el campo y el contracampo, así como el espacio que está fuera del cuadro, el cuál atiende a lo extrínseco, es decir lo que no se puede mostrar pero está ahí fuera de los planos, (ya sea antes o después de las escenas vistas), este espacio es construido por el espectador como ser activo.

Por consiguiente, dentro del espacio audiovisual se puede jugar con las dimensiones del cuerpo, a partir del registro de referentes espaciales en contraposición con el tamaño del cuerpo, mediante la perspectiva, los niveles de posición y distancia de la cámara, la angulación o el uso de objetivos específicos (grandes angulares) o bien a partir de estrategias de superposición o capas.

Un ejemplo de ello, es la obra *Introspection* (1941-1946) de la pintora Sara Arledge, quien experimentó con el cine y la danza en esta película, valiéndose de diferentes recursos: exposiciones múltiples, imágenes negativas y positivas, tintas y filtros de color, o bien, lentes que distorsionan el cuerpo



Imagen 24, 25 y 26
Introspection
Sara Arledge
E.U.A. 1941-1946

para aumentar sus dimensiones e incluso jugar con las proporciones. De tal forma que al ver la pieza, el cuerpo parece mutilado y/o reconstruido, a veces lo vemos envuelto en telas que cubre el rostro del bailarín (recordándonos la estética surrealista) y otras, piernas que caminan unas tras otras multiplicándose. Así pues, con esta pieza Arledge construyó composiciones dinámicas y creó una estructura coreográfica sólo posible en el film.

Otro ejemplo que podemos citar es *Pas de deux* (1968), una de las primeras piezas en que el animador canadiense Norman McLaren⁶¹ se involucra con bailarines. En esta obra su papel como director fue mediado por la coreógrafa Ludmilla Chiriaeff, cuyos bailarines, Margaret Mercier y Vincent Warren, están iluminados por las laterales en un espacio completamente negro, descontextualizado, dejando ver únicamente líneas blancas que contornean los cuerpos. Al correr el film, en algunos momentos los bailarines parecen dejar la huella de su movimiento, mostrándonos imágenes

⁶¹ En una entrevista realizada por la BBC en 1970 a Norman McLaren para el documental *The Eye Hears, The Ear Sees*. Éste menciona: “toda película es un tipo de danza, donde lo más importante es el movimiento y el gesto sin importar lo que se esté moviendo, si son personajes, objetos o dibujos, ni de qué modo estén formados.” [En Línea: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLC63B2F35CF8CCAC2>. Consultado 2 de diciembre 2012.]



Imagen 27 y 28
Pas de deux
Norman McLaren
Canadá, 1968
13 min.

desfasadas, o bien, imágenes de ellos en reflejo (como en espejo); de tal forma que se crea la ilusión de que hay más bailarines que ellos. Aquí McLaren también juega con el tiempo, lo manipula, crea instantes que se detienen o se hacen más lentos y los mezcla con el tiempo normal, de tal forma que se crea una coreografía sólo posible en la pantalla, con el manejo de luz y la utilización de impresiones ópticas, dándonos la sensación de una experiencia extracorporal, es decir, la posibilidad de ver el desdoblamiento del cuerpo físico.



Imagen 29
Boy
Rosemary Lee y
Peter Anderson
coproducción:
An Arts Council
England/BBC
Inglaterra, 1995.

A diferencia de las estrategias anteriores, Peter Anderson y Rosemary Lee, juegan con el montaje para realizar *Boy* (1995), un videodanza narrativo dominado por lo corporal, donde un niño se ve así mismo varias veces y con gestos conjura a sus “yos” imaginarios. Nunca vemos al niño multiplicado en la pantalla sino que

todo se sugiere a partir del campo y contracampo. *Boy*, reafirma la fascinación de cómo la utilización de las estrategias del montaje, crean nuevas posibilidades para realizar un discurso coreográfico, o en su defecto, cómo una obra audiovisual utiliza las estrategias del lenguaje corporal para producir una obra dominada por el gesto.

2.2.4. Microcoreógrafías o retratos del gesto.

El cuerpo se fragmenta a partir del encuadre, en donde los planos extremos y la organización de los mismos a partir del montaje, independientemente de la forma narrativa, pueden crear microcoreografías convirtiendo al cuerpo en el espacio periférico donde ocurre la acción.

Durante la historia del desarrollo del fenómeno videodanza han existido distintas piezas que tratan esta premisa, una muestra de ello es la obra *Hands: The Life and Loves of the Gentler Sex* (1928), una película experimental de Stella Simon y Miklos Bandy, donde la narrativa surge a partir de



Imagen 30, 31 y 32
Hands: The Life and Loves of the Gentler
Stella Simon y
Miklos Bandy
Alemania, E.U.A.
1928.

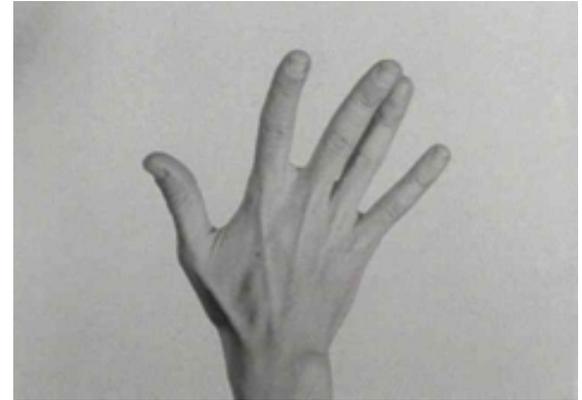


Imagen 33 y 34
Hand Movie
Yvonne Rainer
E.U.A.
1968.



las manos y brazos a través de pequeños sets abstractos, reducidos a triángulos, cuadrados, y círculos constructivistas. El título sugiere una trama desarrollada en el mundo combativo y la tensión de la relación entre hombres y mujeres. Trata la angustia de no ser objeto

de deseo del otro, tocando fantasías masoquistas y de auto-mutilación. La película abre con manos agitándose delante de un terciopelo negro como presentándose, en seguida escenas abstractas donde se ve la unión de una pareja, después aparece otra mujer que atrae a un grupo de hombres, una fiesta, un intento de suicidio, una reconciliación y un *happy ending* al estilo de Hollywood.⁶²

Por otro lado, Yvonne Rainer, miembro del grupo *The Judson Dance Theater*⁶³ en la década de los sesenta, buscaba una estética minimalista sin estructura narrativa evitando el aspecto dramático en la danza, deseaba usar el cuerpo de tal manera que pudiera ser manipulado como un objeto, recogido y transportado, así los objetos y los cuerpos podían ser intercambiables, pensaba el cuerpo sin motivos psicológicos, sociales o formales, evitaba la estilización pero utilizaba la repetición, los patrones, las tareas, los juegos, ruidos con el cuerpo y con la boca, para crear la coreografía.⁶⁴

Rainer veía las posibilidades expresivas de la fragmentación del cuerpo en el film, haciéndolo visible en su máxima expresión en *Hand Movie* (1968), en el cual la cámara permanece fija y una mano siempre está en cuadro ya sea de frente, de perfil, con la palma a la

⁶² Vid. Jan Christopher Horak, *Lovers of Cinema: The first American Film Avant-Garde 1919-1945*, The University of Wisconsin Press, Estados Unidos, 1995, pp. 35-36.

⁶³ La influencia de los *happenings* y el *fluxus* a través del coreógrafo Merce Cunningham quien colaboró con John Cage (desde 1944) en muchos proyectos experimentando en el azar, repercutió en la manera en que se concebiría la danza, desarrollándose estilos y posibilidades de movimiento distintas, tal como el valor a las improvisaciones para explorar las posibilidades del cuerpo sin un modelo o técnica referente, e incluso sin estar restringido por la música o ideas interpretativas sino utilizando motivos de la vida cotidiana o acciones comunes. Durante la década de los sesenta del siglo XX en Estados Unidos se hicieron muchos actos en vivo, donde participaron bailarines bajo estas ideas haciéndose en ocasiones indistinguible si se trataba de danza o de un *happening*. Esto se dio en gran parte a través de *The Judson Dance Theater*, un colectivo informal de bailarines en Nueva York, en el cual el músico y coreógrafo Robert Dunn aplicó y desarrolló teorías de composición coreográfica inspirado precisamente en Merce Cunningham. Dichas teorías revolucionarían la danza, provocando nombrar a este momento el principio de la danza posmoderna dándose un concepto de danza totalmente indefinible, donde un movimiento normal podría ser danza y ésta no se podría definir en términos de sus propiedades de circulación interior, como expresividad o ritmo. El grupo de Judson al cuestionar la propia naturaleza de la danza y su práctica, abrió puerta a un nuevo conjunto de posibilidades en filmes/videos y danza en ámbitos intervenidos. Vid. Noël Carroll, *Toward a definition of Moving-Picture Dance en The International Journal of Screendance*, Vol.1. Ed. Douglas Rosenberg, Parallel Press, Universidad de Wisconsin-Madison, 2010, p.117.

⁶⁴ En su NO Manifiesto (1965) Rainer afirma: "No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer, no al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería trash, no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo, no al camp, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o a ser conmovido." *Cit. por Douglas Rosenberg en La curaduría de la práctica/La práctica de la curaduría. op. cit., p.139.*

cámara o invertida. La mano de Rainer hace movimientos con los dedos desarticulándolos y haciendo de cada uno bailarines independientes, que bailan solos, en duetos en tríos o en unísono.

Años más tarde, ya cuando el videodanza se había consolidado, Jonathan Burrows realizó *Hands* (1995), dirigido por Adam Roberts, con el apoyo de la BBC de Londres y el Consejo de Arte (*Arts Council of England*). En este videodanza se experimenta con el gesto y la coreografía de las manos en un plano secuencia; éste comienza desde un espacio vacío, con un travelling que llega a Burrows hasta un primer plano de sus manos, las cuales se mantienen sobre las piernas, en este viaje de la cámara nunca vemos el rostro del ejecutante, la atención se centra en el movimiento de las manos que interpretan la coreografía.



Imagen 35
Hands
Jonathan Burrows y
Adam Roberts
An Arts Council
England/BBC
Inglaterra, 1995.

Un último ejemplo, de una narración compuesta por *close-ups* y la predominación del lenguaje corporal, es *Touch* (1994), de David Hinton en colaboración con la coreógrafa Wendy Houston para la segunda edición de *Dance for the Camera*. La obra se narra en un bar donde la cámara dirige la mirada del espectador hacia varios personajes, quienes en estado de embriaguez sugieren gestos cotidianos. La proximidad de la cámara a la acción y el constante movimiento de las acciones dentro del cuadro, junto con el ritmo de la edición, nos llevan a una experiencia sensorial; *Touch* es un videodanza que conjuga acertadamente todos los elementos del lenguaje corporal y audiovisual para proponer su discurso.

En suma, para la construcción coreográfica, es necesario tener plena conciencia de las afecciones de la posición y distancia de la cámara, con respecto al cuerpo, pues como señala Hinton, en relación a su propio trabajo, "cualquier movimiento de la cámara misma es más potente que el movimiento de una persona en un marco fijo. De modo que el movimiento de la cámara, debe ser una especie de cine-coreografía."⁶⁵

⁶⁵ David Hinton, *cit. por* Dodds, *op. cit.*, p.26.

2.3. LA CÁMARA: CUERPO DANZANTE Y DETONADOR COREOGRÁFICO.

Es importante no dejar pasar desapercibido que la cámara y quien la manipula, son cuerpos. En este sentido, la cámara y su movimiento pueden formar un dueto con el bailarín o un diálogo, ya sea al seguirle, realizando movimientos junto con él, o bien, moviéndose en sentido contrario, creando cierta tensión o contraste. Los movimientos de cámara, al igual que los del bailarín, tienen cualidades dinámicas, pueden ser acelerados o lentos (con esto nos referimos a la cadencia de la cámara), y además ésta puede tener distintas direcciones dependiendo del encuadre. La cámara también puede sugerir ser el bailarín a través del uso de tomas subjetivas, o crear en el espectador la sensación de ser participe, como un cuerpo transeúnte, al ser guiado por la cámara como si fueran sus ojos. Por tanto, no sólo el cuerpo capturado crea la danza, sino también la cámara que lo graba o filma, así como los cortes y el montaje.

Entre las obras que ejemplifican dicha proposición, está *Nine Variations on a Dance Theme* (1966) de Hilary Harris, quien filma a Bettie de Jong ejecutando una secuencia coreográfica de menos de 50 segundos, la cámara propone diferentes encuadres y movimientos, gira, fragmenta el cuerpo de distintas formas y lo recorre en su movimiento que genera un carácter intimista; la bailarina repite la misma secuencia 9 veces, sin embargo, como espectadores los experimentamos todos diferentes. Cada variación está editada con ritmo visual, hay tanto planos secuencia como cortes frecuentes, cada una sigue la frase de danza de principio a fin, pero en la novena variación se rompe la continuidad, el tiempo se mueve hacia atrás y adelante. Harris escribió al respecto que hasta el último momento seguía descubriendo nuevas formas de filmar sólo 50 segundos de un tema de danza y el filmar con cámara en mano le permitió estructurar la película para que el espectador tuviera la experiencia de la cámara, para darle así, una profunda experiencia de danza en una forma cinematográfica.⁶⁶

⁶⁶ Vid. Amy Greendfield, "The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris", en *Envisioning Dance on Film and Video*. Ed. Judy Mitoma, New York, Routledge, 2002, pp. 21-26.



Imagen 36, 37 y 38
*Nine variations on a
dance theme*
Hilary Harris
E.U.A.
1967



Imagen 39 y 40
Bridges-Go-Round
Shirley Clarke
E.U.A.
1958



Otro ejemplo, es la obra de la artista estadounidense Shirley Clarke, una bailarina que se convirtió en cineasta, buscó expandir la noción de danza creando coreografía con la edición y pensando en “co-reografiar la cámara”, y de este modo intentar realizar cinodanza sin

bailarines. En *Bridges-go-around*,⁶⁷ (1958), película que surgió de material fílmico tomado en diferentes puentes de Nueva York, Clarke realiza un estudio sobre el movimiento a través de la cámara y la edición rítmica, creando juegos coreográficos ejecutados desde las tomas de cámara hasta el proceso de posproducción, esto último, a partir de la repetición de las mismas escenas rodadas y colocadas desde diferentes puntos de vista, así como interviniendo con color el film en la edición.⁶⁸

Por otra parte, a propósito de la recomposición coreográfica en la edición, se hace necesario señalar la forma en que se transforma la noción del tiempo en la danza dentro del medio audiovisual. Consideremos primero el hecho de que el tiempo de la danza es siempre en presente y todas sus acciones son efímeras, pues nunca se repiten de la misma forma. Mientras que el producto audiovisual es reproducible y perdura en el tiempo específico en el que se realizó el registro de la acción.

Además, el tiempo en este tipo de productos opera en distintos niveles, uno es la duración total de la obra y es definido en la edición, otro es el tiempo definido por el momento en que suceden las acciones, sea cual sea la forma narrativa; éste a su vez puede ser manipulado en la edición, provocando efectos en la percepción del espectador y en el cuerpo que fue filmado o grabado. Por ejemplo, la ralentización, la aceleración, y la reversa, producen una sensación de densidad; el *time-lapse*, de paso del tiempo; el *freeze frame*, de tiempo suspendido; el *flashforward* (prolepsis) o flashback (analepsis), de *dejavú* o de recuerdo si hay una narrativa; y finalmente, la elipsis, de un salto en el tiempo y/o en el espacio. En resumen, todas estas formas de manipulación espaciotemporales son los agentes que determinan la manera en que un videodanza será elaborado y percibido. Por lo que el discurso audiovisual o coreográfico tendría que considerar para su creación todas las posibles afecciones.

⁶⁷ En Estados Unidos en 1924 Al Brick hizo una experimentación parecida en *Looney Lens: Pas de deux*, obra en la cual los movimientos de cámara y la manera en que se monta aluden a la danza, Al Brick utiliza además filtros que distorsionan el cuerpo y como las películas de su época hace referencia a lo mecánico y el movimiento de la ciudad creando un juego coreográfico.

⁶⁸ Posteriormente, Clarke pasó al video durante la década de 1970, ganando premios en festivales de videodanza en Los Angeles, Nueva York, Europa y Japón. Creó *Four Journeys into Mystic Time* (1980) una serie de 4 videodanzas donde utiliza las cualidades del video, manipulando la plasticidad de la imagen televisiva como el uso de pantalla verde, capas en sus imágenes, distintas escalas de los objetos dentro del encuadre, distorsión de los objetos; lo anterior, en el mismo sentido que utilizó las propiedades específicas del cine, basándose en la fluidez del movimiento y el ritmo en la edición.

3. EL MONTAJE

3.1. MONTAJE.

En nuestro paseo por la historia del videodanza vimos a través de diversos ejemplos, múltiples maneras de articular los elementos. Entonces, ¿Qué es lo que nos permite diferenciar el registro de una puesta en escena de danza, de un videodanza?

Una manera de responder a ello es a partir del lenguaje cinematográfico. Recordemos que cuando la cámara dejó de estar siempre fija y se experimentó con su función creadora, el cine se liberó de la perspectiva teatral; así comenzó a concebirse el montaje, y con éste el lenguaje cinematográfico. De la misma forma, es preciso pensar el videodanza, pues al ser un producto audiovisual, la danza también se deslinda de su estructura teatral. En tal caso, consideremos el hecho de que el cine pasó de ser un espectáculo filmado, o bien, el registro de un trozo de realidad, para convertirse en el medio de llevar un relato, de vehiculizar ideas o suscitar emociones a través del montaje⁶⁹

Ahora, concentrémonos un poco en el concepto de montaje, el cual es entendido como un término técnico y por definición cinematográfico, relacionado con la edición, éste comprendido como proceso de la parte final de realización, conocida como fase de posproducción. Pero el concepto montaje, refiere a todo el proceso de elaboración y no sólo a una etapa del mismo.

De hecho, el término *montage* en francés significa composición,⁷⁰ y su concepto está inmerso en otras prácticas espaciales, plásticas y literarias,⁷¹ es el proceso crucial en el trabajo artístico y compositivo de una puesta en escena teatral,⁷² operística o de danza. También se

⁶⁹ Vid. Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Multimedia Cine, Barcelona, 2002, p. 20.

⁷⁰ Vid. Béla Balázs, "El montaje" en *Textos y manifiestos del cine*, op. cit., p. 371.

⁷¹ A propósito de esto, Eisenstein señaló a través de diversos ejemplos, cómo el montaje precedía al cine. Uno de ellos fue con las notas de Leonardo da Vinci para la representación pictórica de *El diluvio*, donde se fusionan y unifican en la imagen, elementos visuales (los puramente plásticos), elementos dramáticos (los que indican acciones humanas) y elementos sonoros (ruido: un estallido y llanto). Asimismo se apoyó en la obra literaria de Aleksander Pushkin, Guy de Maupassant, Vladímir Maiakovsky, Arthur Rimbaud; y en obras del Greco. [Vid. S.M. Eisenstein, *El sentido del cine*, Siglo veintiuno editores, México, 2006, *passim*].

⁷² Vid. *infra*. Anexo 1. Glosario de términos pp. 266-267.

ha utilizado para referir a mecanismos compositivos como en la pintura cubista en su fase analítica, en el procedimiento del collage, en obras dadaístas y surrealistas, o en el fotomontaje.⁷³ No olvidemos que en la historia del arte, el montaje fue sobretudo una característica de las vanguardias en los años de entreguerras, y la utilización del nombre proviene de la industria, a razón de la lógica de ensambladura de piezas de máquinas que se convertirían en instrumentos de producción.

Podemos afirmar entonces que tanto en las prácticas citadas como en cine, el montaje se manifiesta en la medida en que éste actúa en el todo, es decir lleva a cada fragmento "a un proceso dialéctico que hace que no adquiera valor ni sentido sino en relación con lo anterior y lo que le sigue."⁷⁴ Se trata pues, de una selección y un ordenamiento, donde el montaje es lo que da sentido a la obra.

Ante esto último, recordemos las palabras del cineasta Pier Paolo Pasolini, quien al pensar la película como la vida, comparó al montaje con la muerte, pues al no haber ya nada que cambie su curso, el sentido se determina con ésta:

La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (...). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos.

Por lo tanto, el montaje realiza sobre el material del film (...) lo que la muerte realiza sobre la vida.⁷⁵

Por otro lado, como apunta Marcel Martin, "el montaje es creador de movimiento...es decir, de la animación, (...) cada una de las imágenes de una película muestra un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida."⁷⁶ De tal

⁷³ Vid. Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico, Teoría y análisis*, Paidós, Comunicación 86, Cine, Barcelona, 1996, pp. 15-22.

⁷⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, "Discurso sobre el plano secuencia" en *Problemas del nuevo Cine*. Ed. Manuel Pérez Estremera, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 295, Madrid, 1970, p. 68.

⁷⁶ Martin, *op. cit.*, p. 155.

forma que la imagen no puede ser considerada aislada, sino que se coloca involuntariamente en una continuidad. Y como dice el cineasta ruso Vsévolod Ilariónovich Pudovkin: “El movimiento de un objeto o de una persona frente a la cámara no es todavía un movimiento fílmico [...]. El montaje es ese momento creativo por el cual una fotografía inanimada brota la viva forma cinematográfica.”⁷⁷

Así pues, nos aproximamos a una de las teorías de Eisenstein, quien escribe que el montaje “es una idea que nace de la colisión de dos planos independientes (...) es el medio para dar movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas.”⁷⁸ Y señala más adelante: “Dos trozos cuales quiera pegados se combinan infaliblemente en una representación nueva, proveniente de esta yuxtaposición como una nueva calidad.”⁷⁹ Por lo que el montaje, puede exigir la participación activa y creativa del espectador, lo que llamó Eisenstein, montaje intelectual o ideológico: “El principio del *montaje*, a diferencia del de la representación, obliga al espectador a crear, y gracias a esto, en él llega la fuerza emocional creadora e interior.”⁸⁰ De tal forma que, la función más importante del montaje es la creación de una idea a partir de reunir varios elementos y hacer que brote un sentido nuevo en su confrontación.

En suma, el montaje conlleva un carácter psicológico, el cual aborda desde el mecanismo más simple, como es la ilusión de continuidad dada por la sucesión de planos de forma inadvertida,⁸¹ hasta los más complejos procesos de asociación, en cuyo caso el montaje cumple una función intelectual, al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos, personajes, incluso de tiempo y espacio; en la medida en que los contenidos de las tomas se hacen más complejos se pueden establecer conexiones simbólicas o metafóricas. Dichos aspectos del montaje son los que nos interesan para la realización del videodanza aquí propuesto.

⁷⁷ V.I. Pudovkin, “El montaje en el Film” en *Textos y manifiestos del cine*, op. cit., p. 368. [Pudovkin señala como en su película *Konets Sankt-Peterburga* (*Los últimos días de San Petersburgo*, 1927), para mostrar una auténtica explosión rodó un estallido de dinamita, sin embargo esto resultó aburrido en la pantalla, logrando en cambio un efecto más vivo e intenso a través del montaje (sin utilizar siquiera un fragmento de la explosión rodada), de tal forma que con la toma de un lanzallamas que expulsaba humo abundante, breves tomas de relámpagos de magnesio en alternancia rítmica de claros y oscuros, e interponiendo una toma de gran luminosidad que había hecho tiempo atrás, consiguió lo que buscaba. Vid. *ibid.*, p.369.]

⁷⁸ Sergei M. Eisenstein, cit. por Marcel Martín, op. cit., p. 174.

⁷⁹ *Loc cit.*

⁸⁰ *Loc cit.*

⁸¹ Este sería un aspecto técnico del montaje, que está relacionado con término cinematográfico *raccord*. Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de Términos. p. 267

3.2. TEORÍAS DEL MONTAJE

Durante la historia del cine, el montaje ha revelado operaciones retóricas, conceptuales, ideológicas y usos poéticos, en cuyos análisis teóricos se han tratado de establecer clasificaciones de los distintos tipos posibles de montaje. Además de Eisenstein, el teórico de cine Jean Mitry convirtió el montaje explícitamente de un término técnico a uno teórico, señalando una diferencia entre el efecto-montaje y el montaje. Para él, el primero se refiere a “lo que resulta de la asociación arbitraria o no de dos imágenes A y B, relacionadas una con otra pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento extraño a cada una de ellas.”⁸² Mientras que al montaje lo concibe en tres formas: la primera en un sentido estricto, en cuanto a la unión de planos por corte; la segunda, en el movimiento de cámara⁸³ (*travelling* o *paneo* que pone en relación dos imágenes o encuadres distintos) y finalmente, el uso de la profundidad de campo⁸⁴ (que permite contraponer dos planos en su sentido “pictórico” en el interior del mismo plano cinematográfico)⁸⁵.

Ahora bien, de acuerdo con Mitry, la primera fase del proceso cinematográfico la constituye el *découpage*,⁸⁶ del cuál nos dice: “es el montaje teórico, la puesta en escena teórica. Es el filme en papel. Las tres operaciones —*découpage*, realización, montaje— no difieren más que en el plano artesanal.”⁸⁷ Por consiguiente, teniendo en cuenta que el montaje existe en todas las fases de producción, desglosaremos a lo largo del capítulo la manera en qué se ha concebido el montaje para cada una de las etapas de realización del videodanza.

Comencemos situando el montaje teórico del que habla Mitry, para lo cual es preciso mencionar la forma en que está resuelto el guion

⁸² Jean Mitry, *cit. por* Sanchez-Biosca, *op. cit.*, p. 49.

⁸³ *Vid. infra*. Anexo 1: Glosario de términos, pp. 266.

⁸⁴ *Vid. Loc cit.*

⁸⁵ *Vid. Sánchez-Biosca, loc cit.*

⁸⁶ *Vid. infra*. Anexo 1: Glosario de términos, p. 263.

⁸⁷ Jean Mitry, *cit. por* Sanchez-Biosca, *op. cit.*, p. 50.

en el que se basa el videodanza. *Viaje a la luna*, está escrito a modo de tratamiento,⁸⁸ con algunas indicaciones del comportamiento de la cámara; por ejemplo, cuando en el guion se indica: “la máquina recorre con gran rapidez”⁸⁹ o “La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera.”⁹⁰ Del mismo modo, en ciertas partes Federico García Lorca visualizó el ritmo del montaje escribiendo: “todos esos cuadros rápidos y bien ritmados.”⁹¹ E indicó exposiciones múltiples que se visualizarían en la película: “Doble exposición de la rana vista enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia”⁹² o “Se disuelve sobre un cruce en tripe exposición de trenes rápidos.”⁹³

Ahora bien, ya que no se trata de ilustrar el guion lorquiano, sino de crear a partir de él; la primera fase creativa en la realización de este videodanza emerge de la reconstrucción e interpretación del guion para adaptarlo. De tal manera que, en dicha planeación existe sin duda un premontaje. Para ello se siguió el esquema de *Viaje a la luna*, aunque de un modo más detallado con mayor indicaciones del comportamiento de la cámara y señalizaciones de ritmo para montarlo en su fase final; es decir, sin realizar propiamente un guion técnico ni *découpage*. Esto, porque para el desarrollo de la pieza se consideró la experimentación de la danza en el momento de la grabación, no obstante se siguió una planeación previa⁹⁴ de las acciones que se ejecutarían en cada toma. Por tanto, defendemos la posibilidad de cambios en el momento del registro como parte de la creación, así como el diálogo entre la cámara y bailarín, generado durante la ejecución; y con mayor énfasis, la creatividad compositiva que se genera en la fase de edición, cuya ubicación al final del proceso, permite al montaje confirmar, corregir, transgredir y dar forma definitiva a la obra.⁹⁵

Lo anterior porque, aunque no exista *découpage* en un sentido estricto, por ejemplo en una obra de videodanza que emerja únicamente

⁸⁸ Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de términos, p. 267.

⁸⁹ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, Pretextos, Serie 213, Valencia, 1994, p. 61.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68

⁹¹ *Ibid.*, p. 64

⁹² *Ibid.*, p. 67

⁹³ *Ibid.*, p. 71

⁹⁴ A propósito de esto, cabe mencionar la postura de Lin Duran sobre la creación coreográfica en la cual, el trabajo del artista comienza con un esquema cuyo armazón estructural podrá cambiar en el proceso de la construcción de la obra, sin embargo, dicho esquema ayudará a no perderse y no irse por el camino de la desintegración, contrario al sentido de unidad. Vid. Lin Duran, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵ Vid. Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 6.

de la improvisación, notemos que hay elección desde la toma, y por tanto montaje;⁹⁶ ya que el encuadre⁹⁷ es el principio básico de la organización del contenido, de la composición.

Dicho esto, evoquemos la actitud ante el montaje del maestro ruso Dziga Vertov, fundador del noticiero *Kino- pravda*, debido a la importancia que éste le da al rodaje. Él consideraba a la cámara como un ojo más perfecto que el humano, demostrándolo con su teoría del “*Kino-Glaz*” (Cine-Ojo), la cual se refiere a un cine que registra y que escribe con la cámara aunado a un “cine- organización”, es decir, un cine que se monta.⁹⁸ En sus palabras: “Todo Cine-ojo está sometido al montaje desde el mismo momento en que el tema es escogido hasta la exhibición del filme en toma definitiva. En otras palabras, es montado durante el entero proceso de la producción del filme.”⁹⁹

El cine Ojo es:

montaje, cuando selecciono el tema (eligiendo uno entre cientos posibles temas);

montaje, cuando formulo observaciones para un tema (eligiendo lo que es relevante entre miles de observaciones sobre el tema);

montaje, cuando establezco el orden de visión en la película del tema(seleccionando los más oportunos entre miles de agrupamientos posibles de planos, procediendo de las cualidades del metraje tanto como de las exigencias del tema escogido).¹⁰⁰

○ bien, en el caso de trabajar con material de archivo, el montaje se basará primero en la selección de tal material y después en su organización;¹⁰¹ tal como sucede con los trabajos de videodanza de David Hinton, en colaboración con las coreógrafas Yolande Snaith y

⁹⁶ Jean-Louis Comolli en su texto *Technique et idéologie* publicado en varios artículos en la revista *Cahiers du cinema*, señala cómo el dispositivo de la cámara, al fundarse en la cámara obscura renacentista, al ocultar ciertas partes y exhibir otras, ya contiene un principio de montaje. *Vid. ibíd.*, p. 55.

⁹⁷ *Vid. infra*. Anexo 1: Glosario de términos, pp. 264.

⁹⁸ Sánchez-Biosca, *op. cit.*, pp. 85-99.

⁹⁹ Dziga Vertov, *cit. por* Sánchez-Biosca, *ibíd.*, p. 87.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 87-88.

¹⁰¹ En el contexto del cine soviético, destaca la presencia de Ester Shub, pionera del cine realizado con *found footage*; comenzó a trabajar en el cine en 1922, influenciada especialmente por los principios de montaje de Vertov y Eisenstein, en quienes posteriormente ella misma influyó. *Vid.* Richard Meran Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, p.76.

Rosemary Lee en *Birds* y *Snow*, citados en nuestro capítulo anterior. Notemos entonces que las teorías del montaje cinematográfico pueden aplicarse a cualquier forma audiovisual, incluso sin haber una estructura de organización previa al momento de grabación o rodaje, y por su puesto aplicables en las prácticas de apropiación, porque como hemos dicho, el montaje es un principio discursivo, que se basa en la elección y organización, de los cuales depende toda la dialéctica del producto audiovisual, y se extiende a cada una de las fases de fabricación.

En conclusión, el montaje es composición. Está presente en la forma de construir el espacio a partir de los efectos de la función creadora de la cámara; en la relación de los significantes interiores al plano, considerando desde la composición plástica del cuadro hasta los movimientos de cámara; en la interacción de cuadro a cuadro; en los cambios del plano; entre planos, escenas o secuencias; en las elipsis; está en la sensación de pasar de una realidad a otra; en la construcción del relato; en la manera de expresar ideas, conceptos, sentimientos o emociones.

3.3. MONTAJE NARRATIVO Y MONTAJE EXPRESIVO

Hasta el momento hemos visto el montaje como concepto y como panorama general. Por tanto estudiemos ahora los parámetros bajo los cuales reflexionaremos el videodanza en nuestro último capítulo. Para ello nos apoyaremos principalmente en las teorías de Marcel

Martin, quien reúne las teorías del montaje (dentro del plano histórico¹⁰² y bajo un interés estético) en dos: el narrativo y el expresivo. Sin embargo, es preciso aclarar que no es estricta la división entre ambos, ya que los efectos que provoca un montaje narrativo puede contener un valor expresivo, en la medida que la sucesión de planos ya no esté dictada solamente por “la necesidad de narrar una historia sino también por la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico.”¹⁰³

El objeto del primero, es relatar una acción o desarrollar una serie de acontecimientos, puede referirse a las relaciones entre toma y toma o entre escena y escena, o bien, secuencia y secuencia; cuya reunión de planos obedece a un criterio de tiempo a partir de una relación de causa-efecto, contribuyendo a que progrese la acción desde un punto de vista dramático y psicológico, que involucra la comprensión del espectador.¹⁰⁴ Por tanto, de acuerdo a Martin, bajo criterios espacio-temporales de la acción dramática, el montaje narrativo incluye: el montaje líneal, invertido, alternado y paralelo.¹⁰⁵

¹⁰² Recapitulando algunos de los datos en los que ya hemos indagando, hagamos una muy rápida remembranza histórica sobre las teorías de montaje para contextualizar. Hemos dicho ya que el montaje cinematográfico comenzó con el uso creador de la cámara, deslindada de una visión de boca escena; como ejemplo citemos a los representantes de la “escuela de Brighton”, los ingleses George Albert Smith y James Williamson quienes en 1900 comenzaron a intercalar planos justificados en el relato. El primero, introduciendo primeros planos, y el segundo valiéndose de la alternancia de acciones que se desarrollan en forma simultánea en dos sitios alejados, así, a Williamson se le debe la primera película de persecución, ocupando un montaje alternado. Por su parte en Estados Unidos, Edwin Porter haría descubrir al montaje narrativo, con *The life of an american fireman* (1902) y *The great train robbery* (1903), pero es sin duda Griffith quien concedería al montaje el mayor avance significativo en cuanto a lenguaje, incluso para Kulechov, conocido por su experimento al que llamó “geografía creativa”, Griffith fue el primer realizador que utilizó el montaje como elemento de creación cinematográfica. [Vid. Martin, *op cit.*, p. 147]. Paralelamente en Europa con las vanguardias artísticas, se gestaron actitudes hacia el montaje que repercutirían en el cine (como el futurismo, cubismo, dadaísmo y surrealismo) y teóricos como Delluc, Dulac, Epstein, Arheim y Balázs, buscarían fundamentar la especificidad del cine a partir de una poética determinada del montaje. Entre las cuales, destaca a fines del periodo del cine mudo, la estética del montaje impresionista, cuyo nombre se suscribe en analogía a la música que intentaba producir impresiones sensoriales. (Recordemos lo que hemos dicho a propósito Germaine Dulac en nuestro capítulo anterior). Por otro lado, en la Unión Soviética, después de la Revolución, bajo el constructivismo y el formalismo ruso, llevarían a Vertov, Kuleshov, Pudovkin y a Eisenstein a desarrollar teorías sistemáticas del montaje. Por su parte en términos técnicos, el cine clásico hollywoodense (1900-1960), nunca teorizó en un modelo de montaje propiamente, el montaje aquí, siempre ligado a la narración, se limitaba a la búsqueda por preservar la continuidad en el engarce de material, es decir en el llamado *raccord*; de tal forma que las aportaciones, más que nada empíricas, están reflejadas en manuales de montaje. Por otro lado, dos notables autores que teorizarían en el montaje fueron, el ya citado Jean Mitry en la década de los sesenta del siglo XX, y una década atrás André Bazin, quien se pronunciaba hacia una teoría del autor y se inclinaba en torno al realismo, desarrollando de esta forma una teoría del “montaje prohibido” que abogaba por dos operaciones formales: el plano secuencia y la profundidad de campo, es decir, estaba a favor de un modelo de *no-montaje*, tras una búsqueda de apego a la realidad. Vid. Sánchez-Biosca, *op cit.*, pp. 44-48.

¹⁰³ Marcel Martin, *op cit.*, p. 148.

¹⁰⁴ Vid. *ibíd.*, p. 114.

¹⁰⁵ Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de términos, p. 265.

Por su parte, el objetivo del *montaje expresivo* es producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes yuxtapuestas, aquí el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea. No es ya el medio con el que se relata la historia bajo una continuidad de planos, cuya sucesión pasa inadvertida por el espectador, por el contrario, este montaje produce en todo momento efectos de ruptura en la mente de quien lo percibe, a partir de la confrontación de los planos.¹⁰⁶ Dentro de éste encontramos, el *montaje de las atracciones*, el *montaje intelectual* (ambos desarrollados por Eisenstein), y el *montaje impresionista*. Mismos que desarrollaremos a continuación pues son la base bajo la que se creó el videodanza *Viaje a la luna*.

MONTAJE DE LAS ATRACCIONES:

Esto es, situar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo, una idea, etc.). Eisenstein define:

“La atracción (en su aspecto teatral) es todo elemento agresivo del espectáculo, es decir todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final [...]. El libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones.”¹⁰⁷

MONTAJE IDEOLÓGICO:

Este es el montaje intelectual o ideológico llevado por los soviéticos, e instaurado por Eisenstein. Cabe destacar que uno de los principios que lo llevó a formularlo derivó de su estudio del idioma japonés, que se escribe con ideogramas: trazos que aluden simbólicamente a

¹⁰⁶ Vid. Martin, *op. cit.*, pp. 144-155.

¹⁰⁷ S. . M. Eisenstein, “El Montaje de Atracciones”, en *Textos y manifiestos del cine*, *op cit.*, pp. 73-75.

las cosas representadas, donde la yuxtaposición de dos signos dan como resultado un concepto.¹⁰⁸ Aplicado al cine, la conjunción de dos imágenes sucesivas pueden establecer una relación de causa-efecto entre ellas, es decir, su combinación no es considerada como una suma sino como un producto, cuyo valor adquiere otra dimensión, un concepto.¹⁰⁹

También Eisenstein declara: “El montaje es una idea que surge del choque de tomas independientes, tomas incluso opuestas una a otra: el principio <<dramático>>”.¹¹⁰ Así, mediante la yuxtaposición de dos eventos diferentes, se puede dar lugar a conceptos o emociones, o señalar emocionalmente una situación, a través de combinaciones emotivas, no sólo con los elementos visuales de las formas, sino principalmente con cadenas de asociaciones psicológicas.¹¹¹

De tal manera que, el montaje ideológico designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicar al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea. Con él se crean o manifestaciones entre acontecimientos, objetos o personajes por relaciones de tiempo, lugar, causa, consecuencia, o paralelismo.¹¹²

MONTAJE RÍTMICO:

Parte del montaje “impresionista” de fines del período mudo, por una analogía con la música que intenta producir una impresión sensorial a partir del montaje ultrarrápido. Por lo que el uso de ritmo en el montaje cumple una función psicológica; en consecuencia, un montaje muy rápido o lento es un montaje expresivo.¹¹³

A propósito de lo anterior, ahondemos sobre este aspecto tan importante del montaje que es el ritmo. Notemos que éste nace de la suce-

¹⁰⁸ Vid. Romaguera y Alsina, “El Montaje” *Ibíd.*, p. 360.

¹⁰⁹ Vid. S. M. Eisenstein, *La forma del cine, op cit.*, p. 34.

¹¹⁰ Eisenstein, *ibíd.*, p. 51.

¹¹¹ Vid. *ibíd.*, p. 59.

¹¹² Vid. Martin. *op.cit.*, pp. 65-166.

¹¹³ Vid. *ibíd.*, *passim*.

sión de los planos según sus relaciones de *extensión*, que para el espectador dan una *impresión de duración*, la cual está determinada por la longitud real de la toma y su contenido, así como de los tipos de plano. También, la cadencia de los movimientos de cámara intervienen en la percepción del ritmo, lo mismo que las acciones dentro de las tomas o las calidades de movimiento¹¹⁴ (en nuestro caso por tratarse de videodanza, del cuerpo y de la energía con la que se ejecuta) y por su puesto los efectos del sonido.

El ritmo es pues, una cuestión de distribución métrica y plástica, incluso Martin llama *montaje rítmico*, a la forma más elemental y técnica del montaje, el cual contiene tal aspecto métrico donde la longitud de la toma, está determinada por el grado de interés psicológico que suscita el contenido, ya que no se trata del ritmo en cuanto al tiempo, sino en cuanto a la atención del espectador.¹¹⁵ Esto implica que la longitud de las tomas no se den en virtud de lo que se tenga que mostrar, sino de lo que se ha de sugerir de acuerdo a la dominante psicológica que el realizador quiere dar.

De acuerdo a lo anterior, hemos de considerar en el montaje rítmico las afecciones psicológicas, por ejemplo las tomas largas, cuyo ritmo es percibido como lento, darán la sensación de languidez, o de relajación, o crearán un sentimiento de espera o intranquilidad en el espectador, a diferencia de las tomas cortas que con un ritmo rápido y dinámico, aumentan la tensión dramática, posibilitando una sensación de nerviosismo e incluso de angustia, o bien, considerar los efectos que puedan producir los cambios bruscos de ritmo. De tal modo que, en términos generales podemos resumir que con respecto al ritmo se suscita lo siguiente:

- a) Montaje rápido (alegría, ira, violencia, angustia, enloquecimiento, etc).
- b) Montaje lento (hastío, ociosidad, desesperación, contemplación, etc.)
- c) Plano anormalmente largo (suspenso)¹¹⁶

Finalmente, en cuanto al aspecto plástico del ritmo, el tipo de plano también conlleva un efecto en la percepción de la tensión dramática,

¹¹⁴ Vid. Martin, *op cit.*, p. 157.

¹¹⁵ *Ibid.* pp.161-163.

¹¹⁶ Vid. *ibíd.*, p. 266

una sucesión de primeros planos no tendrá el mismo efecto que la de planos generales, ni tampoco el cambio brusco de un plano general a un primer plano, o de un primer plano a un plano general.¹¹⁷

Por su lado, la música en relación al film tiene la capacidad de crear atmósferas, enriquecer el mundo visual, comentarlo expresando tristeza, alegría, etc., puede ser un *leitmotiv* o reforzar la importancia y densidad dramática. También puede ser un contrapunto¹¹⁸ e incluso puede dirigir la estructura de duración de las acciones o el montaje.¹¹⁹

De tal manera que la música influye en nuestra percepción global de la obra, y al igual que ésta, todos los elementos no aparecen de forma separada sino que se interrelacionan entre sí, por lo que se trata de potencializar la interdisciplinariedad y dejar que cada lenguaje hable en su autonomía, haciendo de dichas relaciones un producto rico en significados.¹²⁰

Así pues tanto el sonido como todos los demás elementos plásticos y performáticos, actúan en relaciones simultáneas, cada uno hablando con su lenguaje.¹²¹ Por lo cual podemos decir que, el montaje se conduce en dos niveles, uno vertical (simultáneo) y uno horizontal (continuo). En el primero se considera toda la organización de los elementos en el interior de los planos, donde además podemos incluir lo

¹¹⁷ Vid. *ibíd.*, p. 185.

¹¹⁸ Para los soviéticos el sonido representaba una posibilidad mayor de expresar ideas mediante el film, sobretodo dirigiéndolo hacia su no coincidencia con las imágenes visuales, es decir: "un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos". [S.M. Eisenstein, V.I. Pudovkin, G.v. Aleksandrov, "Contrapunto orquestal", en *Manifiestos del cine*, *op cit.*, p. 478.]. Posteriormente Eisenstein desarrolló una teoría del contrapunto audiovisual. Para él, existe una necesidad de concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales, donde el desglose-música preceda al desglose-imagen, sirviéndole de esquema dinámico. De tal forma que las líneas melódicas, sean estrictamente paralelas a las líneas de fuerza plástica de la imagen, esto, en una concordancia formal, pues el oyente no tendría conciencia de ello. Tal concordancia se inscribe en una idea de montaje vertical. [Vid. *infra*, nota 122 p. 67].

¹¹⁹ Vid. Martin, *ibíd.*, *passim*.

¹²⁰ Notemos que esta reflexión se aplica también en la relación música-danza, siendo que la primera forma parte de los ingredientes para la creación coreográfica, por lo que es preciso citar a Philippe Soupault cuando dijo: "Música y danza no deben considerarse artes enemigas, sino como artes distantes. La esencia de la música es totalmente diferente de la esencia de la danza. La danza tiene que tener libertad: la libertad de ser regida por sus propias leyes". Philippe Soupault, *cit. por* Delfin Colomé, *op. cit.*, p. 129.

¹²¹ Cf. Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1990, p.17.

que sucede con las sobreimpresiones, así como la relación imagen-sonido.¹²² En el segundo, los efectos son interpretados a partir de la yuxtaposición y en la sucesión de planos; también en este rubro consideraremos a la banda sonora,¹²³ pues ésta se concibe como un conjunto continuo.

3.4. ENLACES: MÁS ALLA DE UN EFECTO DE CONTINUIDAD

Como ya mencionamos, en cuanto a aspecto técnico, el montaje está relacionado con término cinematográfico *raccord*. Sin embargo, de acuerdo a lo que hemos dicho, cuando los valores dramáticos lo exigen, la falta de éste pierde importancia, y las rupturas se tornan expresivas, creando desconciertos en el espectador y efectos de shock.

Ahora bien, para construir las articulaciones del relato en la ausencia de continuidad lógica, temporal y espacial, así como asegurar su fluidez y evitar falsos ajustes se puede recurrir a transiciones¹²⁴ y enlaces. Éstos últimos pueden ser plásticos o psicológicos.¹²⁵ Mencionarlos:

¹²² De hecho S.M. Eisenstein, cuando surgió el cine hablado, el cineasta soviético concibió el montaje vertical, refiriéndose al proceso de crear una sola y unificadora imagen audiovisual, y no ya sólo un montaje visual correspondiente al film mudo. Esto, en relación con lo que sucede con la armonía en la música, es decir, la percepción del sonido en forma vertical o simultánea (acordes), así como los vínculos que se establecen con los sonidos de su entorno próximo. De tal manera que en el avance simultáneo se de una estructura polifónica, cuya forma final depende del carácter de la sucesión fílmica, donde el efecto total esté logrado en la sensación de los trozos como un todo. No olvidemos que para él, "la imagen fílmica no puede ser nunca inflexible letra del alfabeto, sino que siempre debe permanecer como un ideograma de significado múltiple. Y puede ser leído sólo en yuxtaposición" Eisenstein, *La forma del cine, op. cit.*, p.66]

¹²³ Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de términos, p. 263.

¹²⁴ Entre las cuales destacan los fundido a negro, los fundidos encadenados (sobreimpresión momentánea, o bien, barridos), y el cambio de plano por corte seco, éste en cambios de punto de vista, donde no hay expresión de cambio de tiempo o sin interrupción de la banda sonora. Vid. Martin, *op cit.*, pp. 94-96

¹²⁵ Vid. Martin, *ibíd.*, p. 94.

es de importancia para nosotros debido a la naturaleza narrativa de *Viaje a la luna*, que no tiene una estructura convencional. En consecuencia, explicaremos brevemente los enlaces que Marcel Martin distingue, pues posteriormente retomaremos cuando hablemos de la construcción del videodanza.

Así pues, podemos encontrar tres clases de enlaces de orden plástico:

- a) *por analogía del contenido material*, donde se pasa de un plano a otro por identidad, homología o semejanza.
- b) *por contenido estructural*, de acuerdo a la similitud en la composición interna de la imagen.
- c) *por contenido dinámico*, en la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles (objetos o personajes) o del mismo móvil en dos momentos sucesivos de su desplazamiento y que pueden además crear una causalidad ficticia.¹²⁶

Por su parte, los enlaces de orden psicológico, son transiciones donde la lógica del espectador establece la relación. A ellas pertenecen los cambios de plano basados en la mirada, por ejemplo en la técnica del campo-contracampo, en las conversaciones de forma alterna. O a partir de la lógica del personaje, al ver lo que el personaje ve o trata de ver, de tal forma que se genere una tensión mental, o un campo-contracampo mental.

Martin clasifica estos enlaces en dos tipos:

- a) *analogía de contenido nominal* que se refiere a la yuxtaposición de dos planos, donde en el primero se enuncia, evoca o designa lo que acontecerá en el siguiente.
- b) *analogía de contenido intelectual*, éste se refiere al pensamiento de un personaje que de cierto modo se busca materializar de forma visual, o bien el pensamiento generado en el espectador a partir de una idea sugerida por el realizador. En este punto también se considera el “plano de pausa”, en el cual se inserta una imagen fija y neutra que evite

¹²⁶ Vid. Martin, *ibíd.*, pp. 96-97.

un cambio brusco de imagen entre dos movimientos, como su nombre lo indica se marca un momento de detención en el flujo dramático,¹²⁷ provocando en el espectador una sensación de suave ruptura.

Por otro lado, en ese interés por materializar el contenido mental de un personaje, se puede recurrir a procedimientos expresivos más que narrativos, que simbolizan la interioridad de los personajes. Tomas subjetivas, deformaciones ópticas o distorsiones en el sonido, a través de trucos técnicos como imágenes borrosas, barridos, cámara lenta o acelerada, reversa o detención en los movimientos, sobreimpresiones, modificación en la iluminación o en el color.¹²⁸

3.5. EL MONTAJE EN LA COMPOSICIÓN VISUAL DEL CONTENIDO

Si bien el comportamiento de la cámara hace del encuadre, los planos, los emplazamientos y las angulaciones, elementos específicos del cine; lo son también del videodanza, ya que éste es un producto audiovisual. Sin embargo, el cine contiene otros elementos que son considerados como no específicos del medio, y que por el contrario, conforman el aparato escénico del teatro y la danza; nos referimos a la iluminación, el vestuario, los decorados, el color y el gesto.¹²⁹ Éstos tienen gran relevancia en esta propuesta de videodanza, sobretodo

¹²⁷ *Ibíd.*, pp. 98-100.

¹²⁸ *Ibíd.*, pp. 198-200.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 63.

el que consideramos el embrión de la danza: el gesto.¹³⁰

Respecto al montaje, lo anterior por un lado nos vincula a la noción de puesta en escena teatral,¹³¹ que sin duda se relaciona en tanto a la organización de sus elementos significantes.¹³² Pero con mayor relevancia para nuestro objeto de estudio, el nexo se establece con la coreografía. De acuerdo con Lin Duran, el coreógrafo, a diferencia de un organizador de pasos de danza, es un creador con la capacidad de percibir proyectos como totalidades unitarias. Éste generalmente “organiza su material a partir de un tema concreto y dosifica los recursos técnicos y las acciones después de intentar visualizar la obra como una totalidad.”¹³³

La coreografía entonces puede ser narrativa (con fines de contar algo), o abstracta, en cuyo caso lo más importante es el diseño del movimiento en sí, y el de los cuerpos en el espacio donde éstos pueden reducirse incluso a puntos, líneas, formas, colores, etc. No obstante, además de los bailarines y su movimiento, el coreógrafo cuenta con otros elementos para armar la puesta en escena: la música; las relaciones espacio, tiempo y dinámica (que en un videodanza cambian de acuerdo al comportamiento de la cámara y en la edición); la composición visual escénica (que incluye los decorados, el vestuario y la iluminación); y sobre todo el material temático (que en nuestro caso surge a partir de *Viaje a la luna*).

¹³⁰ No olvidemos que desde las primeras teorías cinematográficas, dichos elementos han sido tomados en cuenta, tal es el caso del concepto de fotogenia desarrollado por Louis Delluc en 1920 para hablar de la cualidad artística del cine: “En Delluc la fotogenia es un conjunto de elementos: el decorado, la luz, el ritmo o cadencia (lo cual apunta hacia el montaje) y la máscara (o sea, el intérprete), todo lo cual compondría la estructura básica del arte cinematográfico” Joaquim Romaguera y Homero Alcina, “La fotografía y la Fotogenia. La fotogenia según Louis Delluc” en *Manifiestos del cine, op cit.*, pp 325-326. Por su parte, Jean Epstein seis años más tarde abordó el término fotogenia y lo sistematizó, además de establecer la diferencia entre industria cinematográfica y arte cinematográfico. Vid. Jean Epstein, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”. *Ibid.*, pp. 334-340.

¹³¹ Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de términos, pp. 266-267.

¹³² Incluso Emilio Garroni, se aproximó a la definición del montaje cinematográfico en términos muy cercanos a la puesta en escena en su obra *Proyecto de Semiótica*; mientras que Gianfranco Bettetini concibió la puesta en escena fílmica como “selección-coordinación-organización significativa-composición «poética» de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente «ausentes» (toda exclusión implica una selección) o escondidos” [Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 123.]. Para ello, se apoya en Christian Metz, quien dice “La puesta en escena no se limita a una teatralización profílmica, sino que comprende también el trabajo de «corte» de la escenificación, el montaje, los movimientos de cámara, la iluminación, la eventual manipulación química de la película, etc” [Christian Metz, *cit. por* Gianfranco Bettetini, *Ibid.*, p. 122.]

¹³³ Lin Duran, *op cit.*, p. 14.

Así pues, en la realización de esta propuesta de videodanza, la iluminación, el vestuario, los decorados, el color y el gesto son elementos constructores de sentido que actúan en simultaneidad y se relacionan entre sí, al formar parte del todo. Su organización existe dentro del cuadro como parte de su contenido.

A continuación describimos brevemente los criterios bajo los cuales han sido considerados tales elementos en el videodanza *Viaje a la luna*.

ILUMINACIÓN

La iluminación tanto en cine como en la danza, puede tener funciones simbólicas y significativas, al crear expresividad, atmósferas y efectos dramáticos. Podemos encontrar ejemplos memorables del uso expresivo de la luz (y de las sombras), en las obras del cine expresionista alemán y el *kammerspiel*.¹³⁴

En este videodanza, la mayor parte de la obra se trabajó con luz artificial para conseguir una iluminación dramática, que por un lado remitiera al teatro, tan inherente al mundo lorquiano, y por otro, se buscaran las funciones antes mencionadas.

VESTUARIO

Sin duda, el vestuario tiene el potencial de realzar situaciones dramáticas; dar determinados valores plásticos;¹³⁵ contribuir a la caracterización de la actitud, de la emoción e incluso a marcar una época. Dependiendo del estilo de la realización, su uso puede ser realista, o como en nuestro caso, simbólico.

Por otra parte, consideremos la íntima relación entre el vestuario y el cuerpo, en la que uno ayuda al otro a encontrar su identidad. Como

¹³⁴ Vid. *infra*. Anexo 1: Glosario de términos, p. 264-265.

¹³⁵ Vid. Martín, *op cit.*, p 67.

menciona el estudioso Patrice Pavis "el cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo."¹³⁶ De tal forma que el vestuario, lo mismo que los accesorios (abanico, sombrero, zapatos) pueden ser una extensión del cuerpo, donde ambos comparten el mismo aspecto y se disuelven.¹³⁷

En consecuencia, para el videodanza *Viaje a la luna* los vestuarios parten de un contenido simbólico y funcionan como máscaras de personajes desdoblados, mientras que los accesorios, como los abanicos, son pensados como extensiones del cuerpo.

DECORADOS

En el cine, los decorados comprenden tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas: interiores, exteriores, preexistentes (reales) o contruidos en un estudio, así como aquellos que tengan una intención simbólica por un deseo de estilización y significación.¹³⁸

En el caso de este producto audiovisual, los decorados conllevan una intención simbólica; casi en su totalidad se trata de interiores, algunos contruidos en un estudio para sugerir una forma plástica.

COLOR

No olvidemos que en la historia del cine el uso del color siempre ha estado presente, incluso cuando éste sólo era en blanco y negro, pues se acostumbraba mandar las películas con los artesanos para colorearlas a mano, o se teñía el film de diversos colores, haciendo del viraje una función mitad realista y mitad simbólica.¹³⁹ Recordemos los ejemplos citados en el capítulo anterior de las obras de Dudley

¹³⁶ Pavis, *El análisis de los espectáculos, Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 180.

¹³⁷ *Vid. ibíd.*, pp. 179-186.

¹³⁸ *Vid. Martin op. cit.*, pp. 70-72.

¹³⁹ Por ejemplo, en aquella época era común usar el azul para la noche, amarillo para los interiores de noche, verde para los paisajes y rojo para los incendios y las revoluciones. *Vid. ibíd.*, p. 75.

Murphy, Germain Dulac, o los registros de Loie Fuller bailando su danza serpentina realizados por Louis Lumière. Incluso Federico García Lorca en *Viaje a la luna* indica: “Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de Socorro Socorro.”¹⁴⁰

Por otra parte, el color se relaciona intrínsecamente con los elementos que ya hemos mencionado, y con ellos se generan funciones distintas. Por ejemplo, con la iluminación, que de ella depende la temperatura del color, se pueden crear ambientes y atmósferas diversas. Mientras que el color contenido en los decorados y el vestuario, puede tener un uso estético (en tanto a su carácter pictórico), o bien un uso simbólico (considerando las implicaciones psicológicas¹⁴¹ y dramáticas de su empleo).¹⁴²

Dichas funciones han sido consideradas en la realización del videodanza, con la preocupación de la percepción del color como fenómeno afectivo, en cuyo uso intencional (incluso del blanco y del negro) conllevan una función expresiva y metafórica que va más allá de capturar la realidad exterior, pues lo que ocupa a esta propuesta audiovisual es referir a mundos interiores.

GESTO

Para autores como Susan K. Langer el gesto es el embrión de la danza, describiéndolo como un movimiento vital: “El gesto es la abstracción básica mediante la cual se organiza y se crea la ilusión de la danza.”¹⁴³ Es decir que el movimiento configurado estéticamente se

¹⁴⁰ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴¹ Cf. S.M. Eisenstein, “Color y significado”, en *El sentido del cine, op. cit.*, pp. 82-112. Aquí, Eisenstein reflexiona sobre el significado simbólico de los colores, sobretudo del amarillo, dando cuentas de su ambivalencia, tanto por las diferentes acepciones en la historia de las culturas, como en las relaciones arbitrarias de éste en el arte. Él nos dice: “El problema no es ni será resuelto nunca por un catálogo fijo de símbolos de color, sino que la inteligibilidad emocional y la función del color surgirán del orden natural en que se establezcan las imágenes de color de la obra, de acuerdo con el proceso de delinear el movimiento vivo de la obra completa” [*Ibid.*, p. 111]. Y después: “no obedecemos una ley <<que lo abarque todo>> en cuanto a <<significados>> y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a relaciones absolutas entre éstas y emociones; por el contrario significa que nosotros mismos decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión y emoción que necesitamos dar” [*Ibid.*, p. 112].

¹⁴² Vid. Martin, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁴³ Susan Langer, *cit. por* Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993. p. 51.

aleja de la realidad y crea otra modificada, simbólica.¹⁴⁴

Por ello, dado que el gesto en la danza tendrá cualidades simbólicas intrínsecas, éste será siempre expresivo en virtud de su forma,¹⁴⁵ por tanto como apunta el estudioso Alberto Dallal “el gesto no sólo es origen y apoyo de la danza, sino también un sistema autogenerado de signos funcionales operativos.”¹⁴⁶

Ahora bien, en un sentido general podemos decir que el gesto es una reacción a un estímulo ya sea externo o interno, reacciones que pueden ser espontáneas o inducidas. Asimismo el gesto remite a la acción corporal, que puede ser sensomotora o psicomotora. De acuerdo con Patrice Pavis los gestos pueden dividirse en tres:

- Gestos innatos, asociados a una actitud corporal o a un movimiento.
- Gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte (danza, pantomima, teatro etc).
- Gestos convencionales, que expresan un mensaje comprendido por el emisor y el receptor.¹⁴⁷

Para nuestro interés respecto al videodanza, el papel del gesto estilizado conforma la característica más importante. Notemos que dentro de la tipología mencionada anteriormente, el gesto estético puede partir de los innatos y convencionales para su creación, ya que los gestos pueden ser controlados conscientemente.¹⁴⁸

En consecuencia, apoyándonos en el teatro observemos que para éste, el gesto es el “movimiento corporal casi siempre voluntario y

¹⁴⁴ Cf. Günter Rebel, *El lenguaje corporal, lo que expresan las actitudes, las posturas, los gestos y su interpretación*, Edaf, Madrid, 2000, p 32.

¹⁴⁵ Vid. Susan Langer, *apud*, Alberto Dallal, *loc. cit.*

¹⁴⁶ Dallal, *loc. cit.*

¹⁴⁷ Vid. Pavis, *ibid.*, p. 224.

¹⁴⁸ Recordemos lo que dijimos a propósito de la danza posmoderna, que si bien hacen del movimiento cotidiano una danza, siempre existe un grado de estilización.

controlado por el actor, producido con vistas a una significación”.¹⁴⁹

Por lo que puede entenderse de dos maneras, la primera, bajo una concepción clásica, como “un medio de expresión y de exteriorización de un contenido psíquico, interior y anterior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene por misión comunicar a otros”.¹⁵⁰ Aquí el gesto es considerado como expresión, ligado a la naturaleza humana. En la segunda, en una concepción contemporánea, el gesto es entendido como un productor de signos, que siempre conservará la huella de la persona que lo produce.¹⁵¹ A diferencia de lo anterior, no se separa pensamiento de actividad corporal, ni intención de realización. El punto de partida de las formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones, producto de una investigación, dando como resultado una forma viva con su propia lógica.¹⁵²

Estas concepciones nos sirven como soporte teórico para explicar cómo se realizó el videodanza a nivel corporal, ya que la interpretación del guion *Viaje a la luna* se hizo bajo tales preceptos. Es decir se crearon estímulos en un sentido ideológico, en la construcción de personajes, a partir de la vida y obra del autor del guion, Federico García Lorca, y con la experiencia propia de la ejecutante; de tal modo que se dio una constante investigación corporal a partir de *Viaje a la luna* pero sin olvidar la experiencia personal e incluso ocupándola como recurso.¹⁵³

Por tanto, siguiendo las enseñanzas de la maestra Lin Duran en términos coreográficos, *Viaje a la luna* arrojó enunciados con derivaciones infinitas de los temas que desprende, los cuales como creadora seleccioné a partir de mi experiencia de vida, siendo que el guion fue el material generador y ordenador de las ideas vehiculizadas a través de mi cosmovisión como autora del videodanza.

¹⁴⁹ Pavis, *Análisis de los espectáculos...*, op. cit., p. 223.

¹⁵⁰ Loc. cit.

¹⁵¹ Vid. loc. cit.

¹⁵² Vid. Grotowsky, cit. por Pavis, *ibíd.*, pp. 223-224.

¹⁵³ Vid. Lin Duran, op. cit., p. 14.

4. LORCA Y SU VIAJE A LA LUNA

4.1. BREVE GÉNESIS DEL GUION.

4.1.1. El encuentro de Lorca con Emilio Amero

Como veremos, Federico García Lorca escribió *Viaje a la luna* en un momento crítico de su vida. Ocurrió durante su estancia en Nueva York¹⁵⁴ después de conocer a Emilio Amero,¹⁵⁵ un artista gráfico, fotógrafo y cineasta mexicano, a quien Lorca regaló este guion cinematográfico.

El encuentro entre ambos artistas se dio a través de Antonieta Rivas Mercado,¹⁵⁶ cuando la joven mexicana llevó a Lorca a casa de Amero; lugar que se convirtió en el centro de reunión, donde Federico leía su poesía y Emilio mostraba sus películas.¹⁵⁷ A partir de entonces, forjaron un fuerte lazo de amistad, por tanto podemos deducir que es posiblemente a Amero, a quien el poeta granadino se refiere en

¹⁵⁴ Lorca llegó a Nueva York el 25 de junio de 1929, permaneció ahí durante 9 meses y luego partió a Cuba, donde se quedó otros tres meses más, antes de volver a Granada el 30 de julio de 1930.

¹⁵⁵ Como muchos artistas mexicanos de los años veinte, Emilio Amero (1901-1976) fue a probar suerte a Nueva York. De acuerdo a las investigaciones del académico mexicano Guillermo Sheridan, Amero se instaló en dicha ciudad estadounidense de 1926 a 1930, año en que volvió a México. Posteriormente pasó viviendo entre México y Nueva York por largos periodos, hasta que en 1946 decidió mudarse definitivamente a Norman, Oklahoma, ciudad de donde era originaria su esposa. De hecho fue allí, donde en 1989 apareció *Viaje a la luna*, el manuscrito original de Federico García Lorca. Vid. Guillermo Sheridan, *Señales debidas*, Fondo de Cultura Económica, Vida y pensamiento de México, México, 2012, p. 228.

¹⁵⁶ Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) fue actriz y escritora; es recordada por ser una notable mecenas en el panorama de la cultura mexicana de la época.

¹⁵⁷ De acuerdo a las cartas que escribió Antonieta Rivas Mercado al pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano, el encuentro se produjo entre el 20 y el 30 de octubre de 1929. Cfr. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana, Cartas y recuerdos*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2013, pp. 271-276. Aunque el hispanista Ian Gibson, menciona que fue en las primeras semanas de diciembre. Vid. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 2011, p. 701. Por tanto los datos mencionados nos brindan una clara idea del momento en que pudo escribirse el guion, dado que el manuscrito no cuenta con una fecha precisa.

Fábula y rueda de tres amigos:

Enrique,

Emilio,

Lorenzo.

Estaban los tres helados:

Enrique por el mundo de las camas;

Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos;

Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados..¹⁵⁸

No obstante, Emilio Amero fue un artista poco comentado en la historia del arte mexicano, fue contemporáneo de Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo, Jean Charlot, Tina Modotti, Edward Weston, Manuel y Lola Álvarez Bravo, entre otros. Amero fue el director técnico del primer cineclub en México en 1932 y fue el primer mexicano en hacer cine vanguardista. Desafortunadamente sus films están desaparecidos, de ellos quedan más testimonios que documentos visuales. Por ejemplo, una de las fuentes con las que hoy contamos, es una entrevista al escultor y pintor Carlos Mérida publicada en *Revista de Revistas* el 11 de diciembre de 1932. En ella, Mérida se refiere a las breves cintas de Amero como: "motivos de goces visuales, de imágenes sucesivas que alcanzan linderos de lo poético y que actúan en el dominio del pleno surrealismo: poesía, imágenes, invenciones..."¹⁵⁹

Así pues, gracias a la información proporcionada por Mérida, sabemos que durante su vida, Emilio Amero, además de comenzar su

¹⁵⁸ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2*. Ed. Miguel Hernández Posada, Akal, Biblioteca literaria, Madrid, 1998, p. 566.

¹⁵⁹ Carlos Mérida, *cit. por Rafael Utrera, Mar de lunas, Federico García Lorca. Una Filmografía en construcción*, Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada, Granada, 2011, p. 67.

versión de *Viaje a la luna*, creó al menos tres películas: *Río sin tacto*, *Despedida* y *3-3-3 [sic]*.¹⁶⁰ La primera fue realizada en colaboración con Gilberto Owen, un poeta sinaloense también residente en Nueva York que, al igual que Amero, formaba parte de la revista *Contemporáneos*. En la cual, el cineasta mexicano publicó alguna de sus litografías y fotomontajes.

Ahora bien, detengámonos brevemente en *Río sin tacto*, debido a la presencia de la luna en este film, y mencionemos que el mismo Mérida la enumera la tres partes:

Secuencia uno:

1.- Hombre de la Luna. 2.-Sombra humana contra el disco de un reloj. 3.-Hombre de la Luna. 4.- Sombra humana girando en el disco de un reloj. 5.- Hombre de la Luna.

Secuencia dos:

1.- El Hombre está en una claraboya muy alta en un muro sin otra ventana ni puerta. 2.- Se asoma hacia abajo. 3.- El hombre está en una claraboya.

Secuencia tres:

1.-Caída del Hombre de la Luna. 2.- Cuando cae de frente se acelera su caída. 3.- En cuanto logra ponerse de plano, corta el aire, es decir, se sostiene ingrávido en el aire y en el vacío haciendo su caída extremadamente lenta..¹⁶¹

Ante las relaciones entre este film y *Viaje a la luna*, es interesante el planteamiento que sostiene el estudioso Guillermo Sheridan, al plantear que tanto el guion de Lorca como el trabajo de Owen (del que se deriva *Río sin tacto*), se cruzan a partir de un espectáculo en el parque de atracciones llamado *Luna Park*, en Coney Island: el legendario cyclorama "*Trip to de Moon*", una mezcla de espectáculo

¹⁶⁰ Inferimos que se trata de *7-7-7*, film considerado como la primera producción cinematográfica de Emilio Amero, realizada en 1927.

¹⁶¹ Vid. James Oles, "El cine ausente de Emilio Amero", *Luna Cornea*, No. 24. CONACULTA, México, 2002, p. 94.

teatral y juego mecánico.¹⁶² Incluso, la hipótesis de Sheridan se extiende sosteniendo que Amero, enseñó a Lorca el guion de Owen y le propuso trabajar sobre él. Para demostrarlo, Sheridan establece una serie de comparaciones con fragmentos de la obra literaria de Owen¹⁶³ y *Viaje a la luna*; concluyendo que ambos poetas, al colaborar como guionistas para el cineasta mexicano, estaban escribiendo variaciones de una misma idea: la sexualización de la ciudad de Nueva York.¹⁶⁴

Ante la postura de Sheridan, conviene detenernos un momento y aclarar la nuestra, a pesar de que son puntos que iremos abordando a lo largo del texto.

Primero, para la lectura del guion y su adaptación a videodanza, partimos de la premisa de que el contenido de *Viaje a la luna* está inmerso en el universo literario de García Lorca, aunque consideramos la influencia que pudo tener Emilio Amero en él, razón por la cual, hemos dedicado este apartado para hablar de los films del cineasta mexicano. Segundo, el contenido erótico y sexualizado que presenta el guion lorquiano, es un reflejo de problemáticas íntimas de su propio autor, potencializadas ante una ciudad tan caótica como Nueva York. Sin embargo, respecto a las aseveraciones de Sheridan, no descartamos la probabilidad de que parte de la experiencia que Lorca vivió en Luna Park (a donde se sabe que asistió), haya estimulado su creatividad. Por ejemplo, es posible que la montaña rusa, una de las mayores atracciones de este parque, le haya dejado una impresión tal que por ello la haya insertado en su guion: “Caída rápida por una

¹⁶² Vid. Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 234. *Luna Park* comenzó a funcionar a principios del siglo XX, hasta que fue destruido por un incendio en 1949. Para darnos una idea de lo que ocurría en el ciclorama *Trip to the moon*, reproducimos una reseña: “Los visitantes entraban en la nave situada en medio de un gran edificio para realizar un viaje imaginario a la luna. Asomándose por las portillas, percibían una serie de imágenes en movimiento que recreaban la ilusión de un viaje por el espacio, sensación reforzada por el propio balanceo de la nave [llamada Luna]. Tras el supuesto aterrizaje lunar, los pasajeros abandonaban la nave para explorar las cavernas y las grutas, donde se encontraban con gigantes y enanos ataviados con trajes de selenitas; el Hombre de la luna en su trono, y las jóvenes bailarinas selenitas, quienes iban pegando trocitos de queso verde como recuerdo del viaje lunar” John F. Kasson, *cit. por* Brian Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Colección Aguaspejo No. 3, Filmoteca de Andalucía, p. 140.

¹⁶³ Vid. Guillermo Sheridan, “Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la Luna” *Revista Vuelta*, Vol. 22, No. 258, México, D.F., Mayo de 1998, pp.19-21. Sheridan hace tales comparaciones a partir de las publicaciones que la revista *Contemporáneos* (números 28 y 29, septiembre y octubre de 1930), publicó bajo el título general “Carta”, la cual reunía todos los escritos que Owen había estado enviando desde Nueva York, entre ellos “*El río sin tacto*”. También Sheridan establece sus aseveraciones con el texto *Línea* (1930), un libro de Owen en prosa poética.

¹⁶⁴ Vid. Sheridan, *Señales debidas*, *op. cit.*, p 241.

montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de Socorro Socorro.”¹⁶⁵

Ahora bien, retomando los films de Emilio Amero, Mérida indicó, en la antes citada entrevista, lo siguiente: “En *Despedida*, con argumento de Federico García Lorca, Amero logra escenas como la de los émbolos, en las cuales está eliminado todo lo que pudiera contrarrestar la gran dinámica de los elementos mecánicos.”¹⁶⁶ Ante esto se abren nuevas preguntas. Por un lado, no sabemos si se trata de *Viaje a la luna* con un título distinto, o bien, si Mérida se refiera a alguna otra obra; pues curiosamente *Despedida* es el título de un poema escrito por Lorca años atrás¹⁶⁷ Sin embargo, de acuerdo a la descripción mencionada por el artista mexicano, la única relación que guarda el film con dicho poema, es el título.

Para enfatizar que existen escritos que lejos de esclarecer el mal entendido lo enredan más, en una carta a Dalí desde Granada en 1930, Lorca escribió: “Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como la pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas.”¹⁶⁸ Suponemos entonces que en esta carta, Lorca pudo estar hablando de *Despedida* o incluso de otro film, pues no se sabe exactamente quién es ese poeta “negro” referido por Lorca; aunado a la falta de coincidencia en las fechas con el rodaje de *Viaje a la luna*, lo que nos hace descartar esa opción.

Veamos, de acuerdo a la entrevista que le hizo Richard Diers a Emilio Amero en 1963, para la revista *Windmill Magazine*; el artista mexicano comenzó a filmar *Viaje a la Luna* tras la muerte de Federico (1936). No obstante, según las fotografías de la filmación recientemente encontradas, Amero comenzó a filmar el guion lorquiano¹⁶⁹ en 1931 (un año antes de la entrevista a Mérida). Aunque es posible que

¹⁶⁵ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p. 62.

¹⁶⁶ Carlos Mérida, cit. por Guillermo Sheridan, *ibíd.*, p. 231.

¹⁶⁷ Se trata de un poema que pertenece a *Canciones* (1921-1924). Vid. Federico García Lorca, *Obras escogidas*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1998, p. 346.

¹⁶⁸ Federico García Lorca, cit. por Rafael Utrera, op. cit., p. 69.

¹⁶⁹ Al dorso de una de las fotografías que conserva el Archivo Amero (catalogado por Andrew Phelan) sobre *Viaje a la luna* dice: “pequeños films plásticos”; director E. Amero presenta “Viaje a la luna”, argumento de García Lorca, con escenarios de Federico Canessi, máscaras y vestuario de Carlos Mérida y fotografía de Manuel Álvarez Bravo. Cit. por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, op. cit., p. 277. Notemos la presencia de los artistas mexicanos en la realización de este film perdido, en especial la de Carlos Mérida.



Imagen 41 y 42.
Documentos visuales
que se conservan de
la película per-
dida *Viaje a la luna*
dirigida por Emilio
Amero.
Lola Álvarez Bravo
y/o Manuel Álvarez
Bravo.
Ciudad de México,
1931.

Amero haya continuado la realización después del asesinato del poeta, tal y como él mismo recordó 30 años después. Fuere como fuere, nunca terminó de rodar *Viaje a la luna* y el metraje filmado se suma a las películas perdidas del artista mexicano.

Finalmente, el tercer film que nos hace falta mencionar es *7-7-7*, una obra que décadas más tarde de su realización, Amero recordó como: “una cosa abstracta sobre máquinas de taller. El título se originó en el hecho de que los engranajes de la máquina se inmovilizaban componiendo el número 777”¹⁷⁰.

Este film es de gran importancia para nosotros porque de acuerdo a la anécdota que contó Emilio Amero, esta obra disparó la creatividad de Federico García Lorca para escribir su guion:

Lorca se dio cuenta de la posibilidad de escribir un guion en la línea de mi película, con el uso directo del movimiento. Trabajó en mi casa una tarde haciéndolo. Cuando tenía una idea cogía un trozo

¹⁷⁰ Emilio Amero, *cit. por James Oles, op. cit.*, p. 93.

de papel y la apuntaba, espontáneamente. Es así como solía escribir. Al día siguiente volvió y añadió escenas en las que había estado pensando durante la noche, lo terminó y dijo: «Tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez resulte algo». La película era completamente plástica, completamente visual, y en ella Lorca trataba de escribir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía.¹⁷¹

Por ello, hemos dejado para el final de este apartado la mención de *7-7-7* con la cita de Amero, ya que nos permite entrever el modo en que se creó *Viaje a la luna*.

4.1.2. Los referentes cinematográficos de Lorca.

De acuerdo a lo que hemos visto hasta ahora, la relación de García Lorca con Amero fue un detonante para la creación de *Viaje a la luna*. Sin embargo, para contextualizar el guion, habría que considerar también la relación de Lorca con el cine, previa a su estancia en Nueva York.

Su vínculo comenzó con los cines populares, al aire libre, de su niñez granadina. Luego, en Madrid, durante su estadía en la Residencia de estudiantes (1919-1928); y finalmente en las salas neoyorkinas (1929), donde descubrió las posibilidades del cine sonoro y expresó su entusiasmo¹⁷² por hacer algo con él.

Sin embargo, el periodo más importante en la conformación de esta fuerte relación fue, sin duda, durante su etapa en la Residencia, a

¹⁷¹ Emilio Amero, *cit. por* Ian Gibson, *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II. Editorial ABC, s.l. 2003, p. 345.

¹⁷² *Vid.* Federico García Lorca, "Carta a sus padres, fechada en octubre de 1929", *Epistolario completo*, Ed. Andrews A. Anderson y Christopher Maurer, Catedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1997, p. 660.

través de la reconocida revista española: *La Gaceta Literaria* (1927-1932). En ella, se aglutinaron muchos intelectuales de la generación y se dedicaron páginas para hablar de cine. Desde su segundo número se incluyó la primera crónica cinematográfica, firmada por el cineasta aragonés Luis Buñuel, quien se convirtió en un asiduo colaborador de la publicación. Además de él, escribieron continuamente otros personajes de gran importancia en la historia de la cinematografía, tales como Jean Epstein o Marcel L'Herbier.¹⁷³

Así pues, gracias a la revista, se tuvo conocimiento de los movimientos vanguardistas cinematográficos, y se redescubrieron a cómicos hasta entonces infravalorados, como Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, etc. No obstante, la aportación más significativa de la revista, fue quizá la creación del primer Cineclub en España, una oferta alternativa al cine comercial. Éste fue fundado por el mismo director de la revista, Ernesto Giménez Caballero, en octubre de 1928. Cabe mencionar que, el cineclub no tenía local propio por lo que las proyecciones se llevaban a cabo en diferentes salas alquiladas (Cine Callao, el Goya, el Palacio de la Prensa y el Cine de la Ópera).¹⁷⁴

En el número 48 de la revista, publicado en diciembre de ese mismo año, se reproduce el programa de la sesión inaugural, en cuya proyección se mencionan tres películas: un documental titulado *María, la hija de la granja*;¹⁷⁵ *Tartufo* (*Tartuff*, 1925), de F.W. Murnau; y *La estrella de mar* (*L'étoile de mer*, 1928), dirigida por Man Ray y basada en el guion de Robert Desnos. Desde entonces y hasta mayo de 1929 (mes en que Lorca dejó Madrid), se pasaron en total 23 películas en 6 sesiones, entre las cuales destacan por su relevancia histórica, cintas como: *El cantor de Jazz* (*The jazz singer*, 1927) de Alan Crossland; *Entr'acte* (1924) de Rene Clair; *Luz y sombra* (*Lumière et ombre*, 1928) de Alfred Sandy; *Moana* (1926) de Robert Flaherty; *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1926) de Marcel L'Herbier; y *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinet*, 1924) de Paul Leni,¹⁷⁶ estos dos últimos films utilizan diferentes tintes de color que van cambiando de acuerdo al espacio, lo que nos recuerda las indicaciones de color azul en el guion cinematográfico

¹⁷³ Vid. Rafael Utrera, *García Lorca y el cinema. Lienzo de plata para un viaje a la Luna*, Edisur, Colección Cuadernos de cultura popular, Sevilla, 1982, p. 20.

¹⁷⁴ Vid. Ian Gibson, *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II. Editorial ABC, s.l. 2003, p. 307.

¹⁷⁵ Durante el proceso de investigación se buscó, sin tener suerte, año y director de esta película, lo mismo que nos sucedió con otros films que mencionaremos más adelante. Suponemos que esto se debe a la españolización del título de las películas.

¹⁷⁶ Vid. Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., pp. 279-316.

Viaje a la luna. Todo esto, lo mencionamos para tener en cuenta las proyecciones fílmicas a las que pudo asistir Lorca y que en consecuencia pudieron formar su gusto cinematográfico.

Por otra parte, cabe destacar el papel de Luis Buñuel como intermediario en el contacto de Madrid con el cine, pues él asesoraba las proyecciones del Cineclub, incluso después de marcharse a París en 1925, desde donde también, enviaba reseñas de los estrenos en las pantallas francesas. Entre mayo de 1927 y diciembre del siguiente año, el cineasta organizó proyecciones en la Residencia, auspiciadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias, mismas que dieron a conocer a los residentes lo más avanzado de la programación cinematográfica europea.¹⁷⁷ Entre aquellas reuniones Buñuel recuerda en sus memorias la sesión dedicada al ralenti, donde se proyectó: *Entr'acte*; el sueño de *La Fille de l'eau* (1924), de Jean Renoir; y *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti.¹⁷⁸

Por otra parte, aunque Lorca no presenció la proyección de dicho programa, ya que en ese entonces se encontraba con Dalí en Barcelona preparando el estreno de *Mariana Pineda*, intuimos que al menos pudo leer la reseña de dicha función publicada por *La gaceta literaria*, al ser ésta su costumbre. Por tanto, es muy posible que cuando Lorca escribió en *Viaje a la luna*: “Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralenti,”¹⁷⁹ haya tenido como referencia alguno de estos films.

Como podemos advertir, no hay pruebas documentales precisas de cuáles fueron las proyecciones a las que asistió García Lorca. En contraste podemos afirmar que presenció la quinta sesión del Cineclub, reseñada en *La gaceta literaria*, bajo el título “Oriente y Occidente” en abril de 1929; ya que en el intermedio pronunció *Oda a Salvador Dalí* y el *Romance de Thamar y Amnón*. El Oriente estaba representado por las primeras películas chinas que se proyectaban en España: *La rosa que muere* y *La rosa de Pu-Chui*.¹⁸⁰ Mientras que

¹⁷⁷ Román Gubern, “Las fuentes de Un perro andaluz en la obra de Dalí”, *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de estudiantes*, Fundació Caixa Catalunya, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2007, p. 82.

¹⁷⁸ Vid. Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Memorias), Plaza & Janes, Barcelona, 1982, p. 101.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 71

¹⁸⁰ De acuerdo a la reseña de *La gaceta literaria*, *La rosa que muere* era un documental sobre el matrimonio en china y *La rosa de Pu-Chui* está descrito como un romance caballaresco “con primeros planos, superposiciones, ensayos oníricos, fotografías mágicas de luz, paisajes perfectos”. “El cineclub. La quinta sesión del cineclub” *La Gaceta Literaria*, año III, núm. 56, Madrid, 15 de Abril de 1929, p.1.

la segunda parte del programa, se proyectó *La marche des machines* (1927) de Eugène Deslaw, y *Cristalizaciones* de autor y año desconocido.¹⁸¹

En este espacio que hemos dedicado a la relación de García Lorca con el cine podemos señalar, gracias a entrevistas y otros escritos que nos legó, su fascinación por el séptimo arte. Por ejemplo, en la conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” leída en el Ateneo granadino en febrero de 1926, Lorca cita textualmente la definición de metáfora que Epstein hace en su libro *La poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence* (1921): “es un teorema en que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión.”¹⁸² También, en una entrevista a Federico, sobre el Teatro de Piscator le preguntan ¿Y por qué no hace usted teatro de masas? La respuesta que dio Lorca se enfocó en el cine:

Yo creo que en el cine hay grandes posibilidades de mover ante el espectador ejércitos importantes de trabajadores. Mire el cine ruso. Ha hecho cosas inmensas. El a corazado Potempkin es fantástico. Y otros films también de gran importancia nos demuestran lo mismo. Considero el cine soviético de un valor específico único en mi concepción del teatro [...]. El público que ve el Potemkin siente una sensación tan brutal que nunca puede olvidarla. Ahora bien, el medio espacial es casi ilimitado en el cine. [...] El teatro, no obstante también tiene una misión en ese sentido. Y es la de presentar y resolver problemas individuales; íntimos. Teatro y cine han de complementarse

¹⁸¹ De la primera, en la reseña de *La Gaceta* se lee: “La deshumanización del hombre. La máquina. Sus brazos, sus apetitos, sus ritmos, sus músculos, su gracia, su organicidad casi divina.” “El cineclub. La quinta sesión del cineclub” *La Gaceta Literaria*, año III, núm. 56, Madrid, 15 de Abril de 1929, p.1 Por su parte, el MOMA lo valoró así: “Deslaw crea una coreografía del movimiento en su gracioso montaje que extrae a las máquinas del contexto de sus funciones y las presenta como objetos delicados y potentes” *Cit. por Román Gubern, Proyector de luna, La generación del 27 y el cine, op. cit.*, p. 300. Por su parte, sobre el filme *Cristalizaciones* en *La gaceta* se lee: “introdujo- frente a este mundo maquinístico, termodinámico, electrostático, físico- el mundo mágico de lo químico: la gran brujería de Occidente. ¡Poemas cristalinos y geométricos! ¡Reinos unidos y siderales—inmensos—de lo microscópico! ¡Cristales y cubos de la asparagina, del nitrato de uranio, flores de cristal puro!”. “El cineclub. La quinta sesión del cineclub,” *loc. cit.* Poco tiempo después de ver dichas películas, Lorca se fue a la ciudad donde presenciaría “la deshumanización, el ritmo y la geometría”, formándose su propia perspectiva. Así, en su conferencia sobre *Poeta en Nueva York* dijo: “Los dos elementos que el viajero capta en al gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.” Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Ed. Piero Menarini, Espasa, Colección austral, Madrid, 2000, pp. 169-154.

¹⁸² Federico García Lorca, *cit. por Rafael Utrera, García Lorca y el cinema, op. cit.*, p. 35

realizando cada uno el trabajo adecuado.¹⁸³

Asimismo, Buster Keaton y Charlie Chaplin fueron inspiración detonadora en su creatividad, como podemos leer en sus obras de teatro breve tituladas: *Muerte de la madre de Charlot* y *El paseo de Buster Keaton*. La primera es un borrador incompleto fechado el 7 sept 1928 que demuestra la gran admiración del poeta por el cómico inglés; tanto así que Lorca crea su escrito, a partir del personaje creado por Chaplin.¹⁸⁴ En el segundo caso, encontramos acotaciones interesantes, como las siguientes:

(Una Americana con los ojos de celuloide viene por la hierba.)

AMERICANA. Buenas tardes.

*(Buster Keaton sonríe y mira en gros plan los zapatos de la dama.
¡Oh qué zapatos! No debemos admitir esos zapatos. Se necesitan
las pieles de tres cocodrilos para hacerlos.)*¹⁸⁵

Con este extracto podemos observar la presencia del cine en la obra literaria de García Lorca. Por otra parte, notemos que a pesar de nuestra dificultad en saber con exactitud, cuáles películas dejaron huella en Federico y cuáles no, o bien, cuáles obras influyeron en la concepción de su guion; es indiscutible la importancia del papel que jugaron tanto *La Gaceta Literaria* como el Cineclub (ambos tan cerca de él), pues fueron esenciales en la construcción de la relación de Lorca con el cine.

¹⁸³ Federico García Lorca, "Federico García Lorca habla para los obreros catalanes", *Obras completas III*. Ed. Miguel García Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 1997, pp. 599-600.

¹⁸⁴ Vid. Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas, prosa narrativa breve*. Ed. Encarna Alonso Valero, Menoscuarto, Palencia, 2007, 107-112 pp.

¹⁸⁵ Federico García Lorca, *Obras V, Teatro, 3 (Teatro Imposible), Cine, música*. Editado por Miguel Hernández Posada, Akal, Madrid, 1992, p. 47.

4.1.3. Encuentros y desencuentros: *Un perro andaluz* y *Viaje a la luna*.

En el transcurso de la etapa de Federico en la Residencia de Estudiantes en Madrid, García Lorca conoció a Luis Buñuel y Salvador Dalí, los creadores del film surrealista *Un chien andalou*¹⁸⁶ (1929), película con la cual el poeta de Fuentevaqueros se sintió atacado, e incluso se ha afirmado que *Viaje a la luna* fue una contestación a dicha obra surrealista.

La intriga de si Federico vio *Un chien andalou* antes de escribir su guion, ha sido investigada asiduamente, sin encontrar ningún documento que lo compruebe. Tal curiosidad se dispara a partir de lo que Amero mencionó sobre la conversación que tuvo con Lorca antes de escribir *Viaje a la Luna*: “Me habló de lo que se estaba produciendo en España, cosas como *Le chien andalou* [sic]¹⁸⁷ la película surrealista que había hecho Dalí.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ El título del film pasó por variantes. Cuando se anunció en *La Gaceta Literaria* la colaboración entre ambos amigos, el título del film era *C'est dangereux de se pencher au dedans* (*Es peligroso asomarse al interior*). Mientras que *Un perro Andaluz* fue primero, el título que Buñuel iba a ponerle a su texto poético previamente nombrado *Polismos*. Dicha pieza literaria nunca fue publicada, y en cuanto a contenido, no guarda relación alguna con la película. Ahora bien, de acuerdo a una carta enviada a Pepín Bello por Buñuel, el nuevo nombre de su texto poético fue bautizado entre el cineasta aragonés y Dalí en Cadaqués, durante el mes de enero; la misma temporada en que escribieron el guion de su film: “Con Dalí, más unidos que nunca, hemos trabajado en íntima colaboración para trabajar un escenario estupendo sin antecedentes en la historia del cine(...). Le íbamos a titular *La marista de la ballesta*, pero por el momento tiene como título provisional *Dangereux de se pencher en dedans* [...]. Mi libro está en prensa [...]. El título de mi libro de ahora es EL PERRO ANDALUZ, que nos hizo mear de risa a Dalí y yo cuando lo encontramos. He de advertirte que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño e idiota.” Luis Buñuel, *cit. por Agustín Sánchez Vidal, “Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros”, op. cit., p. 49*. Lo cierto es que Buñuel sentía una aversión (muy conocida por sus amigos de la Residencia) a Andalucía, que como Dalí, no habían visitado nunca. *Vid. Gibson, Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I, *op. cit.*, p. 292. Por otro lado, de acuerdo a las investigaciones de J. Francisco. Aranda “en la Residencia de Estudiantes, Dalí, Buñuel, José Bello y otros compañeros solían llamar perros andaluces a los artistas béticos de la casa “poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social” *Cit. por Ian Gibson, Federico García Lorca. De Fuente de Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, Grijalbo, Colección 80, Barcelona, 1985, p. 588. Sin embargo, debido a los desencuentros personales y artísticos entre Lorca y los que habían sido sus amigos, es bien sabido que el poeta granadino se sintió, por un lado, celoso de la nueva relación de Dalí y Buñuel; y por otro, ofendido con el título, tras asumir que se trataba de él. *Vid. Ian Gibson, Federico García Lorca op. cit., p. 610*.

¹⁸⁷ *Un chien andalou*.

¹⁸⁸ Emilio Amero, *cit. por Agustín Sánchez Vidal, Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin, Una versión desconocida de las tres figuras universales de la cultura española del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 221. El testimonio está recogido en la revista neoyorkina *New Directions*, vol. 18, 1964, p. 34.

Veamos, las noticias del proyecto cinematográfico de Buñuel y Dalí se informaron el 1º de febrero de 1929 en *La Gaceta Literaria*, un número que indiscutiblemente Lorca habrá leído, siendo un hombre tan informado; además que se encontraba en Madrid en esos momentos. Ésta dice:

Se nos anuncia como un intento sin precedentes en la historia del cinema, por estar tan lejos del film ordinario como de los llamados oníricos, absolutos, de objetos, etcétera, etc. Viene a ser el resultado de una serie de estados subconscientes, únicamente expresables por el cinema. Contiene un argumento con intervención del elemento humano.¹⁸⁹

Sin embargo en aquel momento la película se anunció con el nombre de *C'est dangereux de se pencher au dedans* (*Es peligroso asomarse al interior*). El guion se había escrito un mes atrás y se rodó en abril de ese mismo año. Fue estrenada como *Un chien andalou* en París el 6 de junio en el Studio des Ursulines, y se exhibió públicamente hasta octubre.¹⁹⁰ En Madrid se estrenó el 15 de diciembre en el Cine Royalty, entre *El hundimiento de la casa Usher* (1928) de Epstein y *La Fille de l'eau* de Jean Renoir; de acuerdo con el "Boletín del cineclub" de *La Gaceta*,¹⁹¹ momento en que Federico seguía en Nueva York.

Ahora bien, las noticias del estreno llegaron antes a Madrid, por la reseña de Eugenio Montes fechada en París el 9 de junio de 1929; pero publicada en la primera página de *La Gaceta Literaria* hasta el 15 de ese mismo mes.¹⁹² Federico viajó de Granada a Madrid el 11 de junio y se quedó ahí hasta el día 13, que llegó a la capital francesa (7 días después del estreno del film). Entre los días que estuvo en

¹⁸⁹ "Buñuel y Dalí en el Cineclub", *La Gaceta Literaria*, año III, núm. 51, 1º de febrero de 1929, Madrid, p.6.

[En Línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003887540&page=6&search=cineclub&lang=es>. Consultado el 27 de noviembre del 2013.]

¹⁹⁰ Vid. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, vol. I, op. cit.*, p. 313.

¹⁹¹ Vid. Agustín Sánchez Vidal "El viaje a la luna de un perro andaluz" en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988, p. 148.

¹⁹² En esta se lee: "En veinticinco minutos de film, Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura" Apunta luego que la película «tiene toda la angustia de un enigma», y todo es español en este film, donde ninguna anécdota comarcal tiene cabida». Eugenio Montes, *cit. por* Agustín Sánchez Vidal, "Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros", *Ola Pepín!, Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes, op. cit.*, p. 54.

Madrid, acudió a una comida de despedida organizada por *La gaceta*.¹⁹³ Es muy probable que en esa reunión se haya comentado algo del reciente estreno de Dalí y Buñuel, y Lorca se hubiera enterado del contenido del film por esta vía.

Por otra parte, la incertidumbre aumenta, cuando leemos lo que Buñuel escribió a Dalí, desde París el 24 de junio de 1929:

Federico, el hijo de puta, no ha pasado por aquí. Pero me han llegado sus pederásticas noticias. Concha Méndez, la zorra ágil, ha escrito a Venssensss diciéndole: «Federico ha estado en Londres y me ha contado el gran fracaso de Buñuel y Dalí. Lo siento, pobres chicos».¹⁹⁴

Con lo anterior, notemos que en el itinerario de su viaje, Lorca pasó dos días en Londres, después de pasar una noche en París; razón por la cual, es imposible que haya visto *Un chien andalou* allí, dado que aún no se estrenaba en Inglaterra. Por tanto, mediante conjeturas advertimos que Lorca, pudo haberse enterado del film con su nuevo título (que lo hacía sentirse especialmente ofendido), a través de los amigos con los que se encontró a lo largo del viaje, ya fuera en Madrid, París o Londres, e incluso durante su estancia en Nueva York.¹⁹⁵

Además de lo que ya hemos apuntado, Lorca pudo haber leído sobre *Un chien andalou* o, leído directamente el guion, en tres posibles revistas que llegaban a Nueva York: la revista belga *Variétés*, en la publicación del 15 de julio de 1929; o bien, las revistas francesas *Revue du Cinéma*, en el núm. 5 de noviembre, y la *Révolution Surréaliste*, del 15 de diciembre.¹⁹⁶

¹⁹³ Vid. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, op. cit., p. 646.

¹⁹⁴ Luis Buñuel, cit. por Agustín Sánchez Vidal, "Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros," op. cit., p. 53.

¹⁹⁵ Cabe decir que, de acuerdo con la investigación del estudioso Agustín Sánchez Vidal, quien ha cotejado fechas, revisado la cartelera neoyorkina de la época y las cartas entre Buñuel y el MOMA (institución que conserva el negativo desde 1939); es poco probable que Lorca haya visto *Un perro andaluz* durante el tiempo en que estuvo en la capital norteamericana.

¹⁹⁶ Vid. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II, op. cit., nota 114, p. 627.

4.1.3.1. Lorca y Dalí

Una de las cosas que sin duda tienen en común *Viaje a la luna* y *Un perro andaluz*, es la temática: la angustia, la frustración y el deseo sexual. Por lo que en este punto cabe aclarar que, aún sintiéndose Lorca aludido por el título, *Un chien andalou* no es sobre él, sino sobre los propios miedos y deseos de sus autores. Como apunta Christopher Maurer al citar el texto *El acoso sexual* de Román Gubern: “En el rostro agónico de [Pierre] Batcheff convergieron las percepciones angustiosas de Dalí y Buñuel”. De Dalí porque le causa terror el contacto sexual, “al que veía como una enfermedad amenazadora.” De Buñuel porque “asociaba el acto sexual a la muerte”.¹⁹⁷

Como sabemos Dalí y Lorca tenían una relación erótica que se percibe incluso en sus fotografías. Además, según su propia y reiterada confesión, el pintor catalán albergaba una angustia sexual y temía ser homosexual, hasta que llegó Gala a su vida a quitarle sus confusiones y angustias. Pero más allá de la anécdota, es indiscutible la influencia que Lorca y Dalí se ejercieron entre sí, ésta reflejada en sus respectivas obras; lo que ha llevado a diversos autores a escribir páginas y libros sobre el tema, con especial énfasis en la etapa más estrecha de su amistad, los años que comprenden 1925 a 1927.¹⁹⁸

Es muy posible que Dalí, al sentirse abrumado con dicha relación, en sus participaciones creativas haya hecho alguna referencia a Lorca, tal y como lo hacía en sus pinturas.¹⁹⁹ Por ejemplo, la escena donde el protagonista yace inmóvil en la cama, puede referir a Federico cuando jugaba a hacerse el muerto.²⁰⁰ O bien, la caída de la bicicleta en el film concuerda con *El paseo de Buster Keaton*, donde dice:

¹⁹⁷ Román Gubern, cit. por Christopher Maurer “Amor y Esgrima”, *Ola Pepín, Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁸ Vid. Rafael Santos Torroela, *Los putrefactos de Dalí y Lorca: Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995, 147 pp.

¹⁹⁹ J. Francisco Aranda fue el primero en reflexionar las referencias a Lorca en *Un chien andalou*. Más tarde, Ian Gibson lo desarrolló profundamente. Vid. Ian Gibson, *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*, Debolsillo, Barcelona, 2004, 400 pp.

²⁰⁰ Es bien sabido, por fotografías y testimonios de amigos de la Residencia, que Federico fingía su propia muerte. De acuerdo a Dalí, a Lorca: “le atenazaba tanto el temor a la muerte que se había inventado una manera muy original de combatirlo: ni más ni menos que representar, de manera ritual, su propio fallecimiento y entierro.” Salvador Dalí, cit. por Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I., op. cit., p. 198

"La joven se desmaya y cae de la bicicleta. Sus piernas a listas tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes."²⁰¹

En resumen, es casi seguro que durante el encuentro entre Lorca y Amero, el poeta granadino no haya visto *Un chien andalou*, aunque evidentemente estaba al tanto de ella. Por otra parte, el testimonio que nos deja el artista mexicano sobre el guion lorquiano, indica que la creación de *Viaje a la luna*, más que una contestación a sus amigos (como apuntan muchos autores, argumentando que Federico se sintió señalado con el título); fue detonado tras ver el film *777* de su amigo mexicano. No obstante, el sentirse traicionado por sus amigos, especialmente por Dalí, pudo haber sido un impulso más, para que Federico participara en algo en lo que siempre tuvo inquietud y le fascinaba: el cine.

4.2. HACIA UNA LIBRE INTERPRETACIÓN DE *VIAJE A LA LUNA.*

4.2.1. El guion: ¿Surrealismo o libertad poética?

Viaje a la luna se sitúa en medio dos etapas distintas dentro de la producción lorquiana: la que le dio fama como autor de la Generación

²⁰¹ Federico García Lorca, *Obras V, Teatro, 3, op. cit.*, p. 48.

del 27 (que los críticos llaman “neopopulista”), y su fase posterior a su estancia en Nueva York (la que los estudiosos señalan como surrealista). En su viaje a la ciudad estadounidense, Lorca encontró su “duende”²⁰² y su obra se disparó. Así escribió *Poeta en Nueva York*, *Así que pases cinco años* y *El público*. Estas dos obras forman parte de lo que el autor llamó “teatro irrepresentable o imposible”.

De tal forma que, estas tres obras consideradas parte del surrealismo español, son las piezas literarias que mayor vinculación guardan con el guion. Sin embargo, a diferencia de Buñuel y Dalí, quienes tenían un claro entronque con el surrealismo francés, Lorca no admitió el principio del automatismo psíquico.²⁰³

Por ello, el estudioso Julio Huélamo Kosma no considera las citadas obras lorquianas como surrealistas, ya que en ellas no se percibe:

ningún tipo de abandono al sueño o a su lógica, sino antes bien, una muy consciente y deliberada imitación de la lógica del sueño. (...). En el drama lorquiano, y hablo de aquellos que más sondan la realidad onírica, no hay ni siquiera una transcripción elaborada de materiales surgidos espontáneamente, sino una aplicación dramática, totalmente intencionada y reflexiva, del funcionamiento, del lenguaje, de las instancias psíquicas y de los símbolos que gobiernan el inconsciente y el sueño.²⁰⁴

A lo cual añadimos, lo que en 1935 Federico advirtió sobre sus personajes:

“Todas las personas de mis poemas han sido. (...) Yo salto de lo real a lo real simbólico (...) [mis personajes] son ideas vestidas, no puros símbolos” Y mas adelante: “Todo tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los

²⁰² *Vid. supra*. Nota 5 p. 11.

²⁰³ *Vid.* Antonina Rodrigo, *loc. cit.*

²⁰⁴ Julio Huélamo Kosma, “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, año III, núm. 6, Madrid, Diciembre de 1989, Ed. Fundación Federico García Lorca, pp. 63-64.

haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética". Y añade: "por eso gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas".²⁰⁵

Notemos que Lorca se refiere a los surrealistas como algo ajeno a él, como "un grupo que coincide con él en ciertos aspectos, una mera incidencia, o cruce de caminos que no ha ido a buscar".²⁰⁶ Incluso, en 1928, un año antes de que partiera a Nueva York, en una carta a Sebastian Gash, Federico declaró:

Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarada, desligada del control lógico, pero ¡joj!, ¡joj!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡joj!, la conciencia más clara los ilumina. Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón.²⁰⁷

Por tanto, siguiendo su manera espiritualista desligada del control, Lorca se pronunció por "la lógica poética de la inspiración", en la conferencia en otoño de ese mismo año, recogida por el periódico granadino *El Defensor*:

Las últimas generaciones de poetas [...] pretenden libertar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de sentimiento planetario. «Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale inspiración.

El poema evadido de la realidad imaginativa se sustrae a los dictados de lo feo y lo bello como se entiende ahora y entra en una

²⁰⁵ Federico García Lorca, cit. por Margarita Ucelay "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, op. cit., p. 37.

²⁰⁶ Margarita Ucelay, loc. cit.

²⁰⁷ Federico García Lorca, "Carta a Sebastián Gash (29)", *Epistolario completo*, Ed. Andrews A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1997, p. 588.

Adjunto a la carta, Lorca le mando las obras: *Nadadora sumergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones y Suicidio en Alejandría*.

asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante.²⁰⁸

Podemos concluir entonces que, aunque Lorca coincidió con los surrealistas, se apartó de ellos; pues su única orientación fue su propia intuición, espontaneidad y sensibilidad. Sin duda, podemos identificar que la producción lorquiana es más que nada poética y simbólica. No obstante, lejos de colocar su obra bajo corrientes estéticas, aclaremos que Federico García Lorca creó un universo propio y un estilo auténtico, sobre lo cual se suscribe *Viaje a la luna*.

4.2.2. El viaje iniciático

Una crisis emocional fue lo que llevó a Lorca a Nueva York. Se encontraba en el momento que él mismo describió como el peor de su vida, pues también atravesaba por una crisis literaria que se refleja en su enorme epistolario. Por ejemplo, en una carta a Sebastian Gasch escribe:

Claro que mi libro [Romancero Gitano] no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiene ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal.²⁰⁹

De tal forma que, después de la obra que le daría fama como miembro de la Generación del 27, un éxito que percibió sofocante, buscó

²⁰⁸ Federico García Lorca, *cit. por* Ian Gibson, *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I. *op. cit.* p.294.

²⁰⁹ Federico García Lorca, *cit. por* Antonio López Alonso, *La angustia de Federico García Lorca: La palabra como síntoma*, Algaba ediciones, Biografía, Madrid, 2002, p. 120.

otras formas estéticas dejándonos: *El Suicidio de Alejandría*, *Nadadora sumergida*, *Paseo de Buster Keaton*, entre otras; muchas de las cuales fueron publicadas en *Gallo*, revista literaria dirigida por el mismo Lorca, que reunía las principales líneas argumentales de la literatura y las artes plásticas del momento.

Así pues, fue precisamente a través de la *Nadadora Sumergida* (1928), que Lorca nos dice:

Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito.

Es preciso romper todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo temblor.

Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio. Por un abrazo sé yo todas estas cosas.²¹⁰

Por tanto, con un nuevo temblor y sin abandonar del todo el gran peso de la tradición, su obra posterior tiene ese vuelco personal. Con duende.²¹¹

Por otro lado, sobre su crisis emocional, Lorca transitaba por un doble duelo. Uno, por el distanciamiento con Dalí, iniciado tras las duras críticas que éste le hizo a propósito del *Romancero Gitano*, acusándolo de ser muy tradicionalista y nada vanguardista;²¹² aunado al asun-

²¹⁰ Federico García Lorca, *cit. por Gibson, Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I, *op. cit.*, pp. 584-585.

²¹¹ Cabe decir, por lo que diremos a continuación, que el duende está vinculado con la muerte, Lorca dice: "el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo. (...) Hemos dicho que el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles. (...) Con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan, con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esa herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre". Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende: 1933*, *op. cit.*, pp. 26-27.

²¹² En la carta se lee: "Tú poesía actual va de lleno dentro de lo tradicional, en ella advierto la sustancia poética más gorda que ha existido, ¡pero! ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos, ni de satisfacer nuestros deseos actuales, tu poesía está ligada de pies y brazos al arte de la poesía vieja. Tú quizá creas atrevidas ciertas imágenes y encuentres una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas" Salvador Dalí, *cit. por Antonina Rodrigo, op. cit.*, p.223.

to de *Un chien andalou* que los llevó a una ruptura mayor. Y segundo, el fuerte duelo amoroso que el poeta granadino atravesó, por el quiebre de su relación con el escultor Emilio Aladrén; quien comenzó, a principios de 1929, una relación con la inglesa Eleanor Dover.²¹³

4.2.2.1. Influencia clásica.

Es interesante la relación que podemos encontrar de lo anterior con *Viaje a la luna*, ya que "Elena" es la forma en que los hispanos llamaban a la que se convirtió en la esposa de Aladrén y coincide con el único nombre que aparece en el guion, junto con variaciones ortográficas de éste: Helena elhena y elHena.

Sin embargo, si vinculamos a esta Elena con la que aparece en *El público*, se trataría también de la Helena griega, ya que en dicha obra el personaje está descrito de la siguiente manera: "Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada."²¹⁴

De tal forma que, en *Viaje a la luna* aparecen dos figuras clásicas: Elena y el arlequín. Este último puede referir al personaje de la comedia del arte, al mundo circense, o bien, a una de las figuras favoritas de la vanguardia, retratada numerosas veces por Picasso, Rouault, Dalí y por el mismo Federico en sus dibujos.

Respecto a ello, cabe mencionar *Pierrot (Poema íntimo)*, una composición inédita fechada el 9 de marzo de 1918:

²¹³ Vid. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II, *op. cit.*, p. 346.

²¹⁴ Federico García Lorca, *Obras completas II, Teatro*. Ed. Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, Barcelona, 1997, p. 287.

Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot; a veces, soy Arlequín; otras, soy Colombina. Nunca Pantaleón. ¡Qué sabe la gente de las calles lo que hay dentro de mí! ¡Qué saben mis amigos, de mi alma a la que sólo conocen disfrazada! (...) ²¹⁵

(...) Mi corazón canta su dolor sobre los ecos de mármol en estas cuartillas (...). Yo tenía en el alma una vaga leyenda de mujer y un día de verano espléndido sentí un gran estremecimiento. Se había despertado mi estatua y me había estrujado el corazón.

(...) Una virgen exótica y lejana y un hombre musculoso y acerado danzan en mí. El corazón no sabe lo que hacer. ²¹⁶

Y al final de esta prosa añade:

Una mañana de enero se morirá Pierrot. Quiere morir cuando la luna brille más. En su cabalgata funeral, pianos escondidos en las alamedas llorarán a su hermano Chopin. Los demás personajes de la farsa italiana seguirán su ataúd de oro llorando [...] Pero el Pierrot irá diciendo: «¡Voy a la luna! ¡Voy a la luna!... Irá cubierto de rosas blancas y en un momento se volverán palomas y lo llevarán en alto, muy alto entonces, si la luna lo quiere, se casará con ella» ²¹⁷

Así pues, Lorca hace de Pierrot (el payaso triste, el eterno enamorado de luna), una versión propia, donde la muerte y el amor están entrelazados. Y de acuerdo con el académico Piero Menarini, se trata de “un primer viaje a la luna con esta prosa.” ²¹⁸ Notemos además que Eros y Tánatos, unidos y contrapuestos, forman un tema omnipresente, básico de toda la producción lorquiana.

Por otra parte, remitiéndonos a la literatura clásica, sobretudo a la mitología, por la que se sabe que Lorca tenía una especial afición,

²¹⁵ Federico García Lorca, *Antología comentada (Poesía, teatro y prosa)*, Ed. Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Germinal, Madrid, 1998, p.16.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

²¹⁷ Federico García Lorca, *cit. por Piero Menarini*, “Una interpretación Mitológica de «Viaje a la Luna»”, *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale Parme, 27-29 aprile 1998, a cura di*, Laura Dolfi, Bulzoni editore, Euro-Ispanica, Roma, 1998, p. 228.

²¹⁸ Piero Menarini, *loc. cit.*

Menarini también hace una interesante interpretación al relacionar *Viaje a la luna* con *Las Metamorfosis* de Ovidio,²¹⁹ obra en la que el cuerpo y las almas son empujadas a una violenta exigencia de transformación. Menarini exalta su comparación con el Libro XV “en el que Pitágoras explica la teoría de la metempsicosis y el alma de Julio César efectúa el viaje a la luna, después de la muerte del cuerpo, para encontrar su forma definitiva.”²²⁰ Dicha interpretación es de importancia para nosotros, porque el sentido que hemos encontrado de *Viaje a la luna*, es justamente el de un viaje a la muerte y de metamorfosis.

Asimismo, *Viaje a la luna* trata sobre la frustración amorosa, del deseo prohibido, erótico, que termina irremediablemente en muerte. Por tanto, es pertinente apuntar que la frustración, es un tema nuclear en el resto de la obra lorquiana. Pensemos, por ejemplo en la frustración de los personajes femeninos de sus obras dramáticas como *Doña Rosita la soltera*, la Novia de *Bodas de Sangre*, o *Yerma*. Lo mismo que Adela, de *La casa de Bernarda de Alba*, quien sigue sus instintos pero luego paga por ellos trágicamente. Ante ello, la estudiosa Sarah Turel nos dice: “Lorca plantea siempre caminos sin salida, su visión es compleja y atormentada, sus criaturas se debaten en situaciones existenciales, frustrantes”²²¹

Del mismo modo José Ortega, ha reflexionado sobre los símbolos de la frustración amorosa en Lorca, a través de “aljibes ciegos”, “aguas estancadas” o “itinerarios sin meta”.²²² Y precisamente en *Viaje a la luna*, en la construcción del espacio fragmentado, se sugiere la idea de estar en un laberinto, en el que se vuelve una y otra vez al mismo sitio. Esto, mediante pasillos largos con ventana de final, escaleras y puertas; que sin importar a dónde dirijan, en todos se presenta la muerte.

²¹⁹ Ante esto, llama nuestra atención lo que recuerda Ana María Dalí que le dijo Federico cuando le recomendó *Las Metamorfosis* de Ovidio: ¡Ahí está todo!”. Vid. Antonina Rodrigo, *op. cit.*, p. 216.

²²⁰ Piero Menarini, *op. cit.*, pp. 222-223.

²²¹ Sarah Turel, “La «quimera» de García Lorca: expresión surrealista de un mito”, *Cuadernos hispanoamericanos*, *op. cit.* 1986, p. 357.

²²² José Ortega, “El gitano y el negro en la poesía de García Lorca”, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Homenaje a García Lorca*, Julio- Agosto 1986, núm. 433.34. vol. I, Madrid, 1986, p. 159.

4.2.3. Elementos clave: La muerte y la luna.

LA MUERTE

Sin duda, la certeza de una cita con la muerte es la fuente de la angustia individual y colectiva. Francisco, el hermano de Federico García Lorca, afirmó que éste veía a la muerte como una frustración, donde “la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte es, en cierto modo asesinato”.²²³ Lo cual es evidencia de que en la obra lorquiana, la muerte pocas veces sea un hecho natural, y por el contrario, tenga causas violentas o esté llena de fatalidad.²²⁴

Sin embargo, parte de la fascinación y el terror por la muerte en Lorca, se sustenta en el hecho de que ésta es una circunstancia muy unida a toda España, especialmente a Andalucía. Por ello, recordemos lo que nos dice Federico en su conferencia *Juego y teoría del duende*: “En todos los países la Muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan (...). Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún otro sitio del mundo (...) solamente México puede cogerse de la mano con mi país”²²⁵

Por otro lado, en la construcción del imaginario lorquiano de la muerte, también se encuentra indiscutiblemente la influencia ejercida por la cultura gitana, en cuya cosmogonía la muerte está inserta. Por ejemplo, “en la poesía flamenca lírica de origen popular se nos presenta la muerte como la amenaza constante y externa que se convierte en obsesión y contra la que no se puede luchar.”²²⁶

Una muestra de lo anterior, es la siguiriya, la cual “esconde todo el misterio del alma gitana y toda la pena del andaluz que vive en la

²²³ Francisco García Lorca, *cit. por* Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 185.

²²⁴ *Vid.* Antonio López Alonso, *ibíd.*, p. 188.

²²⁵ Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*, *op. cit.*, pp. 21-26.

²²⁶ Alfonso Gil, “Y no halle en que poner los ojos que no me diera nuevas la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *op. cit.*, p. 171.

miseria. Este cante transcribe las angustias del alma, los dolores de los hombres marcados por su destino. La cantaora gitana tía Anica La Pirañica decía que era un canto con gusto de sangre.”²²⁷ De hecho, ningún otro cante flamenco obtuvo más atención de Federico que la siguiriya, de ella escribió: “comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos”²²⁸

Por otra parte, la muerte en la obra lorquiana, se nos aparece como suprema liberación, como única posibilidad regeneradora que supone la más hermosa afirmación de la libertad.²²⁹ Y esto, según nos aclara Alfonso Gil, nace del gitano.

Ahora bien, las referencias a la muerte contenidas en la poesía lorquiana son el féretro, vestidos de luto, velas, cara cubierta con paños de seda, putrefacción, descomposición del cuerpo (algunos de los cuales aparecen en el guion). Y por su puesto, la luna, pues luna y muerte, en Lorca, son inseparables.

LA LUNA

Manuel Antonio Arango señala que en su poesía, Lorca atribuye a la luna un poder fatídico, que da un misterio de vida y de muerte.²³⁰ Justamente la luna tiene en Lorca, un carácter ambivalente, dualista. Por ejemplo, la luna con valores eróticos puede encontrarse en numerosas ocasiones en *Poema del cante jondo* o en el *Romancero gitano*. Sin embargo en la mayor parte de su producción literaria, luna y muerte son inseparables, pues como dice Antonio López Alonso, “en la mitología Lorquiana la luna es la diosa de la muerte.”²³¹

Asimismo, Arango sostiene sobre la simbología lunar lo siguiente:

²²⁷ Carlos A. Rabassó y Fco. Javier Rabassó. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Ensayo, Madrid, 1998, p 352.

²²⁸ Federico García Lorca, *cit. por* José Luis Navarro García, “García Lorca y el cante jondo”, *García Lorca, Perfiles críticos*, Editado por Kurt Reichenberger, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger Problemata literaria/11, Kassel, 1992, p. 145.

²²⁹ *Vid.* Alfonso Gil, *op. cit.*, pp.169-172.

²³⁰ Manuel Antonio Arango, *Símbolos y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Espiral Hispanoamericano, Madrid, 1998, p. 58.

²³¹ *Vid.* Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 199.

Durante las noches oscuras de su desaparición, ella representa el alma que atraviesa la experiencia de la muerte. Durante su desaparición, la luna está considerada como el primer muerto, esto explica su relación con los ritos funerarios. Las fases de la luna, el crecimiento y el curso de la desaparición, corresponden analógicamente al proceso de la vida humana, (...) del nacimiento a la muerte.²³²

Por tanto, así como el cuerpo celeste realiza un viaje simbólico de la vida humana. *Viaje a la luna*, es un viaje en busca de muerte; un reflejo de la constante pugna psíquica entre eros y tánatos; un viaje de transformaciones, en el que la muerte es como acabamos de mencionar: la única posibilidad regeneradora que supone la más hermosa afirmación de la libertad.

4.3. ADAPTACIÓN DE VIAJE A LA LUNA A VIDEODANZA

4.3.1. Desentrañando *Viaje a la luna*.

Nos acercamos a la producción de nuestro videodanza. No olvidemos que la adaptación del guion es la primera etapa del proceso

²³² Manuel Antonio Arango, *ibíd.*, p. 59.

creativo de este proyecto. Por tal motivo, hemos dedicado este capítulo a los hallazgos que han permitido el desarrollo conceptual de la producción audiovisual. Pero, antes de continuar presentando la investigación, resulta pertinente hacer algunas aclaraciones.

Primero, considerando que el guion está escrito como si se narrara un sueño, a partir de la experiencia personal de la autora con la interpretación de sus propios sueños (buscando sus símbolos personales en su diccionario psíquico), se ha intentado desentrañar dentro del universo lorquiano, los símbolos que aparecen en el gran pasaje onírico titulado *Viaje a la luna*.

Para ello, nos apoyamos en la noción de intertexto, introducido por primera vez por la teórica de la literatura Julia Kristeva,²³³ el cual compartió de modo similar el filósofo Roland Barthes; ambos sostienen que “un texto es comprensible sólo por el juego de textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y lo conforman. Todo texto es intertexto, *palimpsesto* de otros textos que se interrelacionan y constituyen.”²³⁴ Dichos autores llaman a esto intertextualidad.

De tal manera que, el intertexto identifica las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido. En nuestro caso nos hemos limitado a buscar tales relaciones dentro de la misma obra literaria de Federico García Lorca. Por otro lado, si “la identificación de un intertexto es un acto de interpretación”²³⁵, la creación comienza desde la lectura del guion y de ahí a su adaptación, sobretodo porque al identificar la copresencia de referentes textuales en *Viaje a la luna*, se fue generando una actividad creativa de interconexiones y estímulos, algunos de las cuales se decidieron insertar en el videodanza.

Ahora bien, Kristeva también señaló en *Semiotiké* (1969): “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en

²³³ Kristeva insertó por primera vez el término intertexto en su texto titulado *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, a propósito de dos libros del escritor y filósofo Mijaíl Bajtín (1895-1975), donde dijo “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” *cit. por* Iván Villalobos Alpizar, “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI (103), enero-junio 2003, p. 141.

²³⁴ Carlos A. Rabassó y Fco. Javier Rabassó, *op. cit.*, 361-378 pp.

²³⁵ J. Frow, *cit. por* Antonio Mendoza Fillola, *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Arcadia N°8, Castilla, 2003, p. 18.

la historia y la sociedad se escribe en el texto."²³⁶

Así pues, en la constante revisión de *Viaje a la luna*, también se ha considerado el contexto en que vivió el autor (sobretudo en el momento en que escribió el guion), en un nivel cultural pero también personal, por ello hemos prestado atención a su epistolario; además de que esto resume, las intenciones de los apartados anteriores correspondientes a este capítulo. Por tanto, todos los resultados de la investigación que han surgido a partir de las inquietudes expuestas, han desembocado en un nuevo guion adaptado a videodanza, el cual presentaremos en el capítulo siguiente. Sin embargo, en este punto es pertinente señalar que para la adaptación, se ha propuesto un tránsito dentro de la obra lorquiana a través de los intertextos encontrados, y el cruce de éstos, con la introspección y experiencia personal de quien escribe a través de la empatía y el estímulo de sus propias vivencias.

Dicho esto, presentaremos a continuación los datos de dónde surgen tales intertextos. No sin antes reiterar que, debido a que *Viaje a la luna* se escribió en un momento de crisis, que además se encuentra en medio de dos etapas distintas dentro de la producción lorquiana; la obra refleja tanto el estado emocional de su autor como su universo literario. Siendo éstos los parámetros bajo los cuales desentrañaremos el sentido de los elementos y dónde hallaremos los intertextos.

13 Y 22, CAMA Y HORMIGAS

Viaje a la luna, comienza con una cama blanca: el lugar del sueño, el descanso, de la pasión erótica y también dónde yace la muerte. El guion dice:

1

Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren

²³⁶ Julia Kristeva, cit. por Antonio Mendoza Fillola, op. cit., p. 56.

la cama como hormigas diminutas.²³⁷

Aquí se nos presenta el primer intertexto, los números que aparecen en el guion nos trasportan a *Suicidio en Alejandría*, éste comienza así:

13 y 22

Quando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. Será necesario calmar esas rosas, dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había la necesidad de romper para siempre.²³⁸

Sobre este segmento observemos primero, el vínculo con la muerte de la cabeza cortada, cuya presencia se encuentra a lo largo del guion, cuando Lorca escribe a lo largo del texto: cabezas asustadas, cabezas de alambre, cabezas de niños llenas de manchas de tinta, cabeza muerta, cabeza que vomita y cabeza vendada. Del mismo modo, el autor fragmenta el resto del cuerpo indicando: pies grandes que corren,²³⁹ piernas que oscilan con gran rapidez, manos que tiemblan, manos que tocan el piano, ojos abiertos y cerrados, narices echando sangre o, un sexo de mujer disuelto con letras que dicen socorro.

Segundo, notemos que la angustia de sueño del lugar sin salida, del avanzar y llegar al mismo sitio repetidamente, al 13 y 22, tal y como sucede en *Suicidio de Alejandría*, son sensaciones que continuamente se sugieren en *Viaje a la luna*.

²³⁷ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p. 59.

²³⁸ Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, op. cit., p. 49. El texto fue publicado por primera vez la revista *L'Amic de les Arts (Sitgs)*, a finales de septiembre de 1928. Con ilustración del autor, junto con *Nadadora sumergida*.

²³⁹ Sobre éstos, algo interesante en la historia personal del autor es que, de acuerdo a sus biógrafos, Federico caminó hasta los cuatro años, tenía grandes pies planos, la pierna izquierda ligeramente más corta, no podía correr y le daba miedo cruzar las calles. Por otra parte, hablando de sus fobias, su pavor a las serpientes también merece nuestra atención, pues entre la fauna que aparece en *Viaje a la luna*, se encuentra la serpiente marina, uno de los animales más venenosos del planeta.

Ahora bien, retomando el guion, después “del baile de números 13 y 22,” el texto continúa diciendo: “Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.”

El dos, aparece en *Pequeño poema infinito*, un poema que trata sobre el duelo amoroso, la angustia y la muerte, éste dice:

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.²⁴⁰

Es decir, desde la primera escena se nos anuncia lo que ocurrirá a lo largo del guion, un viaje a la muerte que llevará a “resurrecciones sin finales”, a transitar de un espacio a otro en busca de muerte una y otra vez; como consecuencia de la frustración erótica. Por otro lado, prestemos atención a las hormigas diminutas. Es posible que lo primero que se nos viniera a la mente, es la coincidencia con la presencia de hormigas en *Un perro andaluz*,²⁴¹ cuya inserción es parte de las participaciones creativas de Dalí. Sin embargo, independientemente de la influencia mutua entre Lorca y Dalí, la hormiga es parte del imaginario del poeta. Incluso el estudioso Federico Pollin señala que hay 22 menciones de las hormigas en la obra poética lorquiana y cinco en la teatral.²⁴²

²⁴⁰ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2*, op. cit., p. 317.

²⁴¹ Recordemos que en el film las hormigas salen de la mano del protagonista que, de acuerdo a diversas interpretaciones y por las palabras del mismo Dalí, éstas refieren al “hormiguelo del deseo masturbatorio”. De hecho, Santos Torroella llamó “la mano onanista” al tema que se desprende de la obsesión masturbatoria del pintor, reiterada por el mismo Dalí ampliamente. Como ejemplo, podemos citar las hormigas que aparecen sobre una langosta en *El gran masturbado*. Vid. Román Gubern, “Las fuentes de *Un perro andaluz* en la obra de Dalí”, op. cit., pp.112-115.

²⁴² Vid. Federico Pollin, cit. por María Encarnación Seco de Lucena, *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Monografía, Crítica Literaria, Universidad de Granada, Granada, 1990, p. 83.

Por consiguiente, si nos sumergimos un poco en ello, notaremos que en la obra juvenil de García Lorca el papel de los insectos es usado como reflejo de distintos aspectos humanos.²⁴³ En cambio, en su obra posterior, se impone la visión de éstos como seres dominados por una característica destructiva, como devoradores de otras vidas; sobretodo cuando se trata de ellos en multitud.²⁴⁴ Por ejemplo, en *Luna y panorama de los insectos*, éstos son una plaga de destrucción incluso superior al simbolismo fatídico de la luna. “El sentido de colectividad como amenaza es obvio en este poema. Lo escalofriante, aterrador de los insectos en su multiplicidad, el ser muchedumbre devoradora”²⁴⁵

La citada pieza literaria es parte de *Poeta en Nueva York*, obra en la cual, las hormigas como “multitud nefasta que invade la vida y la aniquila”²⁴⁶ son recurrentes en el resto de los poemas neoyorkinos. De ellos podemos dar un sin fin de ejemplos, como: las hormigas que alimentan a Eva en *Poema doble del Lago Edén*:

Déjame pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.²⁴⁷

O bien, en *Nocturno del hueco* cuando dice:

²⁴³ Por ejemplo, en su poema Los encuentros del caracol aventurero, se narra la muerte de la hormiga que se atrevió a mirar las estrellas fuera del hormiguero, y la matan. Trata sobre la lucha entre los deseos y la realidad, donde la “individualidad define su potencia precisamente por atreverse a desear aquello que no se puede conseguir”. Luis García Montero, “Los protagonistas poéticos de García Lorca” *Separata de Federico García Lorca, Perfiles críticos*, Editado por Kurt Reichenberg y Alfredo Rodríguez López-Velázquez, Edition Reichenberg, Kassel, 1992, p. 152. Por otro lado, las hormigas en colectividad, en este poema representan la “sociedad cerrada en estructuras religiosas o políticas que obstruye la expresión del individualismo. En este sentido son antecedentes de “las hormigas” nefastas que aparecerán más adelante en la obra de madurez. Pero en estos versos no tienen aún el sentido fatídico”. María Encarnación Seco de Lucena, *op. cit.*, p. 83.

²⁴⁴ María Encarnación Seco de Lucena, *ibíd.*, p. 80.

²⁴⁵ *Loc. cit.*

²⁴⁶ *Loc. cit.*

²⁴⁷ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 605.

Yo.

Con el hueco blanquísimo de un caballo.

Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras²⁴⁸

Prestemos atención a la curiosa relación de hormigas-boca que se desprende de estos poemas. De hecho, en *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio* se repite una vez más:

El aullido

es una larga lengua morada que deja

hormigas de espanto y licor de lirios.²⁴⁹

Además, dicha relación continuó años más adelante como podemos leer en *Yerma*, cuando el personaje de Dolores dice: "Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido."²⁵⁰

Por otro lado, aún cuando sólo se refiere a una, Lorca usa a la hormiga como signo negativo de la desesperación. Por ejemplo, en *Así que pasen cinco años* "el uso de una hormiga sirve para el autor como una imagen de la frustración, esto, cuando El joven, mirando al niño muerto, explica a la Mecnógrafa que el niño es su hijo, «Sí, mi hijo. Corre por dentro como una hormiga sola dentro de una caja cerrada.»"²⁵¹

Notemos que esta última imagen sugerida en *Así que pasen cinco años*, nos regresa al inicio de este apartado: a la angustia del lugar

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 313.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 625.

²⁵⁰ Federico García Lorca, *cit. por* María Encarnación Seco de Lucena, *op. cit.*, p. 84.

²⁵¹ Virginia Higginbotham, "Así pasen cinco años, una versión literaria de Un chien andalou", en *Cuadernos hispanoamericanos*, *op. cit.*, 1986, p. 348.

sin salida.

EL NIÑO QUE LLORA Y LA MUJER QUE LE DA UNA PALIZA

En *Viaje a la luna*, aparecen unas manos que tiemblan sobre una doble exposición de un niño que llora. ¿Quién es ese niño?

Para responder a ello, primero recordemos al niño del que hablamos en el inciso anterior, el que corre como una hormiga solitaria dentro de una caja; ese mismo niño llora de angustia porque no quiere que lo entierren. De tal forma que, en *Así que pasen cinco años* leemos:

(Lloroso.)

Yo no quiero que me entierren.

Agremanes y vidrios adornan mi caja;

pero es mejor que me duerma

entre los juncos del agua.

Yo no quiero que me entierren. ¡Vamos pronto!²⁵²

Lo que nos remite al niño que aparece en *Ciudad sin sueño*:

y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto

que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.²⁵³

²⁵² Federico García Lorca, *Obras completas II, Teatro, op. cit.*, p. 343.

²⁵³ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 596.

Ahora bien, otro de los poemas que se vinculan con lo que queremos exponer es *Infancia y Muerte*, obra fechada el 7 de octubre de 1929, que de acuerdo al largo epistolario del poeta andaluz, se escribió en uno de los momentos más delicados de su estabilidad emocional. El poema dice:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas,
en el fondo del aljibe y con las cabelleras de los locos.
(...)
y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.
Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos.
Pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha mojada por el agua simple,
y que llevaba un anda de oro entre los dientes diminutos.²⁵⁴

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 490-491. Observemos que en este poema, se leen dos de los elementos presentes en *Viaje a la luna*: los periódicos marchitos y el azul. Este color, es frecuente en los poemas neoyorkinos (y en el resto de su obra literaria), todos relacionados con la muerte, por lo que el azul es un color simbólico. Asimismo aclaremos que, más allá de las posibilidades técnicas del cine de aquella época, el blanco y negro son símbolos de la muerte en la obra lorquiana. Por ejemplo, *La casa de Bernarda de Alba* es un drama en blanco y negro: “toda la acción se nos ofrece en un espacio cerrado, la casa de Bernarda, muros gruesos y blancos, con tres matices de luz y de color, blanquísimo, blanco y ligeramente azulado en cada uno de los tres actos, respectivamente y evidente sentido progresivo. En contraste, el negro de vestidos y pañuelos lo de cabeza en las mujeres” Francisco Ynduráin, *cit. por* Ma. Teresa García-Abad García, *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p.28. O bien, en *Bodas de sangre*, el blanco absoluto es la decoración de la escena, después de consumada la tragedia. Lo mismo sucede en *Viaje a la luna*, pues Lorca se refiere al color simbólico, cuando apunta la presencia del blanco y el negro en el espacio o en la ropa de los personajes, como las mujeres enlutadas, el hombre de la bata blanca, los calcetines de rombos blancos y negros, el fondo blanco, el plano blanco, etc.

Esta composición literaria es un lamento que el autor hace de su infancia, por lo que Lorca es también el niño que llora, como también lo es en el *Poema doble del Lago Edén*:

Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.
(...)
No, no, yo no pregunto, yo deseo,
voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.²⁵⁵

Notemos que nuevamente este poema neoyorkino, nos lleva a las imágenes que ofrece *Viaje a la Luna*: el deseo de libertad en un laberinto que conduce por cualquier lado a la Muerte, a la luna de castigo.²⁵⁶

Incluso en el guion, el niño que llora se disuelve en una doble exposición de una mujer que le da una paliza, y ésta a su vez sobre un pasillo largo. Esta mujer sugiere tratarse de la idea de la madre.

Veamos porqué. Tomemos en cuenta lo que dice Antonio López Alonso en su ya citado libro: La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma, en donde reflexiona sobre el hecho de que, no amamantar ni criar a sus hijos, es una negación de la madre de

²⁵⁵ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 278.

²⁵⁶ Para lo que leeremos en las páginas siguientes, es importante que mantengamos presente la imagen del "laberinto de biombos" de este poema, ya que el biombo en la obra *El público*, es un espacio para cambiar de personaje, de máscara, de cambiar a los distintos "yo"; es el espacio para el desdoblamiento, mismo que se percibe al leer *Viaje a la luna*, y sobre el cual se creó la adaptación a videodanza.

Federico García Lorca hacia una parte importantísima de la sexualidad femenina: la maternidad.²⁵⁷ Lo anterior, debió afectar de muchas maneras a Federico, sobretodo en su forma de concebir el mundo femenino. Y de ahí, a la construcción de su universo literario.

Por consiguiente, si nos asomamos brevemente a la genealogía del autor, nos percataremos que Federico fue el hijo de un hombre rico, dedicado a la cosecha del azúcar y dueño de fincas; pero un padre ausente, con un miedo casi patológico a la muerte y a la enfermedad. Mientras que la madre, es descrita por el mismo poeta como “una mujer activa y enérgica, que sabía combinar el cariño y la severidad.”²⁵⁸ Sin embargo, sabemos que Vicenta Lorca sufría depresión crónica y sus hijos fueron criados por una nana; con excepción de Federico, quien siendo el mayor de los cuatro hijos, pasó casi todo el tiempo fuera de su hogar. Así pues, como bien sostiene López Alonso: “Esta carencia afectiva debe ser tenida en cuenta para entender, en parte, la problemática de «angustia» que acosó al poeta durante toda su vida y con la que tuvo que negociar como pudo.”²⁵⁹

Todo lo anterior, nos ayuda a comprender especialmente, las figuras de las madres duras que aparecen en la obra lorquiana. Por ejemplo, la madre insaciable, temible y represiva de *Quimera* (1928)²⁶⁰ o, la enérgica Bernarda de Alba. O bien, en el citado poema *Luna y panorama de los insectos*, en el cual la luna y la madre van unidos, se lee: “Tú. Madre siempre temible. Ballena de todos los cielos.”²⁶¹ De tal forma que, con este poema vemos el trinomio Madre-Luna-Muerte.

Asimismo, consideremos lo que apunta María Teresa Babín, sobre la mujer en el teatro lorquiano:

De la mujer en el mundo poético lorquiano, no manan la vida y la alegría, sino el dolor y la muerte [...]. Lorca expresa el terror cósmico ante Ella y un odio secreto, pero al mismo tiempo se entrega [...] al irresistible arcano seductor que la envuelve. La mujer en este mundo

²⁵⁷ Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 66.

²⁵⁸ Vid. Ian Gibson, Federico García Lorca, *op. cit.*, pp. 51-59.

²⁵⁹ Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁰ Vid. Sarah Turel, *op. cit.*, p. 356.

²⁶¹ Federico García Lorca, *cit. por Sarah Turel, ibíd.*, p. 357.

lorquiano tiene los mismos atributos barrocos de la Muerte; aparece hecha carne y presencia real con todo su cortejo: sangre, crimen, violencia <<soledad>>.

[...]. Y es en los impulsos femeninos, en los sueños y las luchas oscuras de su corazón angustiado, que Lorca sustenta los temas más arraigados a su mundo poético: el tiempo y la muerte inseparables, cuya presencia obsesionante adquiere también rasgos de mujer.²⁶²

De tal suerte que, si hay una relación entrañable en el mundo lorquiano es, como hemos visto, la de luna y muerte. Por tanto, más allá de las asociaciones arquetípicas, si mujer es muerte, en el universo lorquiano la luna es también mujer. De hecho, los valores femeninos aparecen en el *Romance de la luna*:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
—Huye luna, luna, luna.²⁶³

Por tanto, *Viaje a la luna* es también un viaje a la mujer, lo que nos recuerda a *Pequeño poema infinito*, nuestro siguiente intertexto:

Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve

²⁶² María Teresa Babín, cit. por Isabel Armas, "García Lorca y el segundo sexo", *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., 1986, pp. 129-130.

²⁶³ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2*, op. cit, p. 141.

es paecer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios

Equivocar el camino
es llegar a la mujer,
la mujer que no teme la luz,
la mujer que no teme a los gallos
y los gallos que no saben cantar sobre la nieve.²⁶⁴

Incluso, en el guion lorquiano se advierte con un letrero una equivocación de camino que lleva a la muerte.²⁶⁵

21

Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta.
(todos estos cuadros rápidos y bien ritmados).
Aquí un letrero que diga *No es por aquí*²⁶⁶

¿Cuál es la muerte que se anuncia en *Viaje a la luna*? En las escenas siguientes a lo antes citado, aparece un hombre de bata blanca que trata de asfixiar con un traje de arlequín (una máscara, si pensamos en Pierrot de *Poema íntimo*), a un muchacho casi desnudo; enseguida se indica la yuxtaposición de animales acuáticos, entre ellos peces. Uno de los cuales (un pez) se ve agonizar en una mano, o sea, se le ve morir de asfixia. Después de dichas secuencias se indica la inserción de un letrero que diga “Viaje a la luna”.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 317.

²⁶⁵ Cfr. Nigel Dennis, “Viaje a la Luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XXV, No. 1. Otoño 2000, p. 140.

²⁶⁶ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.*, p. 64.

Es decir, la nieve de *Pequeño poema infinito* es un anunciador de muerte, al igual que sucede en *La cogida y la muerte en Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde
cuando la plaza se cubrió de yodo²⁶⁷

Mientras que en *Viaje a la luna*, en lugar de nieve, hay un plano blanco que precede la muerte del muchacho y el pez, con la cual se emprende el tránsito a la Muerte-Mujer-Luna.

MUJERES ENLUTADAS

Entre los personajes que aparecen en el guion lorquiano también tenemos a las mujeres vestidas de negro, quienes lloran sentadas con las cabelleras echadas sobre las caras y las manos contrahechas con espirales de alambre que suben al cielo. En escenas posteriores a esta descripción, se menciona a una mujer enlutada que lleva un pañuelo en la cabeza “a la manera española.” Por tanto, respecto a estos personajes, enseguida pensamos en las plañideras o lloronas de la tradición de origen hispano.

Conviene entonces considerar, lo que por palabras del autor, hemos citado respecto a la relación de España con la muerte. No obstante, notemos también, que desde el inicio de su producción literaria, Federico mostró una actitud de rebeldía ante la alienación de la mujer

²⁶⁷ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 383.

en una sociedad cuyas costumbres cercaban su sexualidad. Cuando García Lorca recordaba la Granada de su juventud dijo: “Un miedo frenético a lo sexual y al terror al “que dirán” convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás mandonas que llevan zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba.”²⁶⁸

Del mismo modo, Clotilde García, prima hermana de Federico, en quien se inspiró para uno de los personajes de *Doña Rosita la soltera*,²⁶⁹ recordó: “Había gente que se pasaba toda la juventud vestida de negro, con medias tupidas, incluso en verano, pues hasta el abanico era negro (...), por un padre se guardaba seis u ocho años de luto (...) toda una vida cuando eres joven...”²⁷⁰

Todo ello le llevó a escribir al joven poeta *Elegía* (1918), poema en el que nos inspiramos para la construcción del videodanza:

Como un incensario lleno de deseos,
pasas en la tarde luminosa y clara
con la carne oscura de nardo marchito
y el sexo potente sobre tu mirada.

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña que teje
el velo infecundo que cubre la entraña
nunca florecida con las vivas rosas

²⁶⁸ Federico García Lorca, *cit. por Antonina Rodrigo, Memorias de Granada: Manuel Ángeles Ortiz-Federico García Lorca*, Colección “Don Alhambro”, Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada, Casa-Museo Federico García Lorca, Fuentevaqueros, Granada, 1984, p. 54.

²⁶⁹ Lorca utiliza la anécdota de Clotilde para el personaje de Adela en *La casa de Bernarda Alba*, en la que su prima por estar de luto, tuvo que presumir su vestido a las gallinas del corral. *Vid. loc. cit.*

²⁷⁰ Clotilde García Picossi, *cit. por Antonina Rodrigo, loc. cit.*

fruto de los besos.²⁷¹

De tal forma que, el luto en una mujer es al mismo tiempo una expresión simbólica de la sexualidad cercada.

Por otro lado, en *Viaje a la luna* hay un juego de relaciones. Primero las mujeres vestidas de negro bajan y suben los brazos, seguido de una rana que cae sobre la mesa; ésta se disuelve en un plano de orquídeas agitadas con furia y una cabeza que vomita. Secuencias más adelante la cámara sube y baja las escaleras y poco después la mujer enlutada cae de éstas.

Como podemos ver hay correspondencias de movimiento, subir y bajar los brazos, subir y bajar las escaleras, e incluso en el salto, movimiento natural de las ranas. Ahora bien, detengámonos un momento a reflexionar sobre el símbolo “rana”. Sabemos que este animal es producto de la metamorfosis y en varias culturas, como la egipcia, la rana es símbolo de resurrección,²⁷² pues pasa de ser un animal del agua a uno de la tierra, aunque nunca se aleje de ésta y viva siempre en tierra húmeda.

Esto nos transporta a otro de los intertextos en el que nos basamos para crear la adaptación a videodanza, se trata de *Ciudad sin sueño*, *Nocturno de Brooklyn Bridge*, del poemario neoyorkino, cuando dice:

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!

Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda

o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas²⁷³

²⁷¹ Federico García Lorca, *cit. por Antonina Rodrigo, ibíd.* p. 56.

²⁷² Vid. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2006, p. 385. Recordemos que la diosa egipcia de la fertilidad y la vida Heket, o Heqet, era representada como una mujer con cabeza de rana.

²⁷³ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 265.

Si observamos ambos textos, éstos se relacionan a partir de sus elementos: las escaleras, la idea de muerte-vida, e incluso en el coro de dalias y las orquídeas agitadas. Entonces, pensando en lo valorado anteriormente, la mujer que porta un vestido de sexualidad cercada o reprimida, cae por la escalera para comer tierra húmeda; para ser como la rana, un animal que “renace” y cumplir así su deseo de transformación. O dicho de otra forma, una lucha de los instintos contra lo establecido, la rendición a la muerte para poder reconstruirse. Lo que nos remite a lo que Lorca declaró en una entrevista en 1933: “Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que uno deja de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir”.²⁷⁴

ELENA

Como mencionamos anteriormente, el nombre de la mujer con la que se casó Emilio Aladren era Eleanor Dove, a quien sus amigos hispanos llamaban Elena.²⁷⁵ Una curiosa coincidencia con la mítica Helena griega, cuyo destino está ligado a la guerra, a la destrucción y la muerte; pues fue por Helena que comenzó la Guerra de Troya después de su fuga con Paris, sin duda un paralelismo al estado emocional que atravesaba Lorca en el momento en que escribió *Viaje a la luna*.

Helena es descrita en la mitología como un personaje de gran belleza y fuerza seductora. Desde su punto de vista, ella misma es también un personaje que se torna angustiado, cuando se hace consciente de evocar la imagen de la muerte en los troyanos.²⁷⁶ Esta imagen de la mujer que trae consigo la muerte y que además es la imagen del ser sufriente, nos recuerda a *Yerma* quien asesina a su marido; o a la Madre y la Novia de *Bodas de Sangre*, que impulsan a dos hombres a la muerte.²⁷⁷

Por otra parte, en su etimología, Helena significa “aquella que brilla como antorcha” o “aquella que arde o resplandece,”²⁷⁸ ya que proce-

²⁷⁴ Federico García Lorca, *cit. por* Ian Gibson, Federico García Lorca, *op. cit.*, p. V.

²⁷⁵ Vid. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I, *op. cit.*, p. 346.

²⁷⁶ Vid. Maurizio Bettini y Carlo Brillante, *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Akal, Madrid, 2008, p. 75.

²⁷⁷ Vid. Sarah Turel, *op. cit.*, pp. 353-356.

²⁷⁸ Vid. *Etimología de HELENA* [En Línea: <http://etimologias.dechile.net/?Helena>. Consultado el 12 de enero del 2014]

de del griego Ἑλένη (antorcha). Por tanto, este nombre lo vinculamos con la luna; lo cual es interesante, ya que en *El Público* Lorca coloca el nombre de Elena, junto a Selene, la diosa lunar griega:

ESTUDIANTE 2.º ¿Se llama?

ESTUDIANTE 3.º Se llama Elena.

ESTUDIANTE 1.º (Aparte.) Selene.²⁷⁹

Ante ello, recordemos que en *Viaje a la luna* hay también una variación del nombre de Elena: “Elena Helena elhena elHeNa”. De tal modo que, siendo un arquetipo de la fatalidad en la mujer, Elena es la luna en sus dos facetas: eróticas y tanatológicas.

Bajo esta lógica, indiquemos nuestro intertexto y las relaciones de éste con el guion. Primero, es pertinente indicar que la descripción del personaje de la Elena de *El público* inspiró el diseño de vestuario de este personaje en *Viaje a la luna*.²⁸⁰ Segundo, el triunfo de Elena, que se descubre cuando ella le dice al Hombre 3:

“Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti (el Hombre 3 se dirige a Elena y le aprieta las muñecas). Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido. El Hombre 3 responde: ¡Veremos quién puede más! Elena responde: Yo y siempre yo”.²⁸¹

Por su parte en *Viaje a la luna*, se describe a una muchacha vestida de blanco, quien es atacada (la muerden en el cuello, le tiran de los cabellos, le hunden los ojos con los pulgares de los dedos). Después ella se convierte en un busto de yeso blanco, al que el hombre de las venas besa apasionadamente. Posteriormente quedan las huellas de labios y manos en el busto de yeso, enseguida salen las palabras

²⁷⁹ Federico García Lorca, *Obras completas II, Teatro, op. cit.*, p. 287.

²⁸⁰ *Vid. supra*, p. 99.

²⁸¹ Federico García Lorca, *ibíd.*, p. 288.

“Elena elena elena elena” (notemos que en esta ocasión todas las repeticiones fonéticas son escritas correctamente), que se disuelven sobre grifos que echan agua violentamente (símbolo de la consumación del deseo erótico). Justo después, el hombre de las venas aparece muerto. De tal forma que, se trata del triunfo de la muerte sobre el deseo y la pasión amorosa.

SANTA RODEGUNDA

Anteriormente hicimos mención del dibujo realizado por Lorca con el título “Muerte de Santa Rodegunda” y su vinculación con el guion, el cual se indica en el número 38: “Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda”.

Por ello, es conveniente citar lo que Emilio Amero apuntó respecto a este personaje, en la entrevista que Richard Diers le hizo: *In the script he mentioned a woman by the name of Roelejunda [sic]. «She is a figure from some gypsy legend, she is the spooky woman»*, Lorca explained, *«somewhat grotesque looking, dressed in black. Tears run down her cheeks, tears of blood, and she us weeping constantly...»*.²⁸² Esto nos lleva directamente al testimonio de Emilio Ballagas, quien dijo que Lorca le expuso en Cuba, su proyecto de publicar un libro entero con los milagros de una santa gitana llamada “Santa Rudesinda”, una posible variación de Rodegunda, que se la pasaba rezando en una cueva y sólo salía cuando le pedían un presagio.²⁸³

Sin embargo, no existe ninguna santa gitana con este nombre, aunque Marie Laffranque, cuando hizo un estudio de las posibles raíces del dibujo mencionado, concluyó que éste se refiere a Radegunda de Chelles, reina de los francos y patrona de Poitiers. Sabemos que a esta santa se le debe la fundación de la primera abadía femenina y su orden se difundió al sur de España.²⁸⁴ La historia más propagada de su vida la escribió el entonces obispo y poeta Venancio Fortunato, exagerando los rasgos estereotípicos de humildad, autonegación

²⁸² Emilio Amero, *cit. por* Piero Menarini, *op. cit.*, p. 219

²⁸³ Vid. Emilio Ballagas, “Un recuerdo de García Lorca”, *Miradas cubanas sobre García Lorca*, Ed. Miguel Iturria Savón, Renacimiento, Iluminaciones No 19, Sevilla, 2006, pp. 66-67.

²⁸⁴ Cfr. José Sánchez Herrero, *La semana santa de Sevilla*, Sillex, Madrid, 2003. p 40.

(de su propio cuerpo) y prestación de servicios a otros (sobretudo respecto a la sanación de los enfermos); características que formaban parte importante del modelo de conducta esperado de las mujeres de su época, es decir, de los contenidos del género femenino en la edad media. Sin embargo Baudonivia, monja del convento fundado por Radegunda, se dedicó también a escribir sobre ella, pero esta vez mencionando otra faceta suya: el interés por el bienestar de la patria, por la paz, la vida política del reino y de su amor a la lectura.²⁸⁵

Asimismo, esta santa ha despertado polémica de si habría que clasificarla como virgen o no, ya que estuvo casada por años con el rey de los francos, aunque sin darle hijos. No obstante, su deseo de escapar de esa vida fue el impulso que la condujo a llevar una vida monástica, incluso hay pensadoras como Ida Magli, que han visto en ese tipo de decisiones una salida liberadora para las mujeres, al permitirles deshacerse de sus obligaciones maritales, como la sexualidad, la reproducción y el alimentar a otros.²⁸⁶

Por otra parte, hoy en día, hay estudios sobre la homosexualidad en las mujeres de la vida religiosa en la edad media, donde destaca la presencia de esta santa y su íntima relación con otra monja.²⁸⁷ Lo cual, llama nuestra atención al intentar saber el por qué de su inserción en el guion, si acaso Lorca la citó por esta posible homosexualidad con la que pudo sentirse identificado (si es que Lorca lo intuyó en las fuentes que pudo haber leído sobre ella), o bien, por la visión estereotipada de la mujer que ofrecía Fortunato con la que no concordaba. O acaso, por ser una mujer activa en la vida política y buscar el encierro para escapar de las obligaciones que, por convención social, le imponían tener una vida sexual que no quería. Lo que invita a pensar, en la empatía que pudo tener Lorca de ello.

Por tanto, es difícil saber con exactitud la razón de ser de esta figura en el guion, si se trata del invento de una santa gitana que hace milagros y llora sangre o, de la santa antes mencionada. Sin embargo, nuevas investigaciones sugieren que también puede tratarse de una santa posterior a Rodegunda de Chelles, conocida como Rodegunda de Wellenburg o Santa Radiana; que al igual que la santa francesa curaba a los enfermos. De acuerdo a las hagiografías, esta santa fue una sirvienta de Baviera (Alemania), conocida por sus obras

²⁸⁵ Vid. María-Milagros Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Icaria, Barcelona, 1995, pp. 54-55.

²⁸⁶ Vid. *ibíd.*, p. 206.

²⁸⁷ Vid. *ibíd.*, pp. 62-63.



Imagen 43
*Radegundis von den
 angefallen Wölfen*
 (Radegunda
 atacada por lobos).

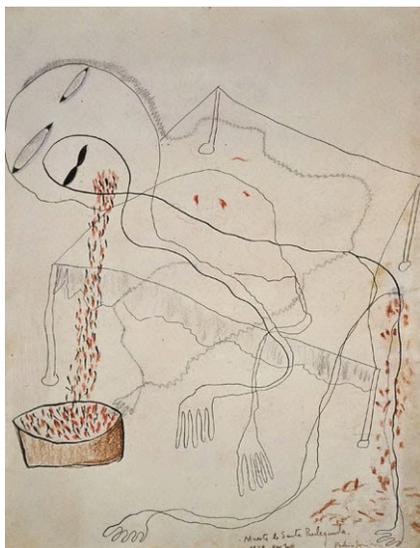


Imagen 44
*Muerte de Santa
 Rodegunda*
 Nueva York, 1929.
 Fundación
 Federico García
 Lorca, Madrid.

de caridad y por sus milagros, murió al ser atacada por una manada de lobos mientras cruzaba el bosque. Una historia que recuerda al cuento de los hermanos Grimm de caperucita y su violación, que por un lado, se conecta visualmente con el dibujo lorquiano, fechado en 1929, donde aparece una figura femenina que sangra por la vagina, o el ano, y la boca;²⁸⁸ y por otro, establece una reminiscencia de la niña del cuento infantil, que fue un motivo para la creatividad del poeta en *La balada de caperucita* (1919).

Este texto es interesante para nuestro estudio, pues es también un viaje a la muerte. Durante el cual, Caperucita es guiada por San Francisco de Asís y se le aparecen muchos santos. Quienes lejos de vivir una existencia gloriosa, se encuentran abarrotados en el desván del cielo. Esto, en relación con la cita de Amero con la que iniciamos el apartado, llama nuestra atención por el siguiente fragmento:

Éstos son los santos antiguos tan raros
 Que la humanidad no se acuerda de ellos.
 No les rezan nunca y Dios les concede
 este gran retiro donde están durmiendo.

²⁸⁸ Vid. Piero Menarini, *op. cit.*, pp. 226-227.

Éstos son los santos antiguos tan raros
Que la humanidad no se acuerda de ellos.
No les rezan nunca y Dios les concede
este gran retiro donde están durmiendo.

(...) -«Vámonos Francisco.
Un santo me mira. Tengo mucho miedo.²⁸⁹

Por otro lado, en este viaje escrito 10 años antes del guion, Caperucita es devuelta a la tierra tras una doble resurrección: de muerte mundana, donde le piden sus ojos; y de vida en la gloria, donde le piden el alma. Caperucita simboliza la inocencia herida y el espíritu casto en esta obra juvenil que trata, del descubrimiento del conflicto que provoca el dolor de la pasión amorosa. Lo cual evoca nuevamente al poema Infancia y muerte, es decir, una añoranza por la inocencia perdida. De hecho en el siguiente extracto de *La balada de Caperucita*, Lorca lo dice:

Llévame con el agua, Caperucita dulce,
arráncame del alma la flor de las pasiones.
(...) Desde niño me encanta tu aventura del bosque.
Búscame las perdidas botas de siete leguas
para escapar del reino trágico de los hombres
(...) Y gocen mis ojos contemplando tus ojos candorosos
que no tuvieron nunca enfermedad de amores.²⁹⁰

²⁸⁹ Federico García Lorca, cit. por Antonio Mendoza Fillola, La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en "La balada de Caperucita (1919), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008. [En Línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imposible-infancia-recobrada-de-federico-garcia-lorca-las-claves-en-la-balada-de-caperucita-1919--0/html/0039f227-590e-4162-b5af-ef00d50b5eea_4.html/ Consultado el 4 de enero del 2014.]

²⁹⁰ *Loc. cit.*

Ahora bien, retomando el dibujo "Muerte de Santa Rodegunda", éste se vincula con el número 33 del guion que dice: "aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente". Esta sugerencia de purgamiento, de destrucción simbolizada por el vómito, aparece otras dos veces más en el guion:

55

Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar vomita.

56

Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito vomita. La muchacha y el arlequín y la mujer suben en el ascensor.²⁹¹

Si prestamos atención a lo que nos dice Lorca a través de *El público*, notaremos que existe una relación del vómito con el miedo y con expulsar la verdad, es decir vomitar todo lo que estamos deseando decir, la verdad incontenible, o bien, la repulsión a ésta.

Cuando en *El público*, El Hombre 1 le dice al Director, que tendrá que darse un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. El Director contesta que no puede porque todo se hundiría y se pregunta lo que pasaría con el estómago del público, a lo que el Hombre 1 responde:

Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (Se levanta.) Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos. (...) ²⁹²

²⁹¹ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p 73.

²⁹² Federico García Lorca, *Obras completas, Teatro*, op. cit., p. 589.

También, la imagen del vómito nos recuerda al poema neoyorkino *Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)*:

(...) Llegaban los rumores de la selva de vómito
con las mujeres vacías, con los niños de cera caliente
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita!²⁹³

Cabe destacar que, además del vómito (que también aparece en otros dibujos neoyorkinos), se repiten otros elementos de este poema en el guion. Por ejemplo, los “camareros incansables que sirven platos de sal,” se relacionan con dos escenas en el guion: con el número 50 cuando se indica “El camarero llena sin cesar los vasos que ya están llenos,” y con el 42, donde dice “Cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve.” Notemos que la textura de la sal marina tiene tal característica, cuya presencia se encuentra en *Juan Breva de Poema al cante jondo*, donde el dolor amargo de la tragedia social expresada en el cante, se une al concepto de sal marina en este poema:

Juan Breva tenía,
cuerpo gigante
y voz de niña.
(...)
hay un su llanto dejos
de sal marina.²⁹⁴

²⁹³ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2*, op. cit., p. 589.

²⁹⁴ Federico García Lorca, cit. por Manuel Antonio Arango, op. cit., p. 207.

Por otro lado, después de leer *Paisaje de la multitud que vomita* y sobre todo prestando atención al título, vale la pena recordar cuando Amero mencionaba que: "Lorca trataba de escribir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía."²⁹⁵ A lo que agregamos que el guion es un reflejo de cómo se sentía (frente a su propia intimidad), en una ciudad apocalíptica.

Pero, ¿Qué fue lo que Lorca vio en Nueva York? Durante su viaje se encontró con la multitud de gente en un 4 de julio en una playa en Coney Island, un espectáculo que probablemente lo inspiró para escribir dicho poema. También le tocó ver el Martes Negro de la gran depresión, el 24 de Octubre de 1929, lo que significaba la crueldad del capitalismo en su máximo esplendor.²⁹⁶ De hecho en una conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*, Lorca habló de su experiencia:

[...] yo tuve suerte de ver el "crack"...entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, de la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza.

[...] Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es la multitud neoyorkina.

[...] Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español, y más todavía si éste es hombre del sur. Porque si caes, serás atropellado, y, si resbalas al agua, arrojarán sobre ti los papeles de las meriendas.

[...] En cambio en el barrio negro hay como un constante cambio de sonrisas, un temblor profundo de tierra que oxida las columnas de níquel y algún niño herido te ofrece su tarta de manzanas si lo miras con insistencia"²⁹⁷

²⁹⁵ Emilio Amero, *cit. por James Oles, op. cit.*, p. 93.

²⁹⁶ *Vid. Back Tomorrow, Federico García Lorca, Poet in New York*, The New York Public Library April 5-July 20, 2013. Stephen A. Schwarzman Building, Fifth Avenue and 42nd Street The Sue and Edgar Wachenheim III Gallery, p. 8.

²⁹⁷ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York, op. cit.*, pp.154-170.

NEGRITO EN EL ASCENSOR

Después de leer en el inciso anterior, la oposición entre el barrio negro y la multitud neoyorkina, nos preguntamos: ¿Quién es el negrito del ascensor de su *Viaje a la luna*? Entre las posibles respuestas, podemos decir que era el operador del ascensor de *Furnald Hall* de la Residencia de la Universidad de Colombia donde Lorca se hospedaba; eran los negros del barrio de Harlem que visitó y los negros del club *Small Paradise* al que fue con frecuencia para escuchar jazz, a veces en compañía de Emilio Amero.²⁹⁸ Eran los negros con los que convivió en la fiesta de su amiga, la escritora Nella Larsen, donde presencié su danza y sus cantos a los que comparó con el cante jondo.

Por otra parte, Lorca no sólo encontró similitudes en la música entre los negros de Harlem y los gitanos de Andalucía, sino también en su situación social, pues ambos grupos a lo largo de su respectiva historia, han sido radicalmente discriminados y reprimidos.

Las tierras andaluzas y las calles de Harlem son el reflejo de un ostracismo social, humano, existencial, apocalíptico. El cante jondo se une al jazz en una misma dirección: el de la opresión y las ganas de vivir. La música será una expresión que refleje el sentimiento y los anhelos de libertad, de regreso al espacio original [...]. Para Lorca tanto el flamenco como el jazz representan la oposición a las coordenadas estabilizadoras del entendimiento: son una respuesta y una alternativa revolucionaria para extraer del subconsciente la energía dinamitatoria contra la esclavitud y la sumisión.²⁹⁹

Además, como podemos observar, toda la obra lorquiana está impregnada de un espíritu de protesta (cada vez más abiertamente desde su estancia en Nueva York), ante la injusticia social, la represión y discriminación de las minorías. Incluso, Lorca alguna vez mencionó: “Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro.”³⁰⁰

²⁹⁸ Vid. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II, *op. cit.*, pp. 326-327.

²⁹⁹ Rabassó, *ibid.*, pp. 361-375.

³⁰⁰ Federico García Lorca, *cit. por Ian Gibson, Federico García Lorca, op. cit.*, p. 68.

Ahora bien, él mismo era parte de una minoría segregada por su orientación sexual. En la época que le tocó vivir, la homosexualidad era considerada por casi por todos como una enfermedad.³⁰¹ Pensemos pues, en la angustia que le supone a un individuo el tener que ocultar su sexualidad frente a su familia; el sentimiento de culpa que puede sentir alguien de ser cómo es, ante el desprecio de una sociedad machista y ultraconservadora que llamaba invertidos, pederastas y perversos a los homosexuales.

Además, desde sus primeros escritos se percibe angustia y frustración erótica, uno de los temas principales de la obra lorquiana. Una angustia sexual, sin duda, enraizada desde su infancia. Ante lo cual Ian Gibson, a quien hemos citado en múltiples ocasiones, apunta:

Para Lorca, el sexo o la pasión amorosa son inseparables de la angustia. O dicho de otra manera, la angustia -sean las que sean las raíces- es lo que *impide* ir en busca de la fruición amorosa. No se trata ya de una represión impuesta desde fuera (religión, sociedad) sino de una prohibición, *internalizada*, que se ha convertido en ansiedad.³⁰²

Y esto es justo de lo que está impregnado *Viaje a la luna*.

ARLEQUÍN

Hemos dedicado ya unas líneas a esta figura anteriormente, sin embargo, ocuparemos este espacio para profundizar un poco más sobre ella. Primero, citemos el intertexto en el que nos basamos para el diseño de vestuario de este personaje en el videodanza. Se trata de Arlequín, un poema dentro de el *Libro de Canciones* escrito entre 1921 y 1924, ligado a la muerte y a la sexualidad, unificado en un sólo ser femenino y masculino:

³⁰¹ Vid. Antonio López Alonso, *op. cit.*, pp. 131-176.

³⁰² Ian Gibson, *cit. por* Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 76.

Teta roja del sol.
Teta azul de la luna

Torso mitad coral,
mitad plata y penumbra.³⁰³

Asimismo prestemos atención a los dibujos lorquianos, sobretudo porque en ellos se inserta la idea recurrente del desdoblamiento, uno de los conceptos en el que se basó la adaptación de *Viaje a la luna* a videodanza. Esto, con la premisa de lo que sucede cuando soñamos, donde los personajes que aparecen son representaciones y proyecciones nuestras. Por una parte existe entre los mismos personajes, y por otra, entre los personajes y el autor "un desdoblamiento interiorizado que se abre dentro de la entidad el poeta, sujeto y objeto de su discurso y del texto, poeta mirón y poeta mirado".³⁰⁴

Por su parte, el estudioso Santos Torroela, a partir de la obra gráfica de Lorca, encuentra una autoidentificación de

³⁰³ Federico García Lorca, *cit. por* Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p.130.

³⁰⁴ Nadín Ly, "Lorca y la teoría de la escritura: «La imagen poética de don Luis de Góngora»", *Valoración actual de la obra de García Lorca: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, *op. cit.*, p.173.

su autor con el arlequín. Sostiene en el sentido Baudelairiano que, Lorca es el "actor que oculta bajo su triunfo y sus fingidas alegrías un alma desesperada."³⁰⁵ Lo cual corresponde con las amplias descripciones de las personas que le conocieron, un hombre encantador y carismático, pero con una mirada que pareciera ocultar una tristeza ancestral.³⁰⁶



Imagen 45
Federico García
Lorca
*Payaso de rostro
desdoblado*, 1927.
Tinta y lápices de
color sobre papel
15,5 x 11,5 cm

³⁰⁵ *Cit. por* Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 114.

³⁰⁶ *Vid.* Ian Gibson, *Federico García Lorca*, *op. cit.*, pp. 2-9.

El desdoblamiento también está presente en *El público*. Desde el principio de la obra, el Hombre 1º insiste en la necesidad de quitarse las máscaras para revelar la verdad. Incluso, Sandra Dianne Walker menciona en su libro *La tierra, la ciudad y la muerte en la poesía de Federico García Lorca* que, la citada obra lorquiana trata de una serie de revelaciones o de varios niveles de descubrimiento, que terminan finalmente en la escena de la crucifixión, el asesinato de Romeo (la figura shakesperiana) y la muerte del Hombre 1º, desdoblados todos en la misma figura.³⁰⁷

Ahora bien, observemos el desdoblamiento de los personajes en *Viaje a la luna*. Comencemos con el número 23, donde sale un hombre con una bata blanca. Por el lado opuesto viene un muchacho desnudo en traje de baño, de grandes cuadros grandes y negros, al que trata de asfixiar con un traje de arlequín.

Posteriormente en el número 43 leemos: “La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín.” Es decir, el muchacho desnudo del traje de baño es a su vez el hombre de las venas, que arrastra el objeto de su muerte.

Secuencias más tarde se indica que una muchacha y el arlequín suben en el ascensor, en el que después se besan y abrazan. Se inserta el plano de un beso y enseguida se indica que “el muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos.” Luego, “Grita la muchacha y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas”. La muchacha (que escenas atrás estaba vestida de blanco) se convierte en un busto de yeso al que el hombre de las venas besa. Aparece después el nombre de Elena repetido cuatro veces. Por lo tanto, Elena es, la muchacha vestida de blanco que se desdobra en un busto de yeso. Mientras que el hombre de las venas está desdoblado en el Arlequín cuando la ataca.

Posteriormente junto a la mujer enlutada, vuelve a salir el muchacho, pero esta vez con una bata blanca (la misma que portaba el hombre

³⁰⁷ Vid. Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 125.

que le asesinó con el traje de arlequín en el número 23); de tal forma que el desdoblamiento se indica con los vestidos, las máscaras; por lo tanto, en esta escena se sugiere el triunfo de las figuras de poder, representado en la bata blanca y el luto.

HOMBRE DE LAS VENAS

Esta figura concentra mucho de lo que hemos dicho hasta ahora. Uno de los poemas a los que remite es *El poeta pide a su amor que le escriba*:

[Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.³⁰⁸

Por otra parte, Ian Gibson apunta que en la etapa lorquiana neoyorkina, hay varias alusiones relacionadas a los sufrimientos del poeta con los de Cristo, que recuerdan a la obra inédita en prosa de su juventud, denominada *Místicas*.³⁰⁹ No obstante, la figura de Cristo se convierte en numerosos textos lorquianos en patrón de cuantos padecen injustamente a causa del amor, es decir, de los martirizados por amor. Recordemos, por ejemplo *Encuentro*, de *Poema del cante jondo*:

Ni tú ni yo estamos
en disposición

³⁰⁸ Federico García Lorca, *cit. por*, Víctor García de la Concha (editor), *Antología comentada de la generación del 27*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p. 316.

³⁰⁹ Vid. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. II. *op. cit.*, p. 334.

de encontrarnos.
Tú... por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto!
Sigue esa veredita.
En las manos
tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
desangrando?³¹⁰

O en *Yerma*, cuando ella dice: "Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes [...]. Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda [...]. Ahora, déjame con mis clavos."³¹¹ Mientras que Adela en *La casa de Bernarda Alba* declama: "Todo el pueblo contra mí, quemándome con dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas."³¹²

Sin embargo, la relación más interesante entre la figura de Cristo y el hombre de las venas del guion, es la que se establece a través del Desnudo rojo de *El público*, personaje que lleva una corona de espinas azules. Además de una relación de color (por el rojo de la sangre y el azul de las venas), en ambas obras los personajes se relacionan con la crucifixión. En *El público*, se forma una cruz cuando el Desnudo rojo gira sobre su eje, y encima de una cama aparece tendido el Hombre 1º (el único personaje que nunca cambia de máscara);³¹³ mientras que en *Viaje a la luna*, la cruz es la posición en que queda el hombre de las venas en el número 47 del guion.

³¹⁰ Federico García Lorca, *Canciones y primeras canciones*. Ed. Piero Menarini, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 187.

³¹¹ Federico García Lorca, *cit. por* Julio Huélamo Kosma, *El teatro imposible de García Lorca, Estudio sobre "El Público"*, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, Granada, 1996, p.126.

³¹² *Ibid.*, p.127.

³¹³ *Loc. cit.*

Por otra parte, en ese mismo cuadro de *El público*, el Hombre 1º dice:

[Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a soledades insibles. Soledad de los edificios de las esquinas, de las playas, donde tú no apareces ya nunca.³¹⁴

Con lo cual, se agudizan las relaciones entre este personaje con el hombre de las venas de *Viaje a la luna*, cuando leemos:

47

Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanzan saltos de pantalla.

48

Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos.

49

Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de piano y manos tocando.³¹⁵

También, la referencia del tren como imagen del tiempo, en la soledad y la angustia por la muerte, se repite en la conferencia sobre *Poeta en Nueva York* a propósito del *Poema doble del lago Eden*:

El tren corre por la raya de Canadá y yo me siento desgraciado y ausente de mis pequeños amigos. La niña se aleja por el pozo

³¹⁴ Federico García Lorca, *cit. por* Antonio López Alonso, *op. cit.*, p. 124.

³¹⁵ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.*, p 71. En este punto cabe recordar otra de las facetas de Federico García Lorca: la de pianista. Una vocación que mantuvo desde su infancia y hasta su muerte.

rodeada de ángeles verdes, y en el pecho del niño comienzan a brotar, como salitre en la pared húmeda, la cruel estrella de las policías norteamericanas.³¹⁶

Por otro lado, en *Viaje a la luna*, secuencias previas al descubrimiento y la muerte del hombre de las venas, se lleva a cabo el ataque (antes mencionado) a la muchacha vestida de blanco que se convierte en un busto de yeso, es decir, a Elena. En medio de la lucha aparece una guitarra y una mano que rápidamente corta las cuerdas con unas tijeras. Lo que rememora el final de *Romance de Thamar y Amnon*, en el *Romancero Gitano*:

David con unas tijeras
Cortó las cuerdas del arpa.³¹⁷

Este romance narra la historia de una violación incestuosa, hecho que conduce a la muerte del violador por manos de Absalón (hermano de Thamar y medio hermano de Amnon). Dada la historia de transgresión sexual, el hipervínculo se fortalece con la interpretación freudiana que Román Gubern hace del extracto citado del guion, donde la guitarra corresponde a la figura femenina y las tijeras a un símbolo fálico. Si lo pensamos así, podemos encontrar numerosos símbolos fálicos³¹⁸ en *Viaje a la luna*: desde los trenes, los ascensores, hasta los peces y el pájaro; lo cuál indica una reiteración más a la angustia sexual.

Sin embargo, en otra interpretación más personal de la que escribe, las cuerdas de la guitarra son el poder de la voz, que al ser cortadas obligan a callar. Por tanto, dicha acción es un símbolo de represión. Lo cual nos obliga a pensar en la historia personal del autor quien, de acuerdo al contexto, tuvo que esconder su sexualidad y vivió lleno de culpa durante la mayor parte de su vida.

³¹⁶ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 176.

³¹⁷ Federico García Lorca, cit. por Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, op. cit., p. 160.

³¹⁸ Vid. Román Gubern, *Proyector de luna, La generación del 27 y el cine*, op. cit., p. 453.

Así pues, esta angustia represiva que obliga al silencio, se repite de otras maneras en *Viaje a la luna*. Por ejemplo, cuando los gestos (las señas desesperadas y los movimientos que “expresan vida y ritmo acelerado”) del hombre de las venas son ignorados por los hombres del bar que se quedan adormilados; quienes no le ven ni le escuchan. También en el número 25 del guion, cuando el hombre de bata blanca ataca y tapa la boca con un traje de arlequín, al muchacho de traje de baño.

Del mismo modo, y recordando lo visto anteriormente, el hombre de la bata blanca se desdobra en los hombres de gabanes que aparecen escenas más adelante realizando la misma acción, aunque esta vez estrujando el cuello de un pájaro hasta que muere:

45

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un y el sexo y el sexo en la boca que grita.³¹⁹

También observemos en este extracto varios puntos. El primero, el significado del frío, que al igual que en *El público* indica muerte. Segundo, la imagen del pájaro asfixiado, el cual en relación con la angustia amorosa recuerda a *Mariana Pineda* cuando dice: “¿De qué me sirve mi sangre, Pedro si tú murieras? Un pájaro sin aire, ¿puede volar?”³²⁰ Por otra parte, notemos que el pájaro en el imaginario lorquiano es un símbolo de la libertad, como bien podemos leer en *Norma y paraíso de los negros*.

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla

³¹⁹ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p.70.

³²⁰ Federico García Lorca, cit. por Isabel Armas, op. cit., p.132.

y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.³²¹

En este poema, el pájaro como sombra adquiere un valor negativo. Lo mismo que sucede en *Panorama ciego de Nueva York*, donde aparecen pájaros cubiertos de ceniza, golondrinas que cojean con muletas y saben pronunciar la palabra amor.³²²

No obstante, es interesante que, con excepción del pájaro, el tipo de fauna que aparece en *Viaje a la luna* sea acuática o, de animales que transitan entre el agua y la tierra. Además, todos los animales presentes en el guion, aparecen impregnados de muerte en la mayoría de los poemas neoyorkinos. Por ejemplo, en *Intermedio* (1910) salen gatos que se comen a las ranas y cangrejos devorados.³²³

LUNA, ÁRBOLES Y VIENTO

En este último punto del apartado, enfatizaremos en lo que hemos mencionado previamente, ya que lo consideramos el climax de la obra. Se trata del pasaje de la muerte del hombre de las venas sobre los periódicos abandonados, el cual procede del enfrentamiento de éste con Elena, la muchacha vestida de blanco. En esta ocasión prestemos atención al “plano de beso sensual” que antecede el duelo entre ambos personajes. Lo que nos transporta a *Ciudad sin sueño*:

Pero no hay olvido, ni sueño:
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes

³²¹ Federico García Lorca, *cit. por* José Ortega, *op. cit.*, p. 162.

³²² Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 315.

³²³ *Ibid.*, pp. 237-238.

y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.³²⁴

Ahora bien, en *Viaje a la luna*, el hombre de las venas muere después de consumir su deseo erótico, expresado por los glifos de agua y enseguida la escena de la cama con el muerto:

68

Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

69

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.³²⁵

Estas últimas escenas de *Viaje a la luna*, se vinculan al tercer cuadro de *El público*, cuando se llega al “teatro bajo la arena”, el teatro que se siente y se desea; cuando la verdad se descubre y se llega al sepulcro, donde está tendida el personaje de Julieta, la figura shakespeariana que en esta obra representa la auténtica fuerza del amor. Julieta le dice a uno de los caballos blancos (que representan los impulsos de la pasión): “¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible”.³²⁶

Y más adelante, Julieta dice:

³²⁴ Está última línea recuerda a su vez el poema *Panorama ciego en Nueva York*, en la parte que dice: “Un traje abandonado pesa tanto en los hombros, que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas”. Federico García Lorca, *ibíd.*, p.315. Las imágenes que generan este poema sirvieron de inspiración para la última escena del videodanza

³²⁵ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.*, pp. 75-76.

³²⁶ Federico García Lorca, *Obras completas II, Teatro*, *op. cit.*, p. 300.

Ayer eran cuarenta y estaba dormida. Venían las arañas, venían las niñas y la joven violada por el perro tapándose con los geranios, [imagen que recuerda a Santa Radegunda de Wellenburg] pero yo continuaba tranquila. (...) pero ahora son cuatro, son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.³²⁷

Ahora bien, en la interpretación de Rafael Utrera, el bigote de tinta es una alusión al bigote que pintó Duchamp a la Mona Lisa. Para ello, el autor cita a la sobrina de Ángel del Río (quien fue acompañante de García Lorca durante el transcurso del viaje hasta Londres), cuando ella recuerda que en su paseo en el Louvre, Lorca le dijo: “No la mires, es una tía burguesa.”³²⁸ Si vinculamos lo dicho por Utrera con la obra *El público*, parece tener sentido, pues la obra expone los convencionalismos sociales del público burgués; los cuales se oponen al “teatro bajo la arena”, el teatro de la verdad. Por tanto, si aplicamos esto a *Viaje a la luna*, el bigote de tinta es un triunfo del convencionalismo del pensamiento burgués contra la pasión amorosa que lleva a la muerte definitiva e irremediable del amor. Lo que se confirma con la inserción del: “Plano de un beso cursi de cine con otros personajes”, que al ser ajenos al desarrollo de la trama, apuntan a la ironía del cliché del *happy ending*.

Sin embargo, hasta la última escena, en *Viaje a la luna* continúa el juego constante de eros-tánatos, siendo que la presencia del viento y la luna lo sugirieren: “Y al final con prisa la luna y árboles con viento”.

Veamos, por una parte, el viento es un símbolo erótico clásico que proviene de las antiguas mitologías y es empleado por Lorca con este significado en diversas ocasiones. Lo que nos lleva a nuestro último intertexto: el *Romance de la luna*, dentro del *Romancero gitano*. Sobre él, Lorca comentó: “El libro empieza como los mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro.”³²⁹ En este poema, la luna es un símbolo plurivalente, por un lado, fuerza vital (que acompaña al niño que la está mirando), y por otro, es símbolo de destrucción, pues es el destino de todos los muertos, donde la muerte es reintegración al ciclo natural.

³²⁷ *Ibíd.*, p. 301.

³²⁸ Vid. Rafael Macías Utrera, *García Lorca y el cinema*, op. cit., p. 51.

³²⁹ Federico García Lorca, cit. por José Ortega, op. cit., p. 156.

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
(...)Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
Cómo canta la zumaya,
¡ay, como canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con el niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
el aire la está velando.³³⁰

³³⁰ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2*, op. cit., p. 141.

5. A LOS
OJOS DE LORCA:
VIDEODANZA

Para ver el video:

<https://youtu.be/RkXJFDzj2rA>

5.1. PREMONTAJE

Hemos mencionado que gracias al montaje cinematográfico el producto audiovisual se convierte en un medio para llevar un relato, vehicular ideas o crear emociones. Por lo que bajo este precepto se configuró la creación de este videodanza.

Recordemos también que el montaje comprendido como composición, se encuentra en todas las fases de la realización del producto audiovisual. Así pues, la producción de este videodanza tuvo tres fases creativas. La primera comprende la adaptación del guion lorquiano a un guion para videodanza, que se estableció bajo una planeación poco rigurosa pues no resultó en un guion técnico, pero sí en un premontaje.

Esto, porque desde un inicio se planteó dar libertad creativa a la cámara durante las grabaciones y no sólo construir una coreografía con base en la exploración previa y decisión de movimientos específicos para la grabación, sino de la improvisación durante ésta. En consecuencia, el montaje comprendido como selección y organización de las tomas obedeció por una parte, a la lógica de tomas previstas y por otra, a las tomas que fueron surgiendo al momento de elegir el encuadre y la composición durante las acciones. Por tanto, se consideró siempre la posibilidad de las transformaciones del guion durante las grabaciones, y por su puesto las transgresiones a éste sucedidas durante la edición.

A continuación se presenta un ejemplo del premontaje a través de un cuadro comparativo del guion adaptado de *Viaje a la luna* y el guion lorquiano, cuya inserción se hace con la intención de develar brevemente la forma en que se adaptó.

<p><i>Viaje a la luna.</i> Federico García Lorca</p>	<p>1 Cama blanca sobre pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.</p> <p>2 Una mano invisible arranca los paños.</p> <p>3 Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.³³¹</p>
<p>Videodanza: <i>Viaje a la luna</i></p>	<p>1 La cámara se desplaza, pasa por una puerta que tiene el número 13, continúa su recorrido y ahora pasa por número 22, sigue y vuelve a ser 13, luego 22, enseguida se repite 13 y 22, da una sensación laberíntica. El recorrido comienza lento y va incrementando el ritmo. Esta escena se intercala en un montaje paralelo con otras dos: la primera de hormigas que se multiplican y la segunda con Elena recostada con un vestido blanco, sobre una cama gris. La cámara recorre su cuerpo y acompaña el movimiento que el personaje hace cuando acaricia sus muslos con ansiedad. No se encuadra su rostro ni su cuerpo de frente. La calidad de movimiento tanto de la cámara como de ella es lento.</p>

³³¹ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p. 59.

<p>Videodanza: Viaje a la luna</p>	<p>2</p> <p>Elena de pie levanta los brazos bruscamente. La cámara va bajando rápidamente y se ve como cae su ropa con fuerza. Se enfoca el vestido tirado en el suelo. La cámara se acerca a un plano detalle de la tela blanca del vestido que invade la pantalla, sigue el movimiento de la cámara recorriendo la tela. Se inserta el título: Viaje a la luna.</p>
	<p>3</p> <p>Primer plano a los pies y piernas que llevan unas mallas de rombos (Arlequín). Éstos hacen un desplazamiento con zapateado a gran velocidad. Variedad de tomas con diferentes angulaciones y distancias focales. El espacio es negro, y el suelo ajedrezado.</p> <p>Se intercala con imágenes de hormigas en movimiento que se reproducen sobre una superficie blanca. La escena termina con un <i>close up</i> al negro de las hormigas.</p>

Como podemos apreciar en el videodanza, el resultado cambió respecto a la planeación. Por ejemplo, Elena no acaricia sus muslos mientras está recostada, sino que se le ve de pie en un primer plano a sus manos y parte de las piernas, mientras toma su vestido para subirlo y mostrar apenas la desnudez de sus muslos. También, en el guion adaptado se indica que el personaje realiza la acción lentamente y con ansiedad, sin embargo, tal sensación se logró con el montaje. De tal forma que la angustia, principal afección que se pretende provocar en el espectador en esta parte del videodanza, se percibe gracias al montaje rítmico rápido que obedece a la composición musical repetitiva y a la composición de los cuadros en su mayoría cerrados.



En cuanto a la angustia expresada en la composición al interior del plano, podemos citar los motivos repetitivos del suelo ajedrezado y las piernas vestidas de rombos blancos y negros; o bien, la idea de una imagen de hormigas multiplicándose que provoca una sensación estresante. Para lograr esta última se experimentó de varias maneras, una de ellas fue con animación, un *stop-motion* de hormigas comesti-

comestibles cuyo efecto resultó artificial. En su lugar se insertó *found footage* de hormigas vivas, en movimiento, que se aprecian de gran tamaño, lo que intensificó la sensación angustiosa sin importar que no se haya seguido el planteamiento inicial de hormigas que se reproducen.

Se puede percibir entonces, una unidad dramática conducida por la angustia y la repetición, mediante una secuencia construida por cuatro escenas en montaje paralelo: la mujer recostada que posteriormente se levanta el vestido; las hormigas; las piernas y pies que zapatean con rapidez; el recorrido de las puertas numeradas 13 y 22 que sugieren un camino laberíntico, cuya imagen está inspirada en Suicidio de Alejandría donde dice: "Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22."³³²

Con estos ejemplos demostramos la presencia del montaje en la etapa previa a la producción del videodanza y sus transformaciones durante las fases siguientes. A continuación, examinaremos la forma en que se realizó la obra y reflexionaremos sobre su contenido simbólico lorquiano.

5.2. EL MONTAJE COMO COMPOSICIÓN DEL CONTENIDO EN VIAJE A LA LUNA.

Recordemos que en el caso de la danza, el concepto de montaje se refiere a la estructuración de todos los elementos del más simple

³³² Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve, op. cit.*, p. 49

espectáculo hasta la más compleja puesta en escena, sea con dramaturgia o sin ella. Tampoco olvidemos la aclaración de la maestra Lin Duran respecto a que el coreógrafo es un director de escena y no sólo un organizador de pasos,³³³ quien arma su puesta en escena con los bailarines y su movimiento, la música, las relaciones espacio-tiempo-dinámica, el material temático y la composición visual escénica, la cual incluye los decorados, el vestuario y la iluminación; estos últimos también son considerados elementos del cine, aunque no específicos de él; sin embargo son agentes constructores de sentido y su organización existe dentro de los planos como parte de su contenido. Además en el caso específico de este videodanza el uso de tales recursos son parte de la conceptualización de la obra.

Así pues, abordaremos tales agentes en tanto a su participación dentro del videodanza como constructores de sentido.

5.21. Vestuario.

Los vestuarios en este producto audiovisual son de suma importancia porque en ellos se encarnan los personajes y funcionan como máscaras. Además, considerando el carácter onírico del guion lorquiano, este videodanza propone insertar lo que sucede cuando soñamos: los personajes que aparecen en nuestros sueños son representaciones y proyecciones nuestras; por lo tanto se plantea que la danza y las acciones sean ejecutadas por la misma persona. De tal suerte que el propósito de cada vestuario, es dotar a quien lo porta una nueva identidad.

Anteriormente mencionamos la presencia del desdoblamiento en el mundo lorquiano, y comentamos que la interpretación del guion para crear esta obra parte de tal concepto. Así pues, los personajes que se desdoblán son identificables por accesorios similares como los zapatos, o bien, por elementos simbólicos en el diseño del vestuario, por ejemplo, la cruz.

³³³ *Vid. supra*, p. 70.

Por consiguiente, en este apartado aprovecharemos para presentar a los personajes de acuerdo a su desdoblamiento, y en su caso, si el vestuario parte de la intertextualidad de otras obras lorquianas.

5.2.1.1. Desdoblamiento 1: Madre enlutada, Hombre de la bata blanca y Hombres de gabanes.

MADRE ENLUTADA:

Para comenzar recordemos lo dicho en el capítulo anterior sobre el imaginario lorquiano y la mujer que da una paliza indicada en el guion de *Viaje a la luna*, quien sugiere la imagen de la madre. Así pues, en el videodanza este personaje está vestido de negro, con una blusa de cuello alto y una falda amplia. Lleva zapatos de hombre y porta un bastón.

Este último es considerado como un signo de jerarquización. La posesión del mismo marcaba una posición de rango en el marco social entre la comunidad gitana, como queda atestiguado en un gran número de fotografías, de donde probablemente proceda la costumbre de su utilización en el ámbito del flamenco como instrumento de percusión para marcar con su golpe al suelo el ritmo del compás. Por otra parte, el bastón al margen de sus propiedades ortopédicas, se ha utilizado desde principio del siglo XX como un arma blanca disimulada, que utilizaban sobretodo los mayores para defenderse.³³⁴ De tal manera que, varios artistas flamencos han utilizado en sus espectáculos el bastón en ambas connotaciones, como arma simulada y como instrumento de percusión. Un ejemplo de ello a propósito

³³⁴ Cristina Cruces Roldán, *Historia del Flamenco: siglo XXI*, Ediciones Tartessos, Sevilla, s/a, p. 140.





de nuestra investigación, es el caso de la película antes citada *Carmen* de Carlos Saura, en colaboración el bailar Antonio de Gades.

En el videodanza, el bastón es utilizado como un símbolo de poder y como el arma que utiliza la Madre enlutada para dar una paliza. Además tomando en cuenta la intertextualidad entre obras lorquianas, la imagen de una madre con bastón remite directamente al personaje de Bernarda de Alba.

Por otra parte, el uso de zapatos de hombre de la Madre enlutada se debe a dos consideraciones. La primera, por la imagen que ofrece García Lorca en su comentario antes citado, sobre el luto: “Un miedo frenético a lo sexual y al terror al “que dirán” convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevan zapatos de hombre³³⁵ y unos pelitos en el lado

³³⁶Federico García Lorca *cit. por Antonina Rodrigo, op. cit. p., 54.*

de la barba.”³³⁶ La segunda porque este calzado se convierte en un signo de desdoblamiento, y son utilizados por otros dos personajes, quienes también tienen una connotación de poder. Se trata del hombre de bata blanca y los hombres de gabanes blancos

HOMBRE DE LA BATA BLANCA:

La bata blanca tiene dos apariciones en el *Viaje a la luna* de Lorca, una casi al final donde un muchacho la lleva puesta junto con unos guantes de goma. Estos últimos pueden referirse a los guantes de látex que usan los médicos y por tanto la bata blanca también.³³⁷ Sin embargo para este videodanza la interpretación se hizo

³³⁵ En el baile flamenco, el vestuario así como los movimientos corporales son distintivos entre hombres y mujeres. Aunque hay algunos elementos como el sombrero, los pantalones y chalecos que actualmente usan ambos géneros; los zapatos se distinguen en su diseño de acuerdo al género. Por otra parte, actualmente hay artistas flamencos varones que utilizan en sus espectáculos elementos tradicionalmente utilizados sólo por mujeres como el mantón de manila o la bata de cola (*Vid. infra*, pp. 172).

³³⁷ Justamente, el artista catalán Frederic Amat en su versión de *Viaje a la luna*, dota al hombre de bata blanca la personalidad de un médico. *Vid. Viaje a la luna*, Frederic Amat, Comunidad de Herederos Federico García Lorca, Canal Sur Televisión, Ovideo TV, 1998.



de acuerdo al contexto sugerido en la escena en la que este vestuario aparece por primera vez. Se trata del episodio donde aparece un hombre con bata blanca junto a un muchacho de traje de baño, a quien asfixia con un traje de arlequín hasta que muere. Enseguida aparecen animales acuáticos: serpiente de mar, cangrejo y peces. En consecuencia, el hombre porta para mí una bata de baño al relacionarse con el vestuario del muchacho y el agua.

Además, en esta obra de videodanza, el personaje utiliza un sombrero cordobés, uno de los íconos del flamenco utilizado en el baile como parte destacada del vestuario de muchos espectáculos. También se utiliza en ferias, romerías y fiestas andaluzas. Tradicionalmente era el hombre quien lo utilizaba, mientras las mujeres adornaban con peineta o claveles sus cabezas, no obstante, actualmente es utilizado por ambos sexos. Para fines de esta obra, se ha utilizado el sombrero como un recurso que transforma al cuerpo en un ente masculino. Utilizado también en los siguientes personajes, los hombres de gabanes.

HOMBRES DE ABRIGO MILITAR:

Lorca menciona en su guion a tres hombres de gabanes que dan muestras de frío, característica que, como dijimos en el capítulo anterior, está relacionada con la muerte. Y es precisamente a donde llega el pájaro (símbolo de libertad) cuando uno de los Hombres de gabanes le asfixia.

Notemos que asfixiar es la misma acción que ejecuta el Hombre de bata blanca con el Muchacho de traje de baño. De tal manera que, los Hombres de gabanes son desdoblamiento del Hombre de bata blanca, todos utilizan el mismo sombrero y tienen un traje de igual color. Sin embargo, el diseño de los gabanes está planteado bajo un precepto simbólico de mayor alcance: referir el poder militar que atenta contra la libertad; particularmente en la historia española y en la historia personal del poeta granadino. Por lo cual, para su concepción como personajes, recurrí a un fragmento del *Romance a la Guardia Civil de García Lorca*, dedicado a los infortunios que sufrió el pueblo gitano:



La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas (...)

Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,

dejando detrás fugaces
remolinos de tijeras.³³⁸

5.2.1.2. Desdoblamiento 2: Desnudo rojo, Muchacho de traje de baño y Joven enlutada.

La relación de desdoblamiento en los tres personajes se presenta por la presencia de una cruz en el diseño de vestuario. Ésta, por un lado hace referencia a Cristo, figura que en el mundo lorquiano alude a los que sufren por amor; y por otro, remite a la muerte en tanto a su uso con fines religiosos en los cementerios. Ahora, hablemos de cada personaje:

DESNUDO ROJO:

Para el videodanza el Hombre de las venas referido en el guion lorquiano es el Desnudo rojo de *El público*, cuya relación ya comentamos en el capítulo anterior. Para ello el vestuario se diseñó como un vestido transparente de color rojo con una cruz que atraviesa verticalmente el centro del torso del cuerpo desde el esternón hasta la pelvis y horizontalmente por la cintura; de tal manera que se enfatice la desnudez de los senos, contrariamente al diseño de la blusa de tela de encaje que lleva la mujer enlutada con una cruz negra cuya franja horizontal le cubre los senos.

³³⁸ Federico García Lorca, "Romance de la Guardia civil española", *Antología poética*, Ed. Guillermo de Torre y Rafael Alberti, Losada, Colección Clásicos universales, Buenos Aires, 2006, pp.128-129.



En su participación más importante, el Desnudo rojo de mi *Viaje a la luna* utiliza un abanico blanco con negro. La elección de este elemento se decidió porque su diseño remite a un piano, lo cual se enfatiza con algunos de los movimientos corporales que ejecuta el personaje con él. Todo ello tomado de lo que nos dice el guion lorquiano, y que reflexionamos cuando desarrollamos al Hombre de las venas en capítulo anterior.³³⁹

³³⁹ Vid. *supra*, pp. 133-137

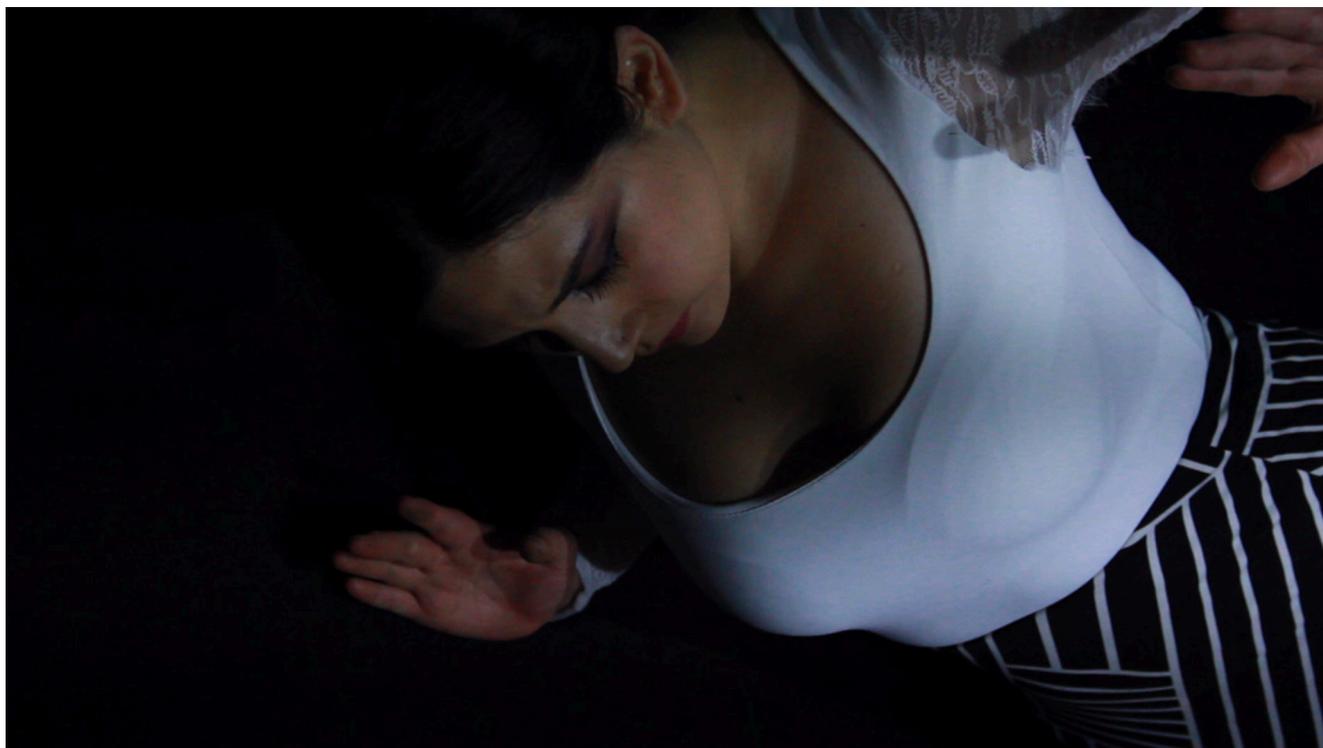




JOVEN ENLUTADA:

Para el videodanza, creé y concedí protagonismo a este personaje, porque como dijimos: en Lorca el luto en una mujer es al mismo tiempo una expresión simbólica de la sexualidad cercada.³⁴⁰ Es precisamente la frustración erótica, el tema principal que se distingue en *Viaje a la luna*, y por tanto, en el que me basé para realizar el videodanza. Así pues, durante la obra este personaje femenino toma con añoranza un vestido de niña, llora por su infancia y la inocencia perdida, es a ella a quien en esta forma, le dan una paliza. Es decir

³⁴⁰ *Vid. supra*, pp. 117-120



de niña se vuelve dentro de ella un personaje desdoblado.

Del mismo modo, ella expresa a través de su vestuario el vértigo que siente, gracias al diseño de líneas en la tela de la falda que producen mucho movimiento, cuando se enfrenta con una “gran cabeza muerta.”³⁴¹

Asimismo, la figura de Santa Rodegunda es encarnada por la joven enlutada, cuyo abanico rojo se vuelve una extensión de su cuerpo,

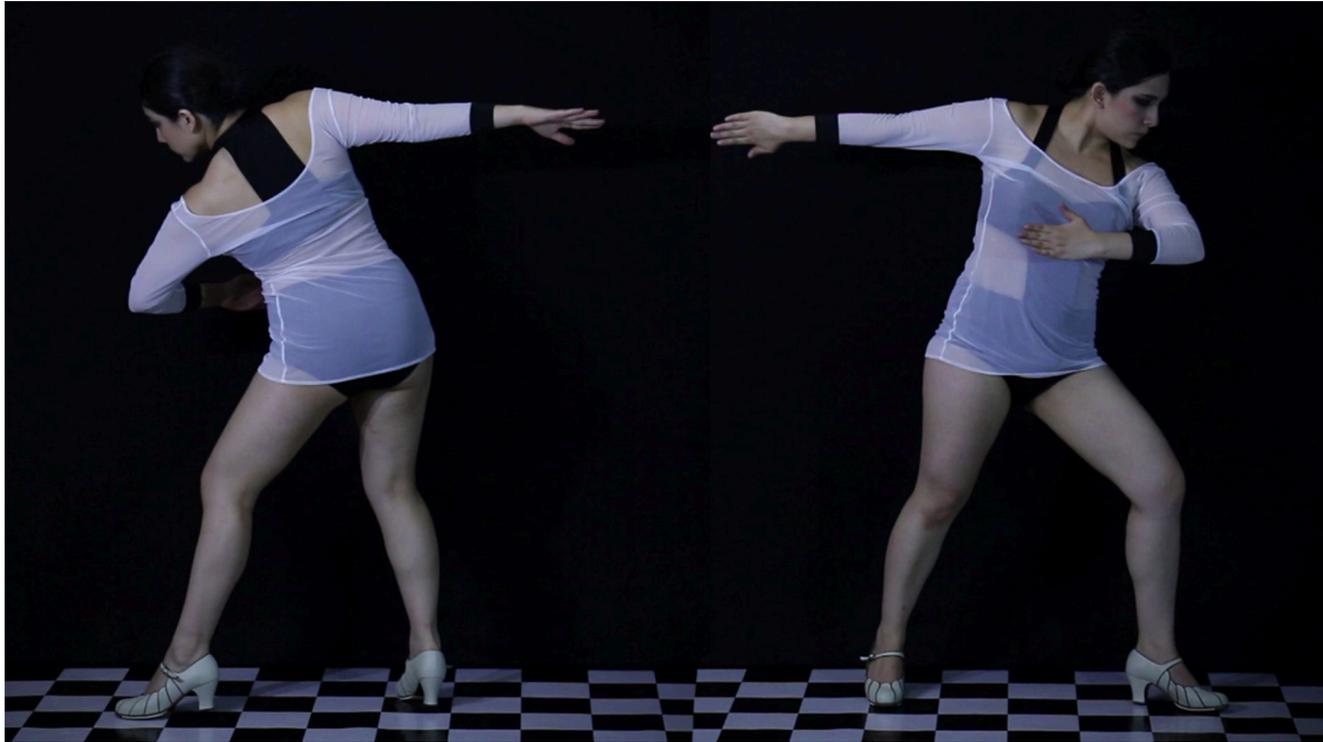
³⁴¹ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit. p. 63 .



un elemento metafórico que junto con su expresión corporal, surgen del ya comentado dibujo lorquiano: Muerte de Santa Rodegunda.

MUCHACHO DE TRAJE DE BAÑO:

Este personaje es en mi versión de *Viaje a la luna*, una insinuación a la parte masculina de la Joven enlutada. Viste un traje de baño inspirado en los diseños de la década de los veinte y en la indicación que hace García Lorca en el guion: "un muchacho desnudo en traje



de baño de grandes cuadros blancos y negros”.³⁴² En el diseño, también está insertado el símbolo de la cruz pero fragmentado en dos; una parte de la cruz se encuentra en el frente cubriendo con una horizontal los senos y del centro hacia abajo se cubre con una vertical el ombligo. Mientras que en la espalda, la forma está invertida, la horizontal sigue la misma línea que en la parte frontal, pero la vertical va del centro hacia arriba cubriendo parte de la espalda hasta el cuello.

Por otra parte el Joven de traje de baño lleva unos zapatos blancos con diseño de concha, los cuales tienen también una connotación

³⁴² *Ibid.*, p. 64 .

simbólica erótica. Estos zapatos funcionan como un distintivo, los portan los personajes que se van desdoblado a lo largo del videodanza: la Joven enlutada, el Muchacho de traje de baño, el Arlequín y el Desnudo rojo.

5.2.1.3. Otros personajes:

ARLEQUÍN:

Ya reflexionamos sobre esta figura en nuestro capítulo anterior, y mencionamos que parte del diseño de vestuario de este personaje está basado en el poema de Lorca titulado *Arlequín*, dotando a esta figura de una identidad unificada femenina y masculina:

Teta roja del sol.

Teta azul de la luna

Torso mitad coral,

mitad plata y penumbra.³⁴³

Para las piernas utiliza mallones de rombos, típicos de las representaciones del Arlequín en la Comedia del Arte italiana. Sin embargo su uso se decidió por la indicación que se hace en el guion de *Viaje a la luna*; no respecto al personaje, sino a los "exagerados calcetines de rombos blancos y negros"³⁴⁴ señalados en las primeras escenas.

³⁴³Federico García Lorca, *cit. por* Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 130.

³⁴⁴Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.* p. 59



Por otro lado en cuanto al desdoblamiento, Arlequín está relacionado con el muchacho de traje de baño y el Desnudo rojo, es el instrumento con el que muere el primero y es la máscara que usa el segundo cuando se enfrenta con Elena.

ELENA

Al igual que el Arlequín el vestuario de Elena esta inspirado en una obra lorquiana. Se trata de *El público* cuando dice: "Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada."³⁴⁵

En el caso del videodanza, el diseño de vestuario hace efectivamente referencia a un vestido griego, y toma algunas imágenes que



³⁴⁵Federico García Lorca, *Obras completas II, Teatro*. Ed. Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, Barcelona, 1997, p. 287.

sugiere *El Público*. Por ejemplo una gran abertura por delante que deja ver las piernas, un escote hasta la cintura, y los párpados azules en lugar de las cejas.

Por otro lado, en *Viaje a la luna*, Lorca señala que la mujer vestida de blanco se disuelve en un busto de yeso. En cambio, en el video-danza el personaje se desplaza en el torso de un maniquí, cuya inserción recuerda a uno de los personajes de *Así que pasen cinco años*, que en dicha obra se lamenta de la vida no realizada, al no efectuarse nunca la unión entre la Novia y el Joven,³⁴⁶ es decir, declama



³⁴⁶ Vid. Federico García Lorca, "Escena del maniquí", *Antología Poética*, op cit., pp. 227-231.

la frustración amorosa.

MUCHACHOS DEL BAR Y CAMAREROS

En el guion, Lorca describe a estos personajes con esmoquin. En mi versión, estos personajes conforman una imagen compuesta de personajes femeninos-masculinos vestidos con pantalón ceñido, chaleco corto y camisa, muy a la usanza de los vestuarios flamencos tradicionalmente masculinos. Por su parte la figura del camarero utiliza una blusa diferente con motivos que simulan holanes en el pecho para



dotarlo de una sensación más femenina. Gracias al encuadre, a estos personajes no se les ven los pies.

PLAÑIDERAS

Son mujeres enlutadas con un velo en la cabeza, utilizan el mismo vestido de la Madre enlutada. Lamentan una de las muertes que aparecen en el videodanza. Son personajes testigos, al igual que los muchachos del bar y el camarero.



RANA, FLORES Y PÁJAROS

Estos elementos fueron pensados para el videodanza como personajes metafóricos ejecutados con el cuerpo humano. Para la participación de la rana, construí su intervención con base en todo lo que ya hablamos anteriormente, pero dotando al personaje de una carga simbólica más amplia, esto es: la rana como símbolo de los instintos primitivos, de la sensualidad y la sexualidad sin represiones. Por otra parte, debido al estilo de la paleta de color del videodanza, tomé de referencia a la rana flecha azul que tiene manchas negras.

Ahora bien, la primera aparición de la figura rana en el videodanza se hace junto a las señaladas “orquídeas agitadas con furia”³⁴⁷ del *Viaje a la Luna* lorquiano. Estas flores sugeridas con los movimientos volátiles de la falda tienen también una connotación sexual.



³⁴⁶ Vid. Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit. p. 67.



Por su parte, el pájaro, símbolo de libertad, porta un atuendo cuyo diseño está basado en un complemento del vestuario femenino flamenco utilizado como elemento para el baile: el mantón de manila, un lienzo de seda rematado en su perímetro por flecos. También se usan dos abanicos como extensiones de las alas, cuyo diseño con formas ovaladas en la parte superior sugiere un plumaje.

LUNA-MUERTE

Finalmente, el último personaje que aparece en el videodanza, es un símbolo de la luna y de la muerte. Su vestido es blanco con amarillo de una saturación débil que termina en bata de cola, cuyos volantes están diseñados con una textura que recuerda la cola de los peces. Además, aunque la mayor intervención del personaje sucede al final de la obra, le vemos en varias partes del video vomitando su largo vestido, que por la asociación de la forma con los peces cobra una carga simbólica vinculada a la fertilidad, aunado a la utilización de los zapatos con diseño de concha que mencionamos hace un momento.

Por otra parte, debido a la indicación con la que termina el guion lorquiano: “Y al final con prisa la luna y árboles con viento”.³⁴⁸ El personaje lleva en el cabello una peineta nacarada que hace referencia al astro nocturno acompañada de ramas de árbol.

Todo esto por lo que dijimos respecto a la parte final

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 76



de *Viaje a la luna*, donde aparece este personaje, y su relación con el *Romance a la luna* de García Lorca.³⁴⁹

5.2.2. Decorados y utilería.

En el videodanza los espacios son interiores, y hacen referencia precisamente a un mundo interno. La mayoría son espacios negros con suelo ajedrezado o negro, con pocas referencias a la realidad tangible.

Ahora bien, en el guion de García Lorca se señala en diversas ocasiones la inclusión de intertítulos. En mi versión para videodanza, los textos se insertan dentro de la composición de la imagen. Por ejemplo, en el guion Lorca dice:

21

Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta.

(todos estos cuadros rápidos y bien ritmados).

Aquí un letrero que diga No es por aquí.³⁵⁰

En su lugar inserté un letrero sobre nieve, que sería el plano blanco, a razón de lo ya comentado sobre ésta en tanto a símbolo lorquiano.³⁵¹

Del mismo modo, en el guion dice:

³⁴⁹ *Vid. supra.* p. 141

³⁵⁰ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.*, p. 64.

³⁵¹ *Vid. supra.* p. 115-117.



34

(...)

Al cerrarse cada puerta saldrá un letrero que diga...Elena Helena elhena, eLHena.³⁵²

De tal manera que en el videodanza, las variaciones de los nombres de Elena aparecen dentro de la imagen, cuando la cámara hace un recorrido dirigido al suelo. En él se aprecian puertas, cada una con una placa en el piso con dichos nombres grabados. Son placas de metal que aluden a las que se colocan en las sepulturas, lápidas, nichos, etc.

Finalmente, en el guion Lorca escribe:

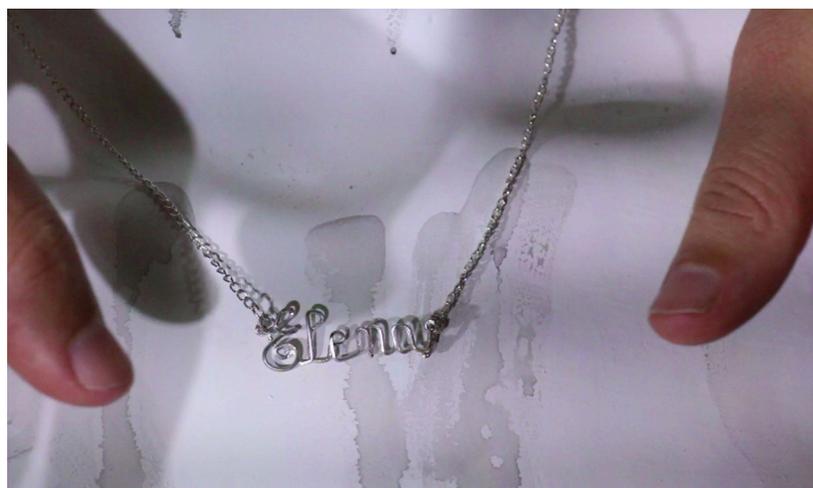
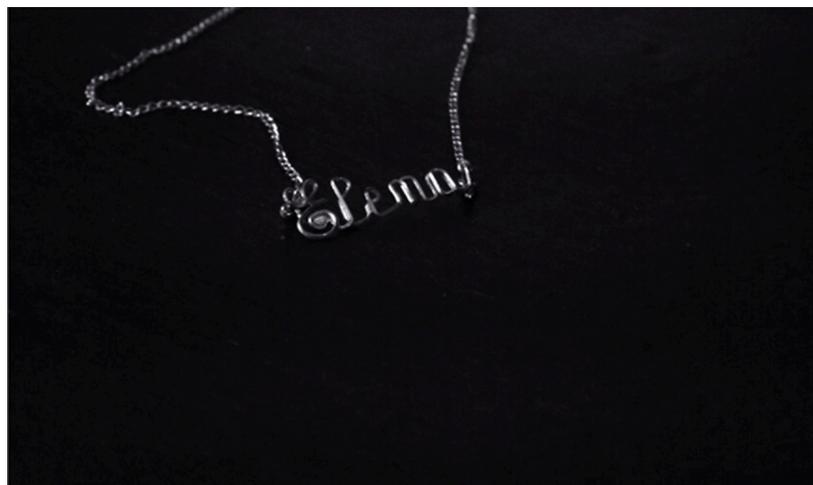
³⁵² Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p. 67



65

Vuelven a salir las palabras Elena elena elena elena.³⁵³

³⁵³ *ibid.*, p. 75



Por lo tanto, siguiendo esta lógica, incluir el nombre de Elena en un collar que aparece cuatro veces en distintas tomas dentro de la misma escena.

En cuanto a los espacios, citaremos cada uno con imágenes y en algunos casos agregaremos algunas anotaciones:

ESPACIO CON PUERTAS



Las puertas delimitan un espacio entre lo del exterior y lo que hay adentro. Una puerta genera una sensación de incertidumbre de lo que ocurre en el espacio oculto a la vista. Las puertas son para el videodanza las entradas al mundo interior, tanto en la narrativa propia de la obra, como del mundo lorquiano que cruza con el mío como autora.

HABITACIÓN CON PARED GRIS Y UNA CAMA

Aparece al inicio y al final del videodanza junto con otros dos elementos: los peces muertos y los periódicos abandonados.





HABITACIÓN CON PARED NEGRA.

En ellas suceden la mayor parte de las acciones, en ocasiones acompañados con otros elementos simbólicos como peces muertos que indican la frustración erótica; tierra negra y un cráneo; rosas marchitas, alambre; un vidrio roto y barrotes negros desde los cuales vemos transcurrir las escenas; sangre; tinta negra, una mesa con copas, vino, un plato blanco y un contenedor de vidrio con sal marina, cuya carga simbólica según reflexionamos se relaciona con el dolor; un sepulcro donde se proyectan una serpiente de mar, un cangrejo y peces agonizando.³⁵⁴

³⁵⁴ *Vid. infra.* Nota 356 p. 183





HABITACIÓN CON SUELO AJEDREZADO

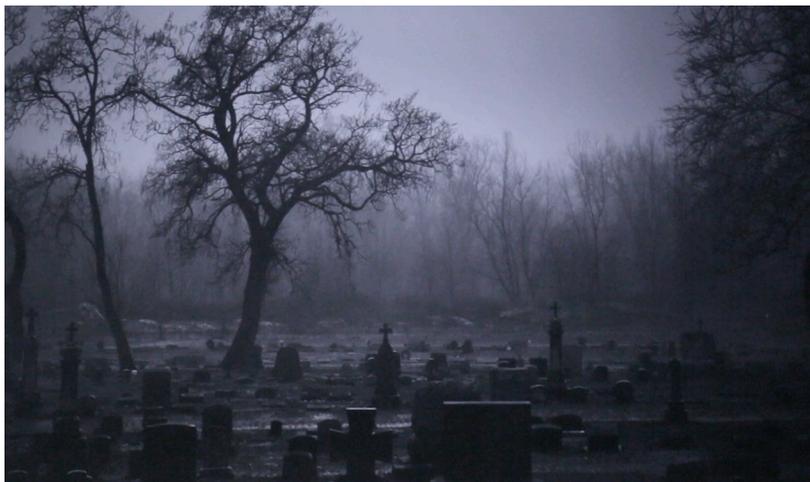
En el cuarto de pared negra y suelo ajedrezado suceden dos de los enfrentamientos que conducen a la muerte: el de el Hombre de bata blanca con el Muchacho de traje de baño y el de Arlequín con Elena.

Otro de los cuartos que tienen suelo ajedrezado es el de las Plañideras, mujeres enlutadas con un velo en el rostro que lamentan la muerte del Muchacho de traje de baño. La habitación tiene grandes cortinas blancas y negras, dos lámparas y sillas blancas. Cabe decir que, la presencia en el espacio de estos personajes (al igual que sucede con los Muchachos del bar y el camarero) fue construida mediante capas en la edición; donde también se creó el juego coreográfico entre los dos personajes.



ESPACIO NEGRO CON CEMENTERIO

Aparece al final del videodanza, tiene la fotografía de un cementerio. Metafóricamente el cementerio también se expresa con un espacio negro que tiene colgando algunos de los vestuarios, gracias a la imagen sugerida por el poema Panorama ciego en Nueva York cuando dice: "Un traje abandonado pesa tanto en los hombros, que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas"³⁵⁵



NOCHE CON LUNA Y ÁRBOLES

Además del *found footage*, de las hormigas y el "acuario"³⁵⁶ que forma parte del sepulcro donde yacerá el Muchacho de traje de baño, en el videodanza se inserta constantemente la imagen de la noche con árboles y luna que se aprecia a continuación.

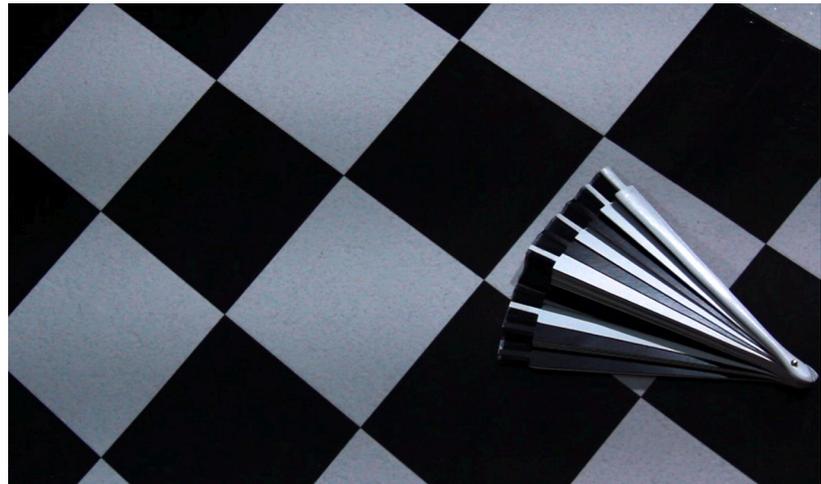
³⁵⁵ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p.315.

³⁵⁶ Pensado así porque después del ataque al Muchacho de traje de baño, Lorca señala en su guion: "Se disuelve sobre una doble exposición de serpientes de mar del acuario y éstas en los cangrejos del mismo acuario y éstos en otros peces con ritmo." Federico García Lorca, *Viaje a la luna, op. cit.* p. 65



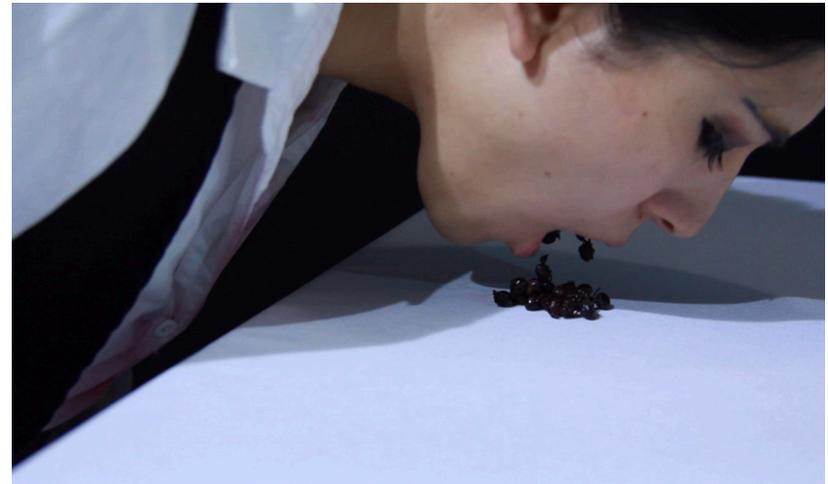
ESCALERAS BLANCO Y NEGRO

Como parte de la dirección de arte del videdanza, éstas son blancas y negras intercaladamente. Indican un arriba y abajo, de un espacio



interior y laberíntico. Se relacionan visualmente con el abanico que utiliza el Desnudo rojo, quien además aparece en este escenario.

OTROS ELEMENTOS SIMBÓLICOS: HORMIGAS.



Para finalizar este apartado, hablemos de uno de los elementos simbólicos lorquianos más interesantes: las hormigas. Además de su aparición en la primera secuencia del videodanza, éstas aparecen más adelante como elementos que vomita uno de los Muchachos del bar. Esta acción es tomada y transformada de las imágenes que ofrecen las obras lorquianas respecto a la relación hormigas-boca que indicamos en el capítulo anterior: la imagen de Eva que come hormigas; espectadores que tienen hormigas en las palabras; el aullido como una larga lengua morada que deja hormigas de espanto; y la boca llena de hormigas como la boca de los muertos.³⁵⁷

³⁵⁷ *Vid. supra.* p. 109-110.

5.2.3. Color e iluminación

Para hablar de la paleta de color del videodanza es necesario reiterar que ésta se seleccionó en relación al imaginario lorquiano. Independientemente de que Federico escribió *Viaje a la luna* basándose en la tecnología de su época, el blanco y negro son en el resto de su producción literaria símbolos de muerte;³⁵⁸ al igual que el color azul mencionado en su guion y en poemas como *Infancia* y *Muerte*, cuyo extracto cito nuevamente:

y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.
Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!³⁵⁹

No es gratuito que el azul esté presente en el color de dos vestuarios del videodanza: el vestido de niña y el de la rana, ambos relacionados entre sí por la textura de lunares de las telas, uno con motas blancas y otro negras. Incluso existe una relación simbólica en ambos personajes ligada a la pureza instintiva.

Por otra parte, el rojo es un color que también se señala en *Viaje a la luna*, cuando Lorca describe a la mujer que echa sangre por la nariz. Dicha acción sucede también en el videodanza, lo que hace que el rojo sea parte de la paleta cromática de esta pieza audiovisual.

³⁵⁸ Vid. *supra*. nota 254 p.112.

³⁵⁹ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 491.





Asimismo vemos el rojo en el abanico de la joven enlutada que está entre barrotes con una relación directa a la sangre y por su puesto, en el vestido del Desnudo rojo.

Como podemos apreciar, el uso simbólico de los vestuarios repercute en los colores; tal es el caso del Arlequín, quien además del rojo, azul, blanco y negro, tiene los colores plata y coral. El plata se mantiene en distintas partes del videodanza, como parte de una escala de grises mientras que el coral es distintivo de este personaje.

Por otro lado, en el videodanza encontramos otra gama de colores, como el amarillo en bajas saturaciones e intensidades, relacionados con lo pútrido; por ejemplo, en los peces secos, las flores marchitas, el cráneo, los “periódicos abandonados”.

Finalmente, el color siempre relacionado a la iluminación tiene dos temperaturas, una amarilla con colores cálidos pero desaturados y una luz azul fría. En ambos casos, la fuente de luz limitada produce claroscuros que remiten a una iluminación nocturna y sobre todo teatral, esto último se debe a mi lectura de *Viaje a la luna*, cuando García Lorca escribe:



7

Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac.³⁶⁰

³⁶⁰ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit., p. 60.

A partir de ello, tomé en cuenta tres aspectos, uno es la mención a Broadway, lugar que se ha caracterizado por ofrecer espectáculos de grandes producciones escénicas.

El segundo, el movimiento de tic tac que hace referencia al tiempo apresurado característico de una ciudad agitada como Nueva York³⁶¹ y nos abre a la pregunta ¿cómo se sentía Lorca en una ciudad como ésta? Y el tercero, un cruce de textos que se enfrenta a los aspectos anteriores a través de la obra *El público*, donde se busca el teatro de la verdad investigando la naturaleza del amor y el deseo, sin convencionalismos, ni autoritarismo. Es decir, a través de la iluminación busco aludir principalmente a la postura que Lorca tomaba respecto al teatro y la importancia que tiene éste en su obra literaria.

5.2.4. Entre el gesto y la danza: breve crónica del proceso para la construcción coreográfica.

En el segundo capítulo explicamos que como producto de una constante investigación, entre el juego de estimulaciones y descubrimiento de reacciones a éstas, surgen las formas gestuales; las cuáles, al construir movimientos estéticamente, se alejan de la realidad, la modifican y crean una realidad simbólica,³⁶² es decir, la danza.

En esta constante investigación para la construcción de los personajes y de sus movimientos específicamente, los estímulos y reacciones surgieron de tres consideraciones: lo que sugiere el guion en sí mismo, la vida y obra de Federico García Lorca, mi biografía y experiencia

³⁶¹ *Vid. supra* p. 128

³⁶² *Vid. supra* pp. 73-75

como autora del videodanza.

Así pues, aunado a lo ya referido sobre el desdoblamiento y las máscaras en Federico García Lorca, el hecho de que los personajes sean ejecutados por la misma persona parten de una propuesta pensada antes de cualquier investigación, durante el primer acercamiento que como autora del videodanza, tuve con el texto *Viaje a la luna*. Al leer el onirismo en el guion hice una conexión con mi experiencia en la lectura de mis propios sueños, en los cuales los personajes que los protagonizan son proyecciones personales que crea el inconsciente.

Es decir, en el videodanza se expresa mi experiencia personal, ya que mezclo mis vivencias y la práctica constante del análisis de mis sueños en sesiones de psicoanálisis con los resultados de la investigación descritos en el capítulo anterior.

Como resultado, en la preparación y construcción de los personajes del videodanza *Viaje a la Luna* existen para mí tres fuerzas psíquicas.³⁶³

Yo- simbolizado en la Joven enlutada, el Muchacho de traje de baño, el Desnudo rojo y el Arlequín.

Ello- simbolizado en vestido de niña, la rana, el pájaro, las orquídeas, el Desnudo rojo y el Arlequín.

Superyó- simbolizado en la Madre enlutada, el Hombre de bata blanca, Hombre con abrigo militar, Plañideras, Hombres del bar y Elena.

Como podemos notar, hay personajes que se encuentran en más de un instancia psíquica, dado que las tres entidades no siempre son claras, se mezclan, pasan de una a otra y entran en conflicto.

En consecuencia, como mencionamos arriba en el apartado de vestuario, los personajes que se desdoblan, y que en este caso también forman parte de una entidad psíquica, se distinguen en su mayoría por los zapatos o por el diseño de vestuario. Por ejemplo, en el caso

³⁶³ Cf. Silvia Tubert, *Sigmund Freud: fundamentos del psicoanálisis, Ensayo*, Edaf, Madrid, 2000, *passim*

de los personajes que para mí simbolizan el yo, todos portan los mismos zapatos. Por su parte, los personajes que simbolizan el superyó también tienen la característica anterior a excepción de Elena que está descalza y los hombres del bar a quienes no se les ven los pies. Esto se debe a que tales personajes no parten de la idea del desdoblamiento sino de otros factores simbólicos, lo cual es más evidente en los personajes del ello, quienes son símbolos de la infancia, la sexualidad, la libertad, es decir son personajes que remiten a los instintos y los deseos primitivos.

5.2.4.1. Génesis del montaje coreográfico.

Ahora exponemos a grandes rasgos la génesis de los movimientos en cada personaje partiendo de los tres estadios psíquicos mencionados anteriormente.

En el yo, el muchacho de traje de baño es una parte masculina de la joven enlutada, que sin dejar de verse femenina, utiliza movimientos que para la danza flamenca son propios del hombre, es decir movimientos angulosos y rectos a diferencia de los movimientos curvilíneos y adornos de las manos que son considerados femeninos.

Mientras que Arlequín al ser un yo unificado femenino y masculino, lleva un vestuario diseñado para sugerirlo. Sus movimientos son ejecutados en el mismo sentido que el personaje descrito anteriormente, con movimientos rectos y angulados que remitan a lo considerado como masculino en la danza flamenca.

Dicho personaje se encuentra entre el linde del yo y el ello, se confronta directamente con una figura del superyó que representa una figura idealizada del amor, es decir Elena, quien finalmente se convierte en un maniquí. Después el Arlequín, se transforma en el Desnudo

rojo y así consume su deseo erótico para después morir.

El Desnudo rojo entonces, es la parte del yo que se enfrenta con los deseos y las emociones más interiorizadas; que en mi lectura, basada en la investigación del mundo lorquiano, son la soledad, la culpa y la represión sexual. Por tanto, este personaje, es la última máscara del yo, que concilia al ello y el superyó. Cuando éste muere encuentra libertad, a pesar de que vemos al Muchacho de traje de baño y la Joven enlutada con los trajes que simbolizan el superyó, mientras observan y cubren al Desnudo rojo muerto.

Mientras que la muerte, quien aparece durante todo el video vomitando la cola con textura de aletas de pez de su vestido, es precisamente para mí el yo libre, consciente e integrado, que tiene en sus movimientos un poco de todos los personajes, pero ejecutados con gran libertad y feminidad.

Por otra parte, la última escena del video, se basa en un fragmento del poema *Panorama ciego en Nueva York* que mencionaremos nuevamente en este espacio, pues de éste surgen las acciones que forman la coreografía: "Un traje abandonado pesa tanto en los hombros, que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas."³⁶⁴ De tal manera que sus movimientos muestran el sufrimiento por la muerte de todas sus máscaras y el gozo de la libertad. Este personaje es también la Luna-mujer lorquiana que hemos reflexionado, la luna fatídica y erótica del *Romance a la luna*.

Ahora bien, en todos los casos, los movimientos que ejecutan los personajes surgieron de acciones y emociones identificadas en cada escena, las cuales descubriremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado. Cabe insistir que para efectos de este videodanza, la coreografía emergió en una investigación corporal previa a las grabaciones, durante las grabaciones y durante la edición, ya que algunos movimientos fueron modificados con efectos de ralentización, sobreimpresiones, máscaras, etc.

³⁶⁴ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit.*, p. 315

En resumen, para la construcción coreográfica hice un juego de estímulos y reacciones (entre emociones, sensaciones, causa-consecuencia) que desembocaron en gestos estéticos. Tales estímulos surgieron principalmente de los resultados de la investigación que hemos descrito a lo largo de los capítulos, y de mi experiencia personal, que además al ser yo la ejecutante, todos los gestos son inherentes a mí y ninguno me es ajeno.

5.3. CONSTRUCCIÓN NARRATIVA ONÍRICA: ENTRE EL MONTAJE NARRATIVO Y EL MONTAJE EXPRESIVO.

Narrativamente podemos distinguir 10 episodios en el videodanza. Sin embargo, éstos no están separados con intertítulos como haremos a continuación, sino que el cambio entre relato y relato está dictado por la música; en ocasiones percibido por la diferencia entre melodías en una misma pieza, y otras veces, por el cambio de obra musical.

Ahora, nos ocuparemos de reflexionar sobre la forma en que se hizo cada relato en tanto al uso de las teorías del montaje cinematográfico, en específico al narrativo y expresivo abordados por Marcel Martin y que profundizamos en el segundo capítulo. De tal manera que describiremos cada episodio, expondremos la importancia que tiene la participación del espectador y la forma en que se maneja el montaje para producir efectos en él. Pero también amarraremos algunos de los aspectos arriba explicados (respecto a la construcción coreográfica e intertextualidad), de acuerdo a la pertinencia en la comprensión de la construcción de cada episodio.

Episodio 1: Angustia sexual.

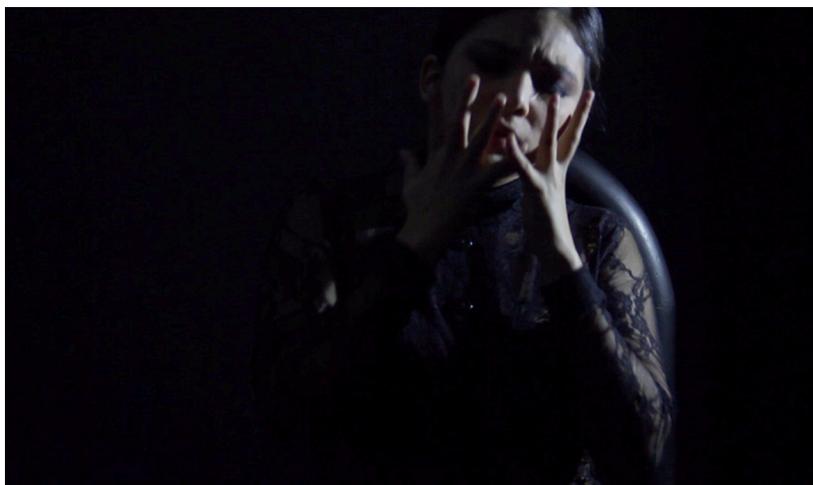
Este episodio comienza con un montaje paralelo de las cuatro escenas que mencionamos al principio del capítulo. Éstas montadas a su vez en un montaje rítmico rápido que obedece al ritmo de la guitarra con sus sonidos graves. Cada secuencia narra acciones distintas que al yuxtaponerse expresan una sensación de angustia y ruptura.

La primera escena comprende tres acciones, la cama vacía cuyas arrugas indican la anterior presencia de un cuerpo; una mujer recostada de espaldas que más tarde descubriremos se trata de Elena; y finalmente a ella levantando su vestido por sus muslos con tensión en las manos. A esta escena se yuxtaponen el camino laberíntico de las puertas enumeradas en 13 y 22, cuyo recorrido va incrementando su velocidad conforme avanza la secuencia. La presencia de esta escena permanece constantemente junto a las otras dos: las piernas del Arlequín zapateando en un piso ajedrezado y hormigas de gran tamaño en movimiento. De modo que los planos no muestran los rostros de los dos personajes que protagonizan el episodio (Arlequín y Elena), quienes aparecerán posteriormente juntos en el mismo espacio, pero bailando y luego luchando.

La inserción de dichos personajes al inicio del videodanza en una presentación fragmentada del cuerpo, donde no se nos muestran sus rostros, sino piernas, pies y un cuerpo de espaldas; producen suspenso. Lo cual, junto con el montaje paralelo de las escenas citadas, provocan un efecto de desconcierto en el espectador, que va incrementando conforme ocurre el episodio y aumenta el ritmo del montaje.

Así pues, esta primera secuencia es un montaje paralelo narrativo y expresivo, porque está conformada por cuatro escenas montadas de tal manera que en su confrontación y continuidad producen una sensación de angustia ligada al sueño y al erotismo. El montaje en este caso, exige al espectador su participación para interpretar la narración de la escena; lo mismo que sucede en casi todo el videodanza.

Episodio 2: Elegía.



El cambio de episodio con respecto al anterior está marcado por un cambio en la melodía de la pieza. Este capítulo está formado por una secuencia de dos escenas, la primera donde aparece la joven enlutada sentada en una silla moviendo sus manos con las que después envuelve su cara con un alambre. Y la segunda con este mismo personaje bailando con rosas blancas secas detrás de un cristal roto. Para comprender el sentido del episodio es pertinente mencionar de donde salió, ya que nació de dos señalizaciones que hace García Lorca en su guion:

4

Cabeza asustada que mira a un punto fijo y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua

Letras que digan Socorro Socorro Socorro con doble exposición sobre un sexo de mujer³⁶⁵

El elemento agua como símbolo erótico se relaciona directamente con el sexo de mujer señalado posteriormente. Del mismo modo que, la cabeza asustada se vincula con las letras de Socorro. Es decir, se trata de una angustia sexual, que en mi interpretación para videodanza se cruza con las imágenes que me provocó el poema *Elegía*:

Como un incensario lleno de deseos,
pasas en la tarde luminosa y clara
con la carne oscura de nardo marchito
y el sexo potente sobre tu mirada.

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña que teje
el velo infecundo que cubre la entraña
nunca florecida con las vivas rosas
fruto de los besos.³⁶⁶

³⁶⁵ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit. p. 60.

³⁶⁶ Federico García Lorca, cit. por Antonina Rodrigo, *ibíd.* p. 56





A partir de este poema inserté elementos simbólicos en el videodanza tales como rosas marchitas y la imagen de una telaraña. Ésta lograda con la textura de un vidrio roto a través del cual, se mira a la joven enlutada bailar a su propia "sexualidad cercada".³⁶⁷ Por otra parte, si los gestos en la danza surgen de un juego de estímulos y reacciones, la construcción coreográfica de este episodio emerge tanto de *Elegía* como de *Viaje a la luna*.

En este mismo sentido, para la ejecución de los movimientos de la primera escena se pensó en el alambre como agua, con el que el personaje se moja, acaricia la cara y con el que después se ahoga.³⁶⁸ Además, tomando nuevamente las imágenes sugeridas por *Elegía*, el alambre se convierte en un hilo con el que se teje y que sale de sus entrañas.

Ahora bien, en el videodanza vemos un enlace simbólico (por su contenido poético) y plástico (por contenido dinámico)³⁶⁹ entre una escena y otra, producido por la semejanza de los movimientos: cuando la Joven se descubre la cara bajando el alambre que la tapa y enseguida la vemos de perfil bajando cerca de su rostro unas rosas secas apenas florecidas. De tal manera que el alambre se convierte en las rosas secas creando una elipsis espaciotemporal y simbólica.

Finalmente este episodio culmina con las piernas de la Joven que realizan una secuencia de pies propios del flamenco (planteada desde la angustia). Ésta se va empalmando poco a poco con otras dos capas de las piernas que ejecuta su propia secuencia hasta crear la imagen que sugiere el guion lorquiano:

8

Seis piernas oscilan con gran rapidez.³⁷⁰

³⁶⁷ Vid. *supra*, pp.117-119.

³⁶⁸ La tensión que sugiere la imagen de ahogo se logra sobretodo por el montaje rítmico rápido. El ahogo por otra parte, es constante en el desarrollo de la narrativa de *Viaje a la luna*.

³⁶⁹ Vid. *supra*, pp. 68.

³⁷⁰ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, *op. cit.*, p. 63.



Episodio 3: Angustia infantil y nostalgia.

Este episodio comienza con la Joven enlutada bailando a la nostalgia de la infancia, a través de la interacción que hace con el vestido de niña. En un montaje alternado aparece la madre enlutada caminando hacia ella y golpeando el suelo con su bastón. Se hace una elipsis y vemos a la joven con el vestidito puesto mientras la madre toma el bastón de forma amenazante. Realiza movimientos percutidos cuya fuerza coincide con el cambio de plano a la Joven-niña, quien realiza movimientos que indica autoprotección y rechazo. Éstos contruidos especialmente a partir del gesto de las manos, pues nacieron de la indicación que hace Lorca en su guion:



10

Las manos que tiemblan [se disuelven] sobre una doble exposición de un niño que llora.³⁷¹

Por otro lado, gracias al montaje alternado se construye un espacio en común entre ambos personajes, ya que nunca los vemos interactuar en el mismo plano. Por el contrario, la interacción se entreteteje con las direcciones del cuerpo y se refuerza por la mirada de la joven hacia el contracampo. Sin embargo, existen planos donde la joven mira a la cámara haciendo al espectador testigo.

³⁷¹ *Loc cit.*



Para terminar lo referente a este episodio, cuya estructura narrativa está compuesta por dos ideas: el duelo por la infancia y la confrontación con la figura cruel de la madre; resta señalar el acompañamiento musical. Se trata de otro intertexto, una de las canciones españolas antiguas armonizadas y recogidas por García Lorca titulada *Nana de Sevilla*. Su inserción en el videodanza se debe al contenido de la letra de esta canción de cuna, aunque para dar unidad a la obra, sólo se utilizó la partitura:

|

Este galapaguito
no tiene mare,
a,a,a,a
no tiene mare, sí

no tiene mare, no,
no tiene mare,
a,a,a
lo parió una gitana,
lo echó a la calle³⁷²

Episodio 4: Vértigo.



³⁷² Federico García Lorca, *Canciones Españolas Antiguas*, Unión Musical Ediciones S.L., Madrid, 2004, p. 19. En línea: <http://es.scribd.com/doc/55499711/Partituras-garcia-Lorca-Federico-Canciones-Espanolas-Antiguas-Canto-y-Guitarra#scribd>. Consultado el 21 de febrero de 2016.

El nombre con el que hemos titulado este episodio surge del siguiente fragmento de *Viaje a la luna*:

14

Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de Socorro Socorro.³⁷³

El sentido de este episodio está pues en generar la sensación de vértigo, el cual se desencadenó por tres factores: mirar la muerte, angustia por la represión que obliga al silencio, y el anuncio de una muerte; todo resuelto en dos secuencias.

La primera compuesta por cuatro escenas, que comienzan cuando vemos a la Joven enlutada recostada cerca de unos pequeños peces muertos. Cuando se levanta lleva unos peces en la mano que deja caer; con esta acción, gracias al montaje se cambia de espacio y



³⁷³ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit, p. 62

de máscara. Por tanto, se pasa a la segunda escena donde ella mira la muerte (simbolizada por un cráneo) y se desata el vértigo. Esta sensación provocada en el espectador se logró con los constantes e inusuales movimientos de cámara, giros que realiza el personaje y las tomas cerradas al detalle de las líneas de su falda con la cámara agitada.



En los últimos planos de esta escena vemos a la Joven de perfil frente al cráneo con una luz nocturna, que se yuxtapone en un montaje paralelo con el plano detalle a sus ojos abriendo y cerrándose; éste a su vez se coloca junto a la escena de este personaje desdoblado en su vestido blanco vomitando la bata de cola. Es decir el plano de los ojos que se abren y cierran funciona como puente entre la escena del cráneo y la mujer que vomita; para finalmente colocarse una junto a la otra. Como montaje expresivo, el desarrollo de toda la secuencia está basado específicamente en el "montaje de atracciones"³⁷⁴ en tanto que busca generar y expresar la sensación de vértigo, a través de los las escenas antes descritas.

³⁷⁴ Vid. *supra*, pp 63.



Ahora bien, la transición entre la secuencia anterior y la que le sigue tiene un enlace plástico (por la relaciones de semejanza) y psicológico (porque exige la participación del espectador), éstos logrados con la imagen de la luna y los árboles que específicamente funcionan como un plano de pausa.³⁷⁵

Es decir, estos enlaces existen en tanto que se relacionan con los planos de las escenas que le anteceden y le siguen. Veamos cómo: primero, la luna sugiere tratarse de la fuente que ilumina la escena anterior, donde aparecen el cráneo y los pies de la Joven. Segundo, la luna se relaciona en forma y posición con respecto a la cabeza de ojos vendados. Sin embargo debido a la carga simbólica de la luna fatídica lorquiana, la inserción de este plano va más allá del enlace, es decir se trata más de un montaje ideológico.³⁷⁶

Asimismo, a partir del montaje ideológico, se construyó el resto de la secuencia. La cual tiene planos cerrados y el siguiente orden: primero descubrimos que la cabeza de ojos vendados pertenece a la Joven-niña; después,

³⁷⁵ Vid. *supra*. pp. 68-69

³⁷⁶ Vid. *supra*. pp. 63-64.

vemos escurrirle tinta desde sus ojos tapados, como lágrimas que luego caen por su ropa. Tales planos se yuxtaponen con el plano de una hoja blanca donde caen agresivamente manchas de tinta, hasta que ésta queda cubierta completamente de negro. Enseguida aparece un plano blanco creado por la textura de la nieve que la cámara recorre hasta llegar al letrero que dice “No es por aquí”.



Ahora bien, dijimos que dos de las motivaciones en este episodio son la angustia represiva que obliga al silencio³⁷⁷ y el anuncio de la muerte.³⁷⁸ Para ello es preciso considerar el significado simbólico de los elementos dentro del cuadro: la tinta como instrumento de expresión gráfica y la nieve como anunciante de muerte en el mundo lorquiano. Entonces existe una represión sugerida por los ojos vendados y la tinta que se chorrea que desemboca en la imagen de la nieve, lo que conduce a "Equivocar el camino".³⁷⁹ Es decir, las escenas finales de este episodio anuncian la muerte que sucederá en el siguiente episodio: la del Muchacho de traje de baño.

Episodio 5: Muro de contención.

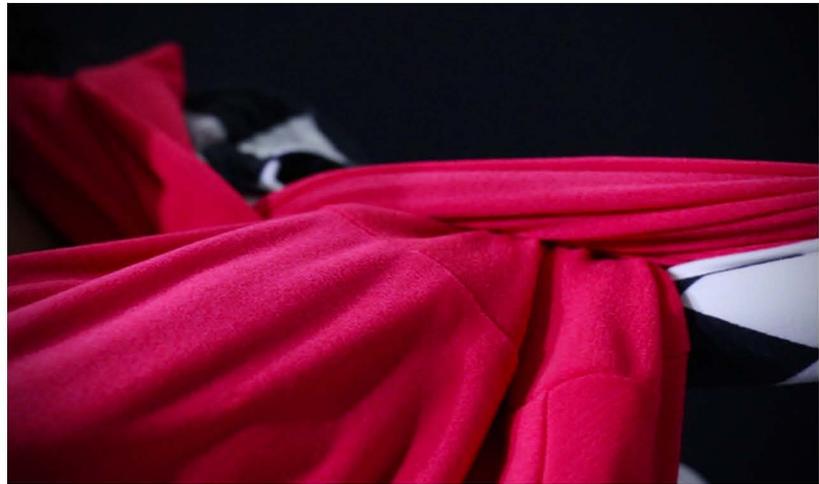
La unidad dramática de este episodio, que se divide en tres partes, está dictada por la continuidad musical y el encadenamiento de sucesos. Veamos cuáles son.

³⁷⁷ Vid. *supra*. p. 137.

³⁷⁸ Vid. *supra*. p. 116.

³⁷⁹ Vid. *supra*, *loc cit.*





PARTE I: CONFRONTACIÓN.

Este episodio es la segunda confrontación que sucede en *Viaje a la luna*. Comienza con un montaje alternado de planos generales entre el Muchacho de traje de baño y el Hombre de la bata blanca que lleva consigo el traje de Arlequín; hasta que ambos se encuentran en el mismo espacio.

Conforme va incrementando la tensión dramática, es decir, cuando el hombre ahorca al joven con el traje de Arlequín, nuevamente tenemos un montaje alternado, esta vez en un constante juego de campo-contracampo de primeros planos, que inician con una elipsis provocada por el Hombre acercando el traje hacia la cámara hasta que éste se desenfoca. Por el contrario, en el siguiente plano se van enfocando poco a poco los mallones del Arlequín sobre el cuello del Muchacho. Por tanto, gracias al montaje alternado se logra dar la idea de que el Hombre ahorca al Muchacho hasta que éste muere. Estos no vuelven a aparecer juntos en un mismo plano.

PARTE II: EL LAMENTO.

La siguiente secuencia del episodio está conformado por seis escenas ensambladas en montaje paralelo. Una de ellas aparece constantemente entre todas las demás y es la que unifica la secuencia. Ésta es la escena de las Plañideras.

Primero, al terminar la secuencia de la confrontación vemos al muchacho recostado en un sepulcro, en el cual aparece una serpiente de mar, un cangrejo que se amputa el brazo y peces agonizando. En paralelo vemos a las mujeres llevando sus manos a la cara, subiendo y bajando los brazos. Por asociación, dichas plañideras lamentan la muerte del Muchacho.

La escena continúa pero el movimiento de las plañideras es cada vez más percutido y pesado; junto a sus planos aparece la escena del muchacho desdoblado como rana y como flor, es decir como una representación de los instintos. Por tanto los movimientos de dichos personajes son fluidos y sensuales, en contraposición de los de las Plañideras.



Finalmente, en el transcurso de la secuencia se insertan otras dos escenas junto a las plañideras: la mujer que vomita su bata de cola y el recorrido a las placas con los nombres: Elena, Helena, elhena, elHena, que termina en una toma subjetiva al acercamiento a una puerta.

En el caso de la primera, se trata de una escena que ya habíamos visto, durante el episodio de *Vértigo* y su anuncio de muerte. Lo cual se relaciona directamente, ya que el recorrido de los letreros presagian lo que ocurrirá después cuando Elena y Arlequín se confronten.

PARTE III: MUERTE DE SANTA RODEGUNDA.

Después del camino por los letreros vemos subir en plano subjetivo unas escaleras blancas y negras; que se ensambla en un montaje alternado con la Joven enlutada recostada bailando con un abanico rojo en una mesa blanca tras unos barrotes negros.³⁸⁰

Esta última escena a su vez, se yuxtapone con la Joven enlutada cayendo de la escalera y un plano subjetivo de bajar las escaleras. Enseguida aparece el rostro de la Joven en primer plano, vemos escurrir sangre de su nariz y mirar hacia abajo. Su mirada sugiere que el siguiente plano es lo que ella ve. Se trata de un plano subjetivo de la sangre cayendo sobre granos de sal. Ambos planos se yuxtaponen alternadamente, hasta que en lugar de sangre sobre la sal, se nos presenta un plano rojo que invade la pantalla. Este rojo se va enfocando y distinguimos que se trata de textura de carne.

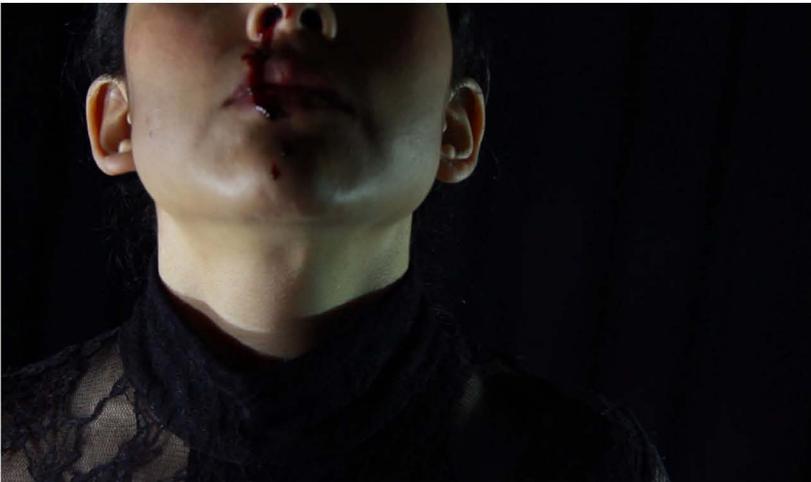
Dicho plano se enlaza con otro plano rojo que surge del plano detalle al vestido del Desnudo rojo, quien baja la escalera arrastrando el traje de arlequín. De tal manera que existe una relación simbólica, entre el rojo del abanico, el rojo de la sangre, el rojo de la carne

³⁸⁰ De acuerdo a los movimientos que ejecuta la Joven enlutada con el abanico, este elemento se convierte en un arma que le infringe dolor, y a su vez es una extensión de su cuerpo: sangre que brota por la boca, por el sexo y las entrañas. El estímulo de reacciones en este caso, sale del dibujo muerte de Santa Rodegunda y la investigación en torno a tal personaje. *Vid. supra.* pp. 122-126.

y el rojo del vestido. Es decir, por medio de enlaces plásticos se sugiere la idea de que la Joven enlutada se transforma en un nuevo personaje, a través de una transición entre sangre, carne y el rojo del vestido; así pues, se indica un camino hacia el interior de la Joven enlutada, para transformarse y desdoblarse en el Desnudo rojo.



Finalmente, como dijimos al inicio de este episodio, el ensamble de estas tres partes mantienen su unidad gracias a la música, que termina en un *fade out* cuando el Desnudo rojo mira hacia la derecha y luego a la izquierda. Esta acción es el enlace que mantiene la continuidad y conecta al siguiente episodio; de tal forma que, la dirección de la mirada sugiere que el personaje es testigo visual del episodio que describiremos a continuación.





Episodio 6: Represión de la libertad.

Este episodio está construido por la presencia de una luna nocturna y dos escenas ensambladas en montaje paralelo. En una, se simboliza la libertad a través del pájaro, mientras que en la segunda la represión por parte de una figura de poder, encarnada en los tres hombres de casacas militares. Gracias al efecto que produce la confrontación de ambas escenas se sugiere la idea de la represión de libertad.

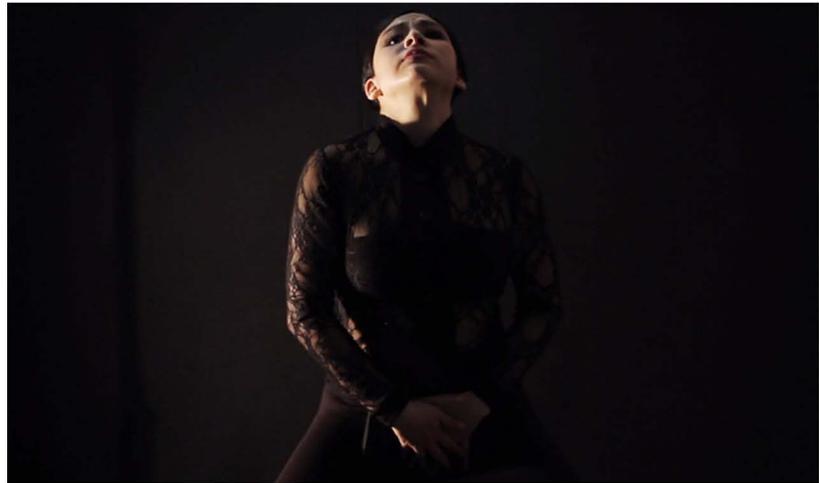
Para lograr este efecto se introdujo en una escena un elemento simbólico de la escena con la que se yuxtapone. Es decir, uno de los militares interactúa dentro del plano con el abanico blanco, que es una extensión de las alas del pájaro. Por su parte, los movimientos que se ejecutan en la escena del pájaro son reacciones de lo que hace el militar en su propio plano. Cabe aclarar que en este caso no hay una correspondencia de campo y contracampo, pues se buscó dar con el montaje un sentido más poético.

En cuanto al sonido, durante el episodio escuchamos un saxofón, el cual al ser un instrumento de viento se asocia directamente con el pájaro.³⁸¹ Su presencia acompaña y enfatiza el dramatismo del episodio, sobretodo en el climax, cuando uno de los tres militares aplasta, rompe y destroza el abanico, mientras el pájaro sufre y agoniza.

El episodio termina con la introducción de una tercera escena: la joven enlutada con un pericón³⁸² negro, con el que se cubre la boca y el sexo. De tal manera que en asociación con el resto de las escenas que componen el episodio, se insinúa una censura a la libertad, la sexualidad y la expresión, todas relacionadas entre sí.

³⁸¹ La banda sonora de este episodio surge de lo comentado en el capítulo anterior respecto al pájaro en el mundo lorquiano, en especial en los poemas neoyorkinos y por tanto al jazz, como expresión de una minoría segregada. *Vid. supra.* p.129.

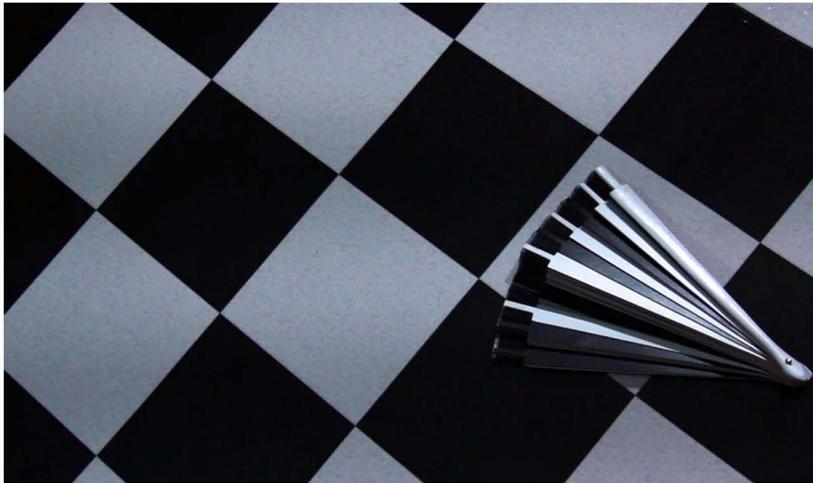
³⁸² Es un abanico de grandes dimensiones muy utilizado en el flamenco.



Episodio 7: Soledad.

El Desnudo rojo es el protagonista de este episodio. Al inicio, el gesto de sus acciones nos remiten a la figura de Cristo que, tomada del imaginario lorquiano, encarna a aquél que sufre por amor. Entonces, los motores que construyeron la coreografía de esta primera escena son la soledad, la decepción amorosa, la añoranza y la despedida. Escena que termina cuando el Desnudo rojo tira al suelo un abanico blanco y negro (que primero sacó de su pecho) sobre el suelo ajedrezado. Mismo en donde aparecerán bailando los personajes que vimos al inicio del videodanza: Arlequín y Elena; cuyas identidades se revelan poco a poco, pues vemos fragmentos de sus cuerpos (pies, piernas y torsos) a través de planos cerrados y sus rostros se descubren hasta el climax del siguiente episodio.

Dicho baile, de cortejo entre Elena y Arlequín, se ensambla alternadamente con una tercera escena, en la que dos hombres intentan alcanzar su copa de vino y beber pero no pueden; mientras el camarero sirve sal en un plato y vino en una de las copas hasta que el líquido se desborda. Después, cuando los tres hombrecillos se quedan adormilados, Arlequín y Elena quedan frente a la cámara, misma dirección en que vemos al Desnudo rojo pero en un plano más abierto respecto a dichos personajes. De tal manera que a través de un enlace plástico, volvemos a la escena del Desnudo rojo, quien ahora ejecuta movimientos con mayor energía y dirige su mirada hacia la derecha. Lo cual, al yuxtaponerse con la escena de los hombrecillos adormilados propone la idea de que el Desnudo rojo es ignorado. Por otra parte, el montaje rítmico rápido ensamblado con el ritmo de la música en esta parte del episodio, aumenta el dramatismo.





Episodio 8: Enfrentamiento con el ideal.

Como dijimos, la música en nuestro videodanza funciona como un indicador que permite diferenciar entre un episodio y otro, e incluso, de acuerdo a la propia naturaleza de cada pieza musical, marca los cambios de intensidad dramática que vemos en un mismo episodio. De tal suerte que, el cambio de música provoca una ruptura entre este episodio y el anterior. A su vez, la banda sonora de nuestro nuevo capítulo es la continuación de la sonorización del episodio tres, donde el muchacho muere con el traje de arlequín en el cuello; mismo ropaje que al final del mismo episodio, el Desnudo rojo arrastra por las escaleras. Sin embargo, esta máscara se sitúa en este nuevo pasaje como el protagonista, a lado de Elena.

Ahora bien, el episodio comienza con el Desnudo rojo mirando hacia la izquierda, enseguida aparece nuevamente la máscara de los instintos, es decir el "ello" vestido de "rana". En un montaje alternado, la contraposición de los planos sugiere la idea de acción y reacción entre los movimientos que ejecutan ambos personajes. Idea que se refuerza cuando se introduce dentro del plano del Desnudo rojo, el vestuario que usa la rana del plano contiguo. De tal forma que mientras el Desnudo rojo retuerce el vestido con fuerza, la rana, por su parte, va desfalleciendo.

Al terminar esta escena, aparecen nuevamente las piernas de Arlequín y Elena que vimos en el episodio anterior, en este caso los personajes salen por la izquierda mientras se repiten las imágenes de la mujer-luna que vomita su bata de cola, seguido del vómito de hormigas de uno de los hombres que se habían quedado adormilados.

Detengámonos un momento para reflexionar en el sentido de estas escenas, recordemos lo dicho respecto al vómito en el mundo lorquiano, su relación con el miedo y el expulsar la verdad incontenible.³⁸³ Veamos, primero se nos presenta el deseo de reprimir los instintos

³⁸³ *Vid. supra*, p. 126-127.



por parte del Desnudo rojo (el yo sin máscaras) cuando retuerce el traje de rana; enseguida la expresión de vómito de la mujer y de uno de los hombres (que ignoraron al Desnudo) vomitando hormigas (las cuales vimos al inicio del videodanza y se relacionan con la angustia sexual). De tal manera que, lo que sucederá a continuación es una consecuencia de la represión de los instintos, de los deseos y de la libertad.

Esto es la confrontación entre Elena y Arlequín. Los personajes que anteriormente bailaban uno frente a otro, ahora se toman de la mano, se abrazan y casi se besan. Estas dos máscaras aparecieron desde el inicio del videodanza, aunque en planos separados: Elena subiendo su vestido en una habitación gris, Arlequín zapateando en el suelo ajedrezado. Ambos participaron en el primer episodio que, de acuerdo a lo ya explicado, parte de la angustia sexual. En consecuencia, es en este nuevo capítulo donde esa angustia desenfrenada se desborda, a tal punto que Arlequín ataca a Elena, "tira violentamente de sus cabellos (...) y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos."³⁸⁴ Además, es hasta este momento cuando los personajes revelan su rostro.

Por otra parte, entre halar el cabello y aplastar los ojos de Elena, se intercala la escena de unas tijeras que cortan las cuerdas de una guitarra.³⁸⁵ Gracias a los enlaces plásticos entre los planos de cada escena, la guitarra sugiere ser Elena; a quien en montaje paralelo al plano de la guitarra, vemos asustada mirando al Arlequín que la toma bruscamente por el cuello. Entonces con el montaje paralelo se expresa el deseo del Arlequín, de poseerla, de callarla y quitarle el poder que tiene sobre él.

El final de la confrontación tiene lugar cuando, Arlequín se quita la máscara y deja salir al Desnudo rojo, al yo sin máscaras. Por su parte Elena se desplaza en un torso de Maniquí, que es lo que finalmente representa, un modelo. Ahora, el episodio continúa con la interacción de éstas dos transformaciones, en la cual el Desnudo rojo toma al Maniquí para sí, erotizando la escena; primero lo mira y se acerca a él con un movimiento enérgico que corta a un recorrido de un plano negro que conduce a un collar plateado que dice Elena.

³⁸⁴ Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, op. cit. pp. 73-74.

³⁸⁵ Recordemos lo comentado respecto a esta acción en el apartado correspondiente a la reflexión del guion lorquiano. *Vid. supra*. p. 136.

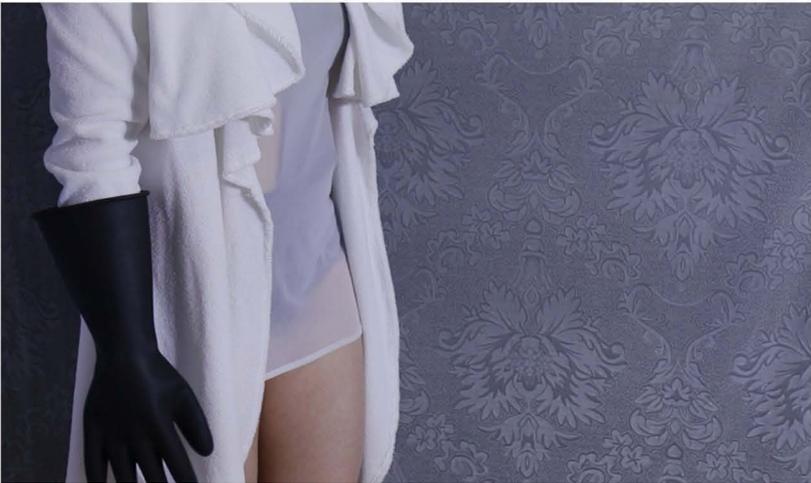


Finalmente, la imagen vuelve a la toma del Desnudo rojo, esta vez acariciando al Maniquí y dejando huellas de tinta sobre él (tomemos en cuenta la connotación de la tinta ligada a la expresión). En seguida aparecen los zapatos negros de hombre y una mano que recoge un collar que dice Elena. Así, termina el episodio y se marca un indicio de lo que sigue.



Episodio 9: Consumación del deseo.

Al igual que en el episodio anterior este capítulo utiliza otra de las piezas musicales que ya habíamos escuchado, en este caso en "Vértigo", cuando la Joven despierta entre pequeños peces secos; elemento que veremos nuevamente en este episodio final. Este comienza como continuación del episodio anterior, cuando vemos a alguien de espaldas con la bata blanca acercarse hacia el maniquí lleno de tinta y colocarle un collar con su nombre, o sea, Elena.





Enseguida hay una elipsis que percibimos por el cambio de espacio, de un fondo negro a la habitación gris que vimos al inicio del videodanza. Aquí descubrimos que quien porta la bata blanca y los zapatos de hombre es el muchacho de traje de baño; por tanto, el personaje lleva puesta la máscara que lo mató.

Mientras éste se coloca unos guantes negros de goma mira a la derecha y por el cambio de plano descubrimos que ve al Desnudo rojo muerto, en la misma cama donde estaba acostada Elena de espaldas en el primer capítulo. El muchacho de bata blanca avanza hacia la cama, caminando sobre periódicos y peces secos, cubre con una tela blanca la mitad del cuerpo del Desnudo rojo desde sus pies (con los zapatos blancos³⁸⁶) hasta el vientre. Al mismo tiempo, en montaje alternado, se acerca la joven enlutada por el lado izquierdo, a quien identificamos por su blusa, sin embargo, ésta lleva los zapatos de hombre y la falda amplia de la Madre enlutada; por lo que ella también porta la máscara de quien le dio una paliza. Cuando el muchacho de bata se va, ella termina de cubrir la otra mitad del Desnudo rojo hasta la cabeza. La escena termina con plano general del Desnudo rojo cubierto.

Es decir, después de que el Desnudo rojo muere tras consumir su deseo, sus personajes desdoblados adoptan la forma de los personajes con los que se enfrentaron. No obstante, como dijimos anteriormente, no se trata de un triunfo de las representaciones del superyó, sino de una integración de los personajes.

Epílogo: Muerte

En el epílogo aparece un personaje que estuvo presente a lo largo del videodanza vomitando su bata de cola: la Mujer-Luna-Muerte, pero en esta ocasión no tiene el peinado de la Joven enlutada sino el cabello recogido como el pájaro (el símbolo de libertad) y en la

³⁸⁶ Notemos que hasta este momento vemos sus pies y por los zapatos se descubre el desdoblamiento (del Arlequín, el Muchacho de traje de baño y la Joven enlutada).



cabeza una peineta como “trozo de luna” y una rama de árbol.

Ella baila delante de la imagen de un cementerio y luego en un fondo negro con algunos vestuarios colgados. Interactúa con el vestido del Desnudo rojo que porta como el mantón de manila, a la usanza del mundo flamenco. Éste es un traje que le pesa en los hombros, a propósito del poema *Panorama ciego en Nueva York*: “Un traje abandonado pesa tanto en los hombros, que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas”.³⁸⁷

Asimismo, el viento al que hace referencia el *Viaje a la luna* de Lorca, cuya presencia a lado de la luna nos remite a *Romance a la luna*,³⁸⁸ está presente en el videodanza cuando el personaje usa como elemento del baile su bata de cola y el vestido del Desnudo rojo como mantón. Es decir, ella misma crea viento con sus propios movimientos y los que se producen con la interacción de tales elementos.

Por otro lado, la coreografía parte del lamento por la muerte de todas las máscaras y del gozo de la libertad. Esto último porque, como hemos mencionado, en la obra lorquiana la muerte se nos aparece como liberación, misma que se refleja en el encuadre ya que éste es abierto.

De tal manera que, el videodanza culmina con una de las lecturas que hice de *Viaje a la luna*: un viaje en busca de muerte; un reflejo de la constante pugna psíquica entre eros y tánatos; un viaje de transformaciones, en el que la muerte es la única posibilidad regeneradora que supone la más hermosa afirmación de la libertad.

³⁸⁷ Federico García Lorca, *Obras II, Poesía 2, op. cit*, p.315.

³⁸⁸ *Vid. supra*. pp. 140-141.

6. CONCLUSIONES

SOBRE VIDEODANZA.

Aunque el videodanza como práctica artística se afianzó desde la década de los ochenta, existen obras desde la década de los veinte del siglo XX, donde la danza estaba dentro de la pantalla de manera interdisciplinar, en algunos casos incluso, bajo el concepto wagneriano *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total; de tal manera que proponían una visión integradora de las artes.

Es decir, desde los inicios del cine (recordemos el *Manifiesto de las Siete Artes* de Ricciatto Cadudo en 1907), el espacio fílmico ha sido concebido como un lugar donde se visualiza la reunión de las artes: la literatura, la música, la danza, las artes plásticas y el cine mismo; por tanto, un videodanza, con todas las posibilidades creativas que tiene la tecnología actual, puede suscribirse bajo este mismo precepto, en tal caso su valor artístico y estético dependerá de la manera en que se integran las disciplinas, sin ser pensadas como mecanismos aparte, o como servidores, sino como elementos del todo.

En consecuencia, el videodanza es una obra artística donde el discurso coreográfico pone a su disposición las posibilidades que tienen los medios audiovisuales, en tanto que la percepción del cuerpo –comprendido como ente para la danza– se modifica en sus relaciones espaciotemporales dentro de la pantalla. O bien, donde se utiliza el lenguaje corporal inmerso en un estilo de danza (flamenca, en el caso de *Viaje a la luna*) como un agente constructor de sentido en la elaboración del discurso, junto con el resto de los elementos que componen el lenguaje audiovisual.

Entonces en un videodanza, el discurso se construye gracias a la manera en que se organizan los elementos, muchas veces concebidos desde un material temático; que en el caso de este proyecto fue *Viaje a la luna*. Por lo que dependiendo de la concepción de cada pieza puede tomarse más importancia a uno que a otro, e incluso ni siquiera considerarse. Tales elementos son:

- los bailarines y su movimiento (no necesariamente cuerpos humanos)
- las relaciones espacio, tiempo y dinámica (que en la pantalla cambian respecto a la manera tradicional de ver danza, de acuerdo al comportamiento de la cámara y en la edición con efectos de ralentización, reversa, etc.)

- la composición visual (que va desde los movimientos de cámara hasta la selección del encuadre y lo que hay dentro de él, incluyendo los decorados, el vestuario, la iluminación).
- la banda sonora (que influye en nuestra percepción global de la obra, no actúa de manera separada sino que se interrelaciona con el resto de los elementos).

La elaboración del discurso sin embargo, puede ser construida desde lo narrativo, lo poético o lo abstracto, esto último con una mayor preocupación por el diseño del movimiento en sí, de los cuerpos en el espacio donde éstos pueden reducirse incluso a puntos, líneas, formas, colores, etc. Y más aún, gracias a la función creadora de la cámara, un cuerpo en movimiento puede ser un fragmento del mismo, como los ojos, los dedos, etc. Por lo tanto un videodanza no es de diferente naturaleza de otros trabajos audiovisuales, no obstante lo que lo define como tal, es la intención desde la cual se aborda el movimiento, es decir, desde la danza.

Ahora bien, dependiendo de la manera en que cada realizador ordena, selecciona y utiliza los recursos, se crea el sentido de la obra. Lo cual, nos remite al concepto montaje, que alude a todo el proceso de elaboración:

- la planeación, el *découpage* o premontaje, que independientemente desembocar en un guion técnico o no, su presencia como esquema evita perderse del sentido de unidad, ya que en el resto del proceso de la construcción de la obra pueden presentarse cambios.
- la grabación, donde se consideran el encuadre como el principio básico de la organización del contenido.
- la edición, cuya ubicación al final del proceso, permite al montaje confirmar, corregir, transgredir y dar forma definitiva a la obra.

Por tanto el videodanza como producto audiovisual se concibió a partir del montaje cinematográfico.

SOBRE LA ADAPTACIÓN A VIDEODANZA.

De acuerdo a lo anterior el montaje en *Viaje a la luna* está presente en sus tres etapas de fabricación. Primero, en un premontaje brevemente develado durante el cuarto capítulo el cual se fue transformando durante los siguientes procesos: durante la grabación y en la edición. En esta última etapa se construyeron incluso espacios en común entre personajes; se insertó y organizó el material de archivo encontrado en la red; se dio ritmo y se ensambló el material videográfico con la música.

Por otro lado, la construcción del videodanza surgió a partir del guion de García Lorca y de la investigación en torno al mismo. Durante la primera etapa, es decir durante la planeación, se decidieron los elementos de la composición visual y parte de la organización del contenido al interior de los planos: los decorados, la iluminación, el color, los vestuarios y el comienzo de la coreografía, pues esta última surgió en gran medida, durante la experimentación en la grabación; y durante la edición, en tanto que se organizaron muchos de los movimientos coreográficamente.

Ahora bien, la danza es la construcción estética de los movimientos, que nacen cuando los gestos crean una realidad simbólica. Cada forma gestual emerge del juego estímulos y del descubrimiento de las reacciones a éstos. De modo que, los movimientos que realiza cada personaje de *Viaje a la luna*, nacieron del juego de estímulos y reacciones a éstos, dictados por lo que sugiere el guion en sí mismo, la vida y obra de Federico García Lorca (sobretudo en el contexto en que escribió el guion) cruzado con mi cosmogonía y experiencia personal.

Por otra parte, la obra se configuró a partir de la cualidad del montaje que, exige la participación activa y creativa del espectador; es decir, de la función del montaje de crear una idea o generar sensaciones a partir de yuxtaponer y confrontar varios elementos.

Por tanto, a pesar de la naturaleza onírica y poética del guion, *Viaje a la luna* se conduce por relatos que narran, expresan y contienen pasajes dramáticos. Por lo que la adaptación a videodanza logró crearse bajo los parámetros del montaje narrativo y expresivo que aborda Marcel Martin; los cuales se distinguen entre sí pero no son opuestos, ya que el montaje narrativo contiene también un valor expresivo, en la medida que la sucesión de planos no está dictada solamente por la necesidad de narrar, sino también por la intención de

provocar en el espectador un choque psicológico. De tal suerte que, en el videodanza se prefirieron las rupturas expresivas y el uso de enlaces (plásticos y psicológicos) sobre el raccord. Por otro lado, el estudio y uso del montaje expresivo (que incluye al montaje ideológico, de las atracciones y montaje rítmico) fue útil y acertado para la creación de la obra. Por ejemplo, la sensación de angustia de la cual está invadido *Viaje a la luna*, se logró provocar sobretudo con este tipo de montaje.

SOBRE VIAJE A LA LUNA.

Viaje a la luna trata sobre la frustración amorosa, sobre el deseo prohibido, erótico, que termina irremediabilmente en muerte.

La frustración es un tema nuclear en la obra lorquiana, sobre todo en los personajes femeninos: Doña Rosita la soltera, la Novia de Bodas de Sangre, o Yerma. Por lo que es significativo que en mi adaptación todo sea realizado por un personaje femenino, incluso desdoblado en su parte masculina.

En la obra lorquiana se refleja la actitud de rebeldía del autor ante la alienación de la mujer en una sociedad cuyas costumbres cercaban su sexualidad. Por lo que el luto en una mujer es una expresión simbólica de la sexualidad reprimida. En consecuencia, en mi versión, el otorgar protagonismo a la Joven enlutada enfatiza el sentido de *Viaje a la luna*.

Por tanto, *Viaje a la luna* habla de una lucha de los instintos contra lo establecido donde la rendición a la muerte es la única posibilidad para poder reconstruirse. Como declaró Lorca alguna vez: "El día en que uno deja de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir."³⁸⁹

³⁸⁹ Federico García Lorca, cit por. Ian Gibson, *Federico García Lorca, op. cit*, p.V.

Así pues, *Eros* y *Tánatos*, unidos y contrapuestos, forman un tema omnipresente, básico de toda la producción lorquiana. En este sentido la luna tiene en Lorca un carácter dualista. En el que la luna es madre, es muerte, es fatalidad, es mujer; muchas veces cargada con valores eróticos, sobre todo en *Poema del cante jondo* y en el *Romancero gitano*. Entonces, en el caso de mi lectura de *Viaje a la luna* se trata de un viaje a la muerte; es un viaje de metamorfosis, donde la muerte es una posibilidad regeneradora y de encontrarse con la libertad. En la adaptación, un viaje en el que metafóricamente mueren las distintas máscaras del yo hasta encontrarse con un yo integrado en la muerte misma. Por otro lado, las máscaras se relacionan con el desdoblamiento en el imaginario lorquiano, y más enfáticamente con la obra *El público*, obra con la que en guion lorquiano se relaciona de muchas maneras.

Por otra parte, el contenido erótico y sexualizado, presente en el guion es un reflejo de problemáticas íntimas de su propio autor, potencializadas ante una ciudad tan caótica como Nueva York. Por citar un ejemplo hablamos de la relación del vomito con el miedo, el vértigo, con expulsar la verdad; de su propia sexualidad en la sociedad reprimida que le tocó vivir; y frente a los problemas en torno a su libertad creativa, es decir en cómo se sentía en el momento que escribió el guion.

En este sentido, *Viaje a la luna* refleja dos aspectos: el estado emocional de su autor y su universo literario, por lo que bajo éstos parámetros se desentrañó el sentido de los elementos presentes en *Viaje a la luna* y fue en donde se hallaron los intertextos de donde nació la adaptación.

De modo que *Viaje a la luna* arrojó enunciados con derivaciones infinitas de los temas que desprende, los cuales como creadora seleccioné a partir de mi experiencia personal, e incluso ocupé esta última como recurso. Por consiguiente, el trabajo creativo comenzó con mi primer acercamiento al guion, desde la intuición. Para después mezclarlo con los resultados que desprendió la investigación alrededor del contexto, los referentes cinematográficos de García Lorca, su relación con Emilio Amero, y la vida y obra de García Lorca reflejados en el guion. En tal proceso, se encontraron intertextos que enriquecieron la adaptación del videodanza en términos creativos. De la adaptación del guion a videodanza entonces se desprende una metodología personal, que surgió en el camino de la investigación en un constante ir y venir de investigar y crear. Por tanto el resultado que vemos en la obra es el producto dos objetos de estudio: el videodanza y el guion.

Del videodanza, porque estudiarlo a partir de su historia, influyó en la manera en que concebí mi obra, ya que todas las obras citadas durante la investigación sirvieron como referencia para la creación de *Viaje a la luna*, incluso la *Serpentine Dance* (1896) de Loie Fuller, cuyos movimientos evocan la imagen de la mujer como flor, como pájaro, mariposa, fuego, o naturaleza. Del guion, porque éste es parte del apasionante mundo de Federico García Lorca y –debido a que desde el principio se planteó no ilustrar sino crear a partir de él– éste arroja un sin fin de posibilidades; mismas que elegí a partir de mi propia experiencia, en un proceso personal de identificación y empatía con el guion y con su autor. De tal manera que la creación del videodanza es producto de mi proceso de escuchar a García Lorca y mezclar lo que el texto y la investigación generaron en mí, desde mi historia personal y las disciplinas en las que me he desenvuelto: el flamenco y las artes visuales, las cuales forman parte de mi cosmovisión y logré integrar en un videodanza, a través de la praxis de una investigación con fines académicos.

ÍNDICE GENERAL.

1. Introducción.....	7
2. Videodanza.....	15
2.1. Antecedentes:Tejiendo el panorama.....	17
2.1.1. El celuloide.....	22
2.1.2. La televisión y el video.....	28
2.1.3. Escritores de movimiento.....	30
2.1.4. La revolución digital.....	33
2.2. El cuerpo danza en la pantalla.....	34
2.2.1. El cuerpo como elemento narrativo	34
2.2.2. El cuerpo como elemento poético.....	38
2.2.3. La multiplicación del cuerpo como estrategia coreográfica. Hacia una visualización de lo extracorporal.....	43
2.2.4. Microcorégrafías o retratos del gesto.....	46
2.3. La cámara como cuerpo en acción y detonador coreográfico.....	50
3. El Montaje.....	53
3.1 Montaje.....	55
3.2. Teorías del montaje.....	58
3.3. Montaje narrativo y montaje expresivo.....	61
3.4. Enlaces: Más allá de un edecto de continuidad.....	67

3.5. El montaje en la composición plástica del contenido.....	69
4. Lorca y su Viaje a la luna.....	77
4.1. Breve génesis del guion	
4.1.1. El encuentro de Lorca con Emilio Amero.....	79
4.1.2. Los referentes cinematográficos de Lorca.....	85
4.1.3. Encuentros y desencuentros: <i>Un perro andaluz</i> y <i>Viaje a la luna</i>	90
3.1.3.1 Lorca y Dalí.....	93
4.2. Hacia una libre interpretación de <i>Viaje a la luna</i>	
4.2.1. El guion: ¿Surrealismo o libertad poética?.....	94
4.2.2. El viaje iniciático.....	97
4.2.2.1. Influencia clásica.....	99
4.2.3. Elementos clave: La muerte y la luna.....	102
4.3. Adaptación de <i>Viaje a la luna</i> a videodanza	
4.3.1. Desentrañando <i>Viaje a la luna</i>	104
13 y 22, cama y hormigas.....	106
El Niño que llora y la Mujer que le da una paliza.....	111
Mujeres enlutadas.....	117
Elena.....	120
Santa Rodegunda.....	122
Negrito en el ascensor.....	129
Arlequín.....	130
Hombre de las venas.....	133
Luna, árboles y viento.....	138

5. A los ojos de Lorca: Videodanza	143
5.1. Premontaje.....	145
5.2. El montaje como composición del contenido en <i>Viaje a la luna</i>	149
5.2.1. Vestuario.....	150
5.2.1.1. Desdoblamiento 1: Madre enlutada, Hombre de la bata blanca y Hombres de casaca militar.....	151
5.2.1.2. Desdoblamiento 2: Desnudo rojo, Joven enlutada y Muchacho de traje de baño.....	157
5.2.1.3. Otros personajes.....	164
5.2.2. Decorados y utilería.....	173
5.2.3. Color e iluminación.....	186
5.2.4. Entre el gesto y la danza: breve crónica del proceso para la construcción coreográfica.....	190
5.2.4.1. Génesis del montaje coreográfico.....	192
5.3. Construcción narrativa onírica: entre el montaje narrativo y el montaje expresivo.....	194
Episodio 1: Angustia sexual.....	195
Episodio 2: Elegía.....	196
Episodio 3: Angustia infantil y nostalgia.....	201
Episodio 4: Vértigo.....	204
Episodio 5: El Muro de contención: Confrontación, Lamento y Muerte de Santa Rodegunda.....	209
Episodio 6: Represión de la libertad.....	217
Episodio 7: Soledad.....	219
Episodio 8: Enfrentamiento con el ideal.....	222
Episodio 9: Consumación del deseo.....	226
Epílogo: Muerte.....	229
6. Conclusiones	233
Fuentes de consulta	245
Índice de imágenes	257
Anexo 1. Glosario	263
Anexos 2. Recopilación audiovisual	269

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Andrew A. Christopher, Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana, Cartas y recuerdos*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2013, 270 -287 pp.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolos y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Espiral Hispanoamericano, Madrid, 1998, 481 pp.
- AUMONT, Jacques y Marie Michel, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2006, 253 pp.
- BALBOA Echeverría, Miriam, *Lorca: El espacio de la representación Reflexiones sobre Surrealismo y teatro*, Llibres del Mall, Sèrie ibèrica, Barcelona, 1986, 153 pp.
- BARSAM, Richard, *Non-fiction Film, A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, 482 pp.
- BERGHAUS, Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rudopi, Avant-Garde Critical Studies 24, Nueva York, 2009, 390 pp.
- BETTINI, Maurizio, Brillante, Carlo, *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Akal, Madrid, 2008, 224 pp.
- BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 156 pp.
- BRANNIGAN, Erin, Dancefilm, *Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, Nueva York, 2011, 224 pp.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza & Janes, Barcelona, 1982, 251 pp.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2006, 527 pp.
- CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1990, 206 pp.
- CRUCES, Roldán Cristina, *Historia del Flamenco: siglo XXI*, Ediciones Tartessos, Sevilla, s/a, 644 pp.
- DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, 369 pp.

- DELGADO, Manuel, *El animal Público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, 224 pp.
- DELSON, Susan, *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, University of Minnesota Press, E.U.A., 2006, 272 pp.
- DODDS, Sherril, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave Macmillan, Gran Bretaña, 2004, 196 pp.
- DURAN, Lin, *Manual del Coreógrafo, Serie de Investigación y Documentación de las artes, Segunda Época*, CONACULTA, INBA, México, 1993, 128 pp.
- EISENSTEIN, S.M. *El sentido del cine*, Siglo veintiuno editores, México, 2006, 204 pp.
- *La forma del cine*, Siglo veintiuno editores, México, 2003, 241 pp.
- EISNER, Lotte, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Universidad de California Press, Berkeley-Los Ángeles, 2008, 308 pp.
- GARCÍA-ABAD García, María Teresa, *Intermedios: Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, Serie Cine, Madrid, 2005, 385 pp.
- GARCÍA de la Concha, Victor, *Antología comentada de la generación del 27*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 2006, 575 pp.
- GARCÍA Lorca, Federico, *Canciones y primeras canciones*. Editado por Piero Menarini, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, 326pp.
- *Obras V, Teatro, 3 (Teatro Imposible), Cine, música*. Editado por Miguel Hernández Posada, Akal, Madrid, 1992, 509 pp.
- *Viaje a la Luna*, Pretextos, Serie 213, Valencia, 1994, 136 pp.
- *Epistolario completo*. Editado por Andrews A. Anderson y Chistopher Maurer, Catedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1997, 938 pp.
- *Obras completas II, Teatro*. Editado por Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, Barcelona, 1997, 894 pp.

- *Obras completas III*. Editado por Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, Barcelona, 1997, 1436 pp
- *Obras completas III*. Editado por Miguel García-Posada, Opera Mundi, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, Barcelona, 1997, 1436 pp.
- *Obras II, Poesía 2*. Editado por Miguel García Posada, Akal, Biblioteca literaria, Madrid, 1998, 815 pp.
- *Antología comentada (Poesía, teatro y prosa)*. Editado por Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Germinal, Madrid, 1998, 321 pp.
- *Obras escogidas*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1998, 405 pp.
- *Poeta en Nueva York*. Editado por Piero Menarini, Espasa, Colección austral, Madrid, 2000, 198 pp.
- *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Editado por Encarna Alonso Valero, Menoscuarto, Palencia, 2007, 114 pp.
- *Antología poética*. Editado por Guillermo de Torre y Rafael Alberti, Losada, Colección Clásicos universales, Buenos Aires, 2006, 268 pp.
- *Juego y teoría del duende 1933*, Nortedur, Barcelona, 2008, 108 pp.
- GARELICK Rhonda K, *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 2007, 246 pp.
- GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Vol. I, Editorial ABC, s/l, 2003, 316 pp.
- Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Vol. II. Editorial ABC, s/l, 691 pp.
- *Federico García Lorca, De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, Grijalbo, Colección 80, Barcelona, 1985, 721 pp.
- *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona., 2011, p. 1349 pp.
- GOLDBERG Roselee, *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996, 216 pp.
- GRAF, Alexander, *Avant-Garde Film*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2007, 405 pp.

- GUBERN, Roman, *Proyector de luna, La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Colección Argumentos, 231, Barcelona, 1999, 505 pp.
- HORAK, Jan Christopher, *Lovers of Cinema: The first American Film Avant-Garde 1919-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1995, 404 pp.
- HUÉLAMO, Kosma, Julio, *El teatro imposible de García Lorca, Estudio sobre "El Público"*, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, Granada, 1996, 284 pp.
- ITURRIA, Savón, Miguel, *Miradas cubanas sobre García Lorca*, Renacimiento, Iluminaciones, No. 19, Sevilla, 2006. 174 pp.
- KUENZLI, Rudolf E., *Dada and Surrealism Film*, MIT Press edition, Estados Unidos, 1996, 254 pp.
- LÓPEZ Alonso, Antonio, *La angustia de Federico García Lorca: La palabra como síntoma*, Algaba ediciones, Biografía, Madrid, 2002, 252 pp.
- LY, Nadin, et al., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988, 208 pp.
- McLUHAN Marshall y McLuhan Eric, *Laws of Media: The New Science*, University of Toronto Press, Toronto 1992, 252 pp.
- McPEARSON, Katrina, *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Routledge Taylor y Francis Group, Nueva York, 2006. 271 pp.
- MAGNY, Joël, *Vocabularios del cine*, Páidos, Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinema", Barcelona, 2005, 101 pp.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Multimedia Cine, Barcelona, 2002, 270 pp.
- MAURER, Christopher et al., *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de estudiantes*, Fundació Caixa Catalunya, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2007, 300 pp.
- MENDOZA, Antonio Fillola, *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Arcadia N°8, Castilla, 2003, 436 pp.
- MITOMA, Judy, et al., *Envisioning Dance on Film and Video*, Nueva York, Routledge, 2002, 336 pp.
- MENARINI, Piero, et al. *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale Parme, 27-29 aprile 1998*, a cura di, Laura Dolfi,

Bulzoni editore, Euro-Ispanica, Roma, 1998, 232 pp.

MORRIS, Brian, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Colección Aguaspejo No. 3, Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 1993, 198 pp.

O'PRAY, Michel, *Avant-Garde Film: Forms, Themes, and Passions*, Wallflower, Columbia University Press, Estados Unidos, 2003, 136 pp.

OUDSTEN, den Frank, *Space-Time-Narrative. The exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate, Inglaterra, 2001, 512 pp.

PAVIS Patrice, *Diccionario de teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, 558 pp.

----- *Análisis de los espectáculos, Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000, 338 pp.

PÉREZ Estremera, Manuel, *Problemas del nuevo Cine*. Compilación de Manuel Pérez Estremera, Alianza Editorial, El libro de bolsillo 295, Madrid, 1970, 229 pp.

PORTER, Jenelle, *Dance with Camera*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2009, 176 pp.

POSNER Bruce, *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, Anthology Film Archives, New York, 2001, 160 pp.

RABASSÓ Carlos A. Rabassó. y Fco. Javier, *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Ensayo, Madrid, 1998, 499pp.

REICHENBERGER, Kurt, Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *García Lorca, Perfiles críticos*, Problemata literaria/11, Kassel, 1992, 175 pp.

REBEL, Günter, *El lenguaje corporal, lo que expresan las actitudes, las posturas, los gestos y su interpretación*, Edaf, Madrid, 2000, 224 pp.

RIVERA Garretas, María-Milagros, *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Icaria, Barcelona, 1995, 259 pp.

RODRIGO, Antonina, *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz- Federico García Lorca*, Colección Don Alhambro, Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada, Casa-Museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros, Granada, 1984, 305 pp.

----- *García Lorca en el país de Dalí*, Editorial base, Colección Base Hispánica, Barcelona, 2004, 398 pp.

ROMAGUERA, Joaquim, Alcina, Homero, *Textos y manifiestos del cine*, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones, Cátedra, Signo e

Imagen, Madrid, 1993, 502 pp.

ROSENBERG, Douglas, *The International Journal of Screendance*, Volume 1, Parallel Press, Universidad de Wisconsin-Madison, 2010, 137 pp.

RUSSO, Eduardo A. *Diccionario de cine*, Buenos Aires: Paidós, 1998, 313 pp.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico, Teoría y análisis*, Paidós, Comunicación 86, Cine, Barcelona, 1996, 287 pp.

SÁNCHEZ Vidal, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin, Una versión desconocida de las tres figuras universales de la cultura española del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1988, 380 pp.

SANTOS Torroella, Rafael, *Los putrefactos de Dalí y Lorca: Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1995, 147 pp.

SECO DE LUCENA, María Encarnación, *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Monográfica, Crítica Literaria, Universidad de Granada, Granada, 1990, 190 pp.

SORIA Olmedo, Andrés, *La generación del 27 ¿Aquél momento ya es una leyenda?*, Residencia de Estudiantes/Sociedad estatal de conmemoraciones culturales /Junta de Andalucía, Madrid, 2009, 282 pp.

SHERIDAN, Guillermo, *Señales debidas*, Fondo de Cultura Económica, Vida y pensamiento de México, México, 2012, 360 pp.

SZPERLING, Silvina, *Terspsicore en Ceros y Unos. Ensayos de Videodanza*, Guadalquivir, CentroCultura España, Buenos Aires, Festival de Videodanza, 2010. 186 pp.

TUBERT, Silvia, *Sigmund Freud: fundamentos del psicoanálisis*, Ensayo, Edaf, Madrid, 2000, 249 pp.

UTRERA Macías Rafael, *García Lorca y el cinema "Lienzo de plata para un viaje a la Luna"*, Edisur, Colección Cuadernos de cultura popular, Sevilla, 1982, 133 pp.

-----*Mar de lunas, Federico García Lorca. Una Filmografía en construcción*, Patronato Cultural Federico García Lorca. Diputación de Granada, Granada, 2011, 201. pp.

VOKUN, Jessica, *Screendance: The State of the Art Proceedings*, Durham, American Dance Festival, Duke University, 2006, 19 pp.

WILLIAMS, M. Tami, *Beyond Impressionism: The life and Films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politics*, University of California, Los Ángeles, 2007, 366 pp.

ZULAIKA, Joseba, *Caza, símbolos y eros*, Nerea, Madrid, 1992, 183 pp.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

ARMAS, Isabel , "García Lorca y el segundo sexo", *Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a García Lorca*, No. 433-34. Vol. I. Madrid, Julio-Agosto 1986, 129-138 pp.

BURTON Johanna, "Philadelphia 'Dance with Camera' Institute of Contemporary Art", *Artforum*, Año XLVIII, No. 10, Verano, Filadelfia, 2010, p. 358

DENNIS, Nigel, "Viaje a la Luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XXV, No. 1. Otoño 2000, 137-149 pp.

GARCÍA Montero, Luis, "Los protagonistas poéticos de García Lorca" *Separata de Federico Garcia Lorca*, Perfiles críticos, Editado por Kurt Reichenberg y Alfredi Rodríguez López-Velázquez, Edition Reichenberg, Kassel, 1992, 147-158 pp.

GIL, Alfonso, "...y no halle cosa en que poner los ojos" *Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a García Lorca*, No. 433-34. Vol. I. Madrid, Julio-Agosto 1986, 169-182 pp.

HIGGINBOTHAM, Virginia, "Así pasen cinco años, una versión literaria de Un Chien andalou", *Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a García Lorca*, No. 433-34. Vol. I. Madrid, Julio- Agosto 1986, 343-351 pp.

HUÉLAMO Kosma, Julio, "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año III, Núm. 6, Fundación Federico García Lorca, Madrid, Diciembre de 1989, 59-83 pp.

JAMES, David. E., "Soul of the Cypress. the first Posmodernism Film?" *Film Quarterly*, Vol. no. 56, Issue no. 3, University of California Press 2003, p.25

OLES, James, "El cine ausente de Emilio Amero", *Luna Cornea 24*, México Cinema, Conaculta, México, 2002, 92-99 pp.

ORTEGA, José, "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca" *Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a García Lorca*, No. 433-34. Vol. I. Madrid, Julio- Agosto 1986, 145-168 pp.

RABINOVITZ, Lauren, "Choreography of cinema, An Intesview with Shirley Clarke", *Afterimage*, s/l Diciembre, 1983 p. 8-11.

SHERIDAN, Guillermo, "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la Luna" *Revista Vuelta*, Vol. 22, No. 258, México, D.F, Mayo de 1998, 16-22 pp.

TUREL, Sarah, "La «quimera» de García Lorca: expresión surrealista de un mito", *Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a García Lorca*, No. 433-34. Vol. I. Madrid, Julio- Agosto 1986, 351-358 pp.

UCELAY, Margarita, "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca" *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año III, Núm. 6, Fundación Federico García Lorca, Madrid, Diciembre de 1989, 27-58 pp.

VILLALOBOS Alpízar Iván, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI (103), Enero Junio 2003, pp. 137-145.

CÁTALOGOS:

Back Tomorrow, Federico García Lorca. Poet in New York, The New York Public Library, Nueva York, Abril 5- Julio 20 2013, 20 pp.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

LIBRO:

SOMMER, Sally R. *Fuller Loi, s/e, s/l, s/f*, pp. 90-96. [En Línea: http://www.eastiron.org/eistaff/Uploads/2398/Modern_Dance_Pioneers_Articles.pdf]

BREA, José Luis, *La era Posmedia, Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002. Editado en formato PDF el 27 octubre 2002, p.18.[En Línea: <http://www.joseluisbrea.net/>]

GARCÍA Lorca, Federico, *Canciones Españolas Antiguas*, Unión Musical Ediciones S.L., Madrid, 2004, p. 19. En línea: <http://es.scribd.com/doc/55499711/Partituras-garcia-Lorca-Federico-Canciones-Espanolas-Antiguas-Canto-y-Guitarra#scribd>. Consultado el 21 de febrero de 2016.

MENDOZA Fillola, Antonio, La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en "La balada de Caperucita (1919)", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008. [En Línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imposible-infancia-recobrada-de-federico-garcia-lorca-las-claves-en-la-balada-de-caperucita-1919--0/html/0039f227-590e-4162-b5af-ef00d50b5eea_4.html]

DOCUMENTO:

NEWMEYE, Sarah Directora de Publicidad en un Boletín del Museo de Arte Moderno (MOMA) con Información general acerca de la Filmoteca adjuntado en un comunicado a los corresponsales de prensa extranjeros en los Estados Unidos sobre la exposición "A Short Survey of the Film in America" Nueva York, 1936. [En Línea: http://www.moma.org/docs/press_archives/320/releases/MOMA_1936_0016.pdf?2010.]

INVESTIGACIÓN:

TORRES Ramos, Edna Pola Weiss. *Performance y videodanzas*. [En Línea <http://www.polaweiss.mx/videodanzas.html>]

Etimología de HELENA [En Línea: <http://etimologias.dechile.net/?Helena>.]

ARTÍCULOS:

DWYER, Shawn, *Busby Berkeley*, Material de Arhivo TCM <http://www.tcm.com/tcmdb/person/14670|25163/Busby-Berkeley/>

PEARLMAN Karen, "A dance of Definition", *RealTime issue* No.74 Australia, Agosto-Septiembre 2006. [En Línea: <http://www.realtimearts.net/article/issue74/8164>]

SHOLIS Brian, "Dance with Camera", *Aperture*, No. 198, Art, Exhibition review, Film, primavera, 2010. [En Línea: www.briansholis.com/dance-with-camera/]

VILLAR Onrubia Daniel, "La imagen en movimiento y el movimiento del cuerpo: intersecciones entre danza y audiovisual", *Publicaciones Zemos 98*, Fordward, España, 2003-2009

PRENSA:

"Cineclub, Boletín de cinema", *La Gaceta Literaria*, Año II, Núm. 48, Madrid 15 de diciembre de 1928, p. 7. [En Línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003887219&page=1&search=cineclub&lang=es>]

"Buñuel y Dalí en el Cineclub", *La Gaceta Literaria*, Año III, Núm. 51, 1º de febrero de 1929, Madrid, p.6. [En Línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003887540&page=6&search=cineclub&lang=es>]

KOURLAS, GIA, "From the Stage to the Movie Screen, Seeing the Dancer in a Different Light", *The New York Times*, Arts, Dance, enero 3, 2007. [En Línea: <http://www.nytimes.com/2007/01/03/arts/dance/03danc.html>]

ENSAYOS:

BRADY Ann, *Creating a Lexicon for Screendance*, Publicado el 20/03/2009 [En Línea: <https://movetheframe.wordpress.com/2009/05/20/creating-a-lexicon-for-screendance/>]

MONROY Ximena, *Reflexiones en torno a los parámetros de apreciación y crítica en el ámbito de los festivales de videodanza en Latinoamérica, México-Argentina*, 2009. Publicado el 27/03/2011 [En Línea <http://www.haydelachino.info/node/147>]

ROSENBERG, Douglas, *Essay on Screen Dance*. Dance For the Camera Symposium, Madison, Wisconsin, E.U.A, 2000 [En Línea: <http://www.dvpg.net/docs/screendance.pdf> Consultado el 24 de noviembre 2012]

-----*The Work of Dance in the Age of Corporeal Reproduction*, Dancing For the Camera 2001 [En Línea: <http://www.dvpg.net/docs/adfessay.pdf>]

-----*Video Space: A Site For Choreography*, E.U.A. [En Línea: <http://www.dvpg.net/essays.html>]

SÁNCHEZ Millán, Alberto, *La vanguardia cinematográfica en el cine-club español y "La Gaceta Literaria": (nota informativa)*, Biblioteca Virtual Miguel

Cervantes. [En Línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html]]

PÁGINAS:

<http://www.dancefilms.org/>

<http://www.peterwelz.com/>

http://www.mirandapennell.com/lr_hr.html

<http://www.rosas.be/fr/film/rosa>

<http://www.containr.com/films/snow>

<http://www.dv8.co.uk/>

<http://lightcone.org/en/filmmaker-99-germaine-dulac>

<http://www.tcm.com/tcmdb/title/79384/Invitation-to-the-Dance/>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/b008p6lf>

<http://www.perrorabioso.com/>

<http://videodansebourgogne.com/>

INDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1

Ritual in Transfigured Time

Maya Deren

E.U.A., 1946,

16mm, b/n, 14 min.

[En Línea: <http://www.ves.fas.harvard.edu/images/sheehan.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 2

Ritual in Transfigured Time

Maya Deren

E.U.A., 1946,

16mm, b/n, 14 min.

[En Línea: http://3.bp.blogspot.com/_-wwmhApcBHk/TTNw5Hy-52sI/AAAAAAAAABb4/YM5jaOkcNmE/s400/ritual%2Bin%2Btrance%2Bfigured%2Btime.gif. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 3

Ritual in Transfigured Time

Maya Deren

E.U.A., 1946,

16mm, b/n, 14 min.

[En Línea: <http://stagevu.com/img/thumbnail/gwzqupxiadkbig.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 4

Danse Serpentine,

Louis Lumière,

Paris, 1896

[En Línea: <http://truelala.net/tag/loie-fuller/>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 5

Fotograma de la película *Le Lys de la Vie*

Loie Fuller y Gabrielle Bloch (Georgette Sorrière)

Francia, 1920.

1 hora 20 min.

[En Línea: <http://bioscopic.files.wordpress.com/2007/11/lys.jpg?w=550>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 6

Dames

Busby Berkeley

EUA, 1934

[En Línea: <http://longstreet.typepad.com/a/6a00d83542d51e69e20134874be4c9970c-800wi> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 7

42nd Street.

Busby Berkeley

EUA, 1933

[En Línea: http://parisapartment.files.wordpress.com/2011/01/b-lloyd-bacon-42nd-street-busby-berkeley-dvd-pdvd_000.jpg Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 8

Invitation to the Dance

Gene Kelly

Color (Technicolor), 96 min,

EUA, 1956

[En Línea: <http://2.bp.blogspot.com/-Yy9apH28vW4/UDbawh3lxVI/AAAAAAAAABFA/fD7eXP3c6A/s1600/invitation-to-the-dance-1.jpg> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 9

Birds

David Hilton y Yolada Snaith

Inglaterra, 2000

[En Línea: <http://www.filmfestival.gr/videodance/2001/images/films/birds.jpg> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 10

Snow

David Hilton y Rosemary Lee

Inglaterra, 2003

8 min.

[En Línea: <http://artsonfilm.wmin.ac.uk/films.php?a=view&recid=391> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 11

Beach Birds for Camera

Eliot Caplan y Merce Cunningham

E.U.A., 1992

10 min

(coreografía 1966

[En Línea: <http://img.youtube.com/vi/jKV1JR9ovHs/hqdefault.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 12

El lamento de la Emperatriz

Pina Baush

Alemania, Inglaterra, 1989

[En Línea: http://3.bp.blogspot.com/_h1p6UmD14qI/SArMI94T-9I/AAAAAAAAABw/p2x68edGYOM/s400/PinaB%5B1%5D.jpg Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 13

Rosas

Peter Greenaway

Coreografía: Anne Teresa de Keersmaeker

Bruselas, 1992

35mm, 16', blanco y negro

[En Línea: http://www.rosas.be/sites/default/files/01_24.jpg Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 14

In Roseland

Wim Vandekeybus

Bruselas, 1991

[En Línea: <http://acervomariposa.com.br/vidbr/files/2012/02/roseland-2.jpg> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 15

The Soul of the Cypress

Dudley Murphy

1920

[En Línea: <http://colettesaintyves.tumblr.com/image/5669649336>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 16

The Dying Cedar

Anne W. Brigman

Plata sobre gelatina

27.2 x 16.9 cm.

1907

Alfred Stieglitz

Collection, 1933

the metropolitan museum of art

[En Línea: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190019328>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 17

Oramunde

Emled Etting, E.U.A, 1933

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=M0xLi19bHrU> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 18

Oramunde

Emled Etting, E.U.A, 1933

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=M0xLi19bHrU> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 19

La isla de los muertos', (Die Toteninsel) Version III

Arnold Böcklin,

óleo sobre tabla, 80 x 150cm

Berlin, 1883,

Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz

[En Línea: <http://calefactor.files.wordpress.com/2011/05/arnold-boc-klin-la-isla-de-los-muertos-188312.jpg> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 20

Thèmes et variations

Germaine Dulac,

Francia, 1928

16 mm/ byn / sil / 9 min.

[En Línea: <http://www.adancersprism.com/2012/08/12/germaine-dulac-themes-et-variations-1928/attachment/33588526/> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 21

A Study in Choreography for Camera

Maya Deren.

E.U.A.,1945.

[En Línea: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1109> Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 22

A Study in Choreography for Camera.

Maya Deren.

E.U.A.,1945.

[En Línea: <http://i2.ytimg.com/vi/mGOVlhHigNs/mqdefault.jpg> . Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 23

A Study in Choreography for Camera.

Maya Deren.

E.U.A.,1945.

[En Línea: <http://www.em-arts.org/sites/default/files/filmframe/choreography-camera-outtakes.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 24

Introspection

Sara Arledge

E.U.A. 1941-1946

[En Línea: http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/0c/ft5p30070c/figures/ft5p30070c_00099.jpg. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 25

Introspection

Sara Arledge

E.U.A. 1941-1946

[En Línea: http://img.youtube.com/vi/fwair_y_IKs/0.jpg. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 26

Introspection

Sara Arledge

E.U.A. 1941-1946

[En Línea: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=kt2f59q2dp&chunk.id=ch01&toc.id=&brand=ucpress>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 27

Pas de deux

Norman McLaren

Canadá, 1968

13 min.

[En Línea: http://www.filmofilm.org/events/nfb/pas_de_deux.jpg
Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 28

Pas de deux

Norman McLaren

Canadá, 1968

13 min.

[En Línea: <http://img.youtube.com/vi/l230Fk3vJVO/0.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 29

Boy

Rosemary Lee y Peter Anderson

coproducción: An Arts Council England/BBC Inglaterra, 1995

[En Línea: <http://www.britishcouncil.org/spain/film-artists-choice>.
Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 30

Hands: The Life and Loves of the Gentler (Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts.)

Stella Simon y Miklos Bandy

Alemania, E.U.A., 1928

[En Línea: <http://static.rateyourmusic.com/lk/f/F/da1bb14be2ebf69f3cc2d7cde428991c/3836251.jpg>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 31

Hands: The Life and Loves of the Gentler (Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts.)

Stella Simon y Miklos Bandy

Alemania, E.U.A., 1928

[En Línea: <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=framework>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 32

Hands: The Life and Loves of the Gentler (Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts.)

Stella Simon y Miklos Bandy

Alemania, E.U.A., 1928

[En Línea: <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=framework>. Consultada el 3 de enero del 2013]

IMAGEN 33

Hand Movie

Yvonne Rainer

E.U.A., 1968

[En Línea: http://4.bp.blogspot.com/_3rri2o1U00Y/S99rtk2wQbl/A_AAAAAAABCc/DxaQjZxDcmc/s640/rainer_hand.jpg. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 34

Hand Movie

Yvonne Rainer

E.U.A., 1968

[En Línea: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/04/1a_RAINERhand02.jpg. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 35

Hands

Jonathan Burrows y Adam Roberts

An Arts Council England/BBC

Inglaterra, 1995

[En Línea: http://farm6.staticflickr.com/5063/5577164786_46a46453c0_z.jpg. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 36

Nine Variations on a dance theme

Hilary Harris

E.U.A., 1967

[En Línea: http://b.vimeocdn.com/ts/245/176/245176389_640.jpg. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 37

Nine Variations on a dance theme

Hilary Harris

E.U.A., 1967

[En Línea: <http://i191.photobucket.com/albums/z43/sevenarts/cinema/filmsilove/9variations2-1.jpg>. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 38

Nine Variations on a dance theme

Hilary Harris

E.U.A., 1967

[En Línea: <http://i.ytimg.com/vi/O3Qa3KMxXWc/0.jpg>. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 39

Bridges-Go-Round

Shirley Clarke

E.U.A., 1958/

color, 7 min.

[En Línea: http://www.kinofestivalis.lt/repository_misc/movies/lfile_1741. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 40

Bridges-Go-Round

Shirley Clarke

E.U.A., 1958/

color, 7 min.

[En Línea: <http://snoreandguzzle.com/images/bridges.jpg>. Consultado el 22 de enero del 2013]

IMAGEN 41

Documentos visuales que se conservan de la película perdida *Viaje a la luna* dirigida por Emilio Amero, Lola Álvarez Bravo y/o Manuel Álvarez Bravo.

Ciudad de México, 1931.

Archivo Álvarez Bravo. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson.

[En Línea: http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_24]

IMAGEN 42

Documentos visuales que se conservan de la película perdida *Viaje a la luna* dirigida por Emilio Amero, Lola Álvarez Bravo y/o Manuel Álvarez Bravo.

Ciudad de México, 1931.

Archivo Álvarez Bravo. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson.

[En Línea: http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_24]

IMAGEN 43

Radegundis von den angefallen Wölfen (Radegunda atacada por lobos).

Imagen tomada del libro *Tiere-Kaiser-Anekdoten Von Fuggers Menagerie zum Großstadtzoo* editado por Michael Gorgas y Willy Schweinberger, Gersthofen, Vindelica-Verlag, Gersthofen, 1986.

[En Línea: http://www.hadumoth-scholpp.de/gruen/images/miszellaneen_radegundis_07.gif. Consultado el 18 de enero del 2014]

IMAGEN 44

Muerte de Santa Rodegunda

Nueva York, 1929.

Fundación Federico García Lorca, Madrid.

[En Línea: <https://goo.gl/K87DKx>

IMAGEN 45

Payaso de rostro desdoblado

Federico García Lorca

1927.

Tinta y lápices de color sobre papel / 15,5 x 11,5 cm.

[Enlínea: <http://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2014/02/11/resena-federico-garcia-lorca-recopilacion-6-dibujos/garcia-lorca-payaso-de-rostro-desdoblado-1927/>

ANEXO 1: GLOSARIO DE TÉRMINOS

CHROMA KEY:

Sirve para extraer el color de una imagen (generalmente verde o azul) y reemplazar el área que ocupaba ese color por otra imagen.

BANDA SONORA:

Podemos definirla como el conjunto de sonidos, que incluye diálogos, música y ruidos. Estos últimos pueden clasificarse como ruidos naturales (agua, viento, animales, etc.), y ruidos humanos, que a su vez los podemos dividir en mecánicos (máquinas, fábricas, calles, etc.), o producidos por el cuerpo humano tales como bullicios, murmulos, etc.³⁸⁹

DÉCOUPAGE:

Es entendido en varios sentidos. En tanto instrumento de trabajo en la realización de un film, se refiere al desglose en escenas del guión, es la última etapa de la preparación del film en papel que sirve de referencia al equipo técnico.³⁹⁰ (Esta concepción es la que ocupa Jean Mitry).

Sin embargo, se suele también llamar *découpage* al resultado de la operación inversa, cuando de una película terminada se elabora, bajándola de la pantalla, su guión transcripto. También, desde el ámbito académico, al crecer en precisión y ambiciones la práctica del análisis fílmico, se refiere a la partición en planos y encuadres *a posteriori*, en el interior de una secuencia, para su mejor observación.³⁹¹

O bien, desde el campo de la crítica, el término designa "de forma más metafórica la estructura del film en tanto continuidad de planos y secuencias de manera tal que el espectador más atento puede percibirla."³⁹²

³⁸⁹ Vid. Martin, *op. cit.*, pp.124-130

³⁹⁰ Vid. Jacques Aumont y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires 2006.

³⁹¹ Vid. Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998 .

³⁹² Jacques Aumont y Michel Marie, *Ibíd.*, p. 57

ENCUADRE:

El encuadre se establece en dos niveles, en una estructura plástica, refiriéndonos a la composición interna de la imagen (como un cuadro), y en una estructura dinámica, en cuanto a la dinamización progresiva del punto de vista: ángulos inhabituales, primeros planos, profundidad de campo movimientos de cámara. Recordemos que cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto al que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento del lenguaje cinematográfico propiamente dicho.³⁹³

Ahora bien, en términos de la construcción del discurso, modificar el punto de vista normal del espectador, es una estrategia con la que se puede aumentar la tensión dramática y provocar afecciones psicológicas en él (de orden expresivo y a nivel de sensaciones). Lo mismo que, dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro (Elipsis), o mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (equivalente al sinécdoque, la parte por el todo). También, de acuerdo al tipo de plano los efectos psicológicos en el espectador son distintos. Por ejemplo, los primeros planos tienen un valor descriptivo amplificado y explicativo, pero también producen intimidación, invasión del campo de consciencia o tensión mental. Mientras que planos generales objetivaban y muestran una relación con el mundo, aunque pueden crear también sensación de empequeñecer. En cambio, los encuadres desordenados, provocan sin duda una impresión estresante.³⁹⁴

KAMMERSPIELE:

Fue creado por Max Reinhardt, director de teatro y más tarde de cine. Este término denomina a un teatro íntimo, con luces tenues y paneles de madera en tonos cálidos, en una sala pequeña en la que los espectadores (no más de 300), pudieran sentir todo el significado de una sonrisa, una vacilación, o un silencio elocuente, y hasta los gestos más sutiles de los actores. En 1921 Lupu Pick realizó la película *Scherben*, un drama psicológico por excelencia, que fue concebido por el autor como un *kammerspielfilm*; la película está conformada con un reducido número de personajes, en un ambiente cotidiano, y realizada bajo una postura anti-expresionista. Sin embargo, fue el estilo de *Der letzte Mann* (*El último*, 1924), drama intimista de F.W. Murnau, el que se deriva del *Kammerspiele* y refleja toda la influencia de Reinhardt; en este film cada movimiento de cámara tiene un propósito claramente definido y evoca atmósferas “casi impresionistas” con la luz y los reflejos. Lotte Eisner señala que la técnica expresionista que predominó en el cine alemán de ese año, es periférica al logro de Murnau.³⁹⁵ Por otro lado, los nexos entre el teatro de Reinhardt y el cine van más atrás, los cuales quedan evidentes en el interés por los efectos del claroscuro (pues antes de la Primera Guerra Mundial su teatro se caracterizaba por utilizar decorados espectaculares, y debido a ella los sustituyó por la iluminación, desarrollando juegos de luces y sombras); también encontramos como vínculo, el hecho de que muchos actores que trabajaron con él, se dedicaron más tarde al cine, como en el caso de Paul Wegener, director de

³⁹³ Vid. Martin, *passim*

³⁹⁴ Vid. *Ibíd.*

³⁹⁵ Vid. Lotte Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Universidad de California Press, Berkeley-Los Ángeles, 2008 p. 214

Der Golem, wie er in die Welt kam (El Gólem, 1924), quien nos dice: "Light and darkness in the cinema play the same role as Rhythm and cadence in music."³⁹⁶ Cabe decir que no sólo el uso de claroscuro en el cine expresionista alemán de la época, fue por la presencia de Reinhart sino también por la del cine nórdico, en especial del danés, en el cual la luz era creadora de atmósferas y de tensión.³⁹⁷

MONTAJE NARRATIVO:

- a) **Montaje lineal:** según un orden lógico y cronológico, donde no haya superposición temporal sistemática de dos acciones parciales, y la cámara se traslada con libertad de un lugar a otro según las necesidades de la acción pero respetando la sucesión temporal.
- b) **Montaje invertido:** cuando se alterna el orden cronológico a favor de una temporalidad subjetiva y dramática, por ejemplo haciendo un uso libre del flashback.
- c) **Montaje alternado:** basado en la contemporaneidad estricta de dos o para sugerir un violento encuentro entre dos elementos de la acción, o para crear un espacio cinematográficamente.
- d) **Montaje paralelo:** donde dos acciones o más se hacen simultáneamente, a través de intercalar fragmentos de éstas alternadamente, produciendo un significado en su confrontación. Es una extrapolación del montaje ideológico. A diferencia del montaje alternado, éste le da poca importancia a la coexistencia temporal o espacial, de los acontecimientos, lo que le interesa es la reunión simbólica de las acciones, las cuales pueden estar muy alejadas en el tiempo.³⁹⁸ Es decir, mientras el montaje alternado se basa en la simultaneidad temporal de las dos acciones, el montaje paralelo se basa en una semejanza simbólica, aquí entra en juego el aspecto psicológico de asociación que suscita el montaje. Un ejemplo es la simultaneidad de cuatro acciones diferentes en *Intolerance* (1916) de Griffith, en donde aparece la toma de Babilonia por Ciro, la pasión de Cristo, la matanza de Bartolomé y un hombre que es injustamente condenado a muerte en Estados Unidos.³⁹⁹

³⁹⁶ Paul Wegener, cit. por Lotte Eisner, *ibíd.*, p. 40

³⁹⁷ Vid. Lotte Eisner, *ibíd.*, *passim*

³⁹⁸ Cf. Balázs, *op cit.*, pp. 377-389. El montaje paralelo de Martin incluye el montaje metafísico, poético y alegórico de Balázs, que puede ser encontrado en el libro citado. También, Martin señala englobar en esta clasificación el montaje por antítesis, por analogía y por *leitmotiv* de Pudovkin, desarrollados en su libro *Film technique and film acting*, Grove Press, Nueva York, 1970, pp. 75-78.

³⁹⁹ Vid. Martin, *op cit.*, pp. 171-172. Para construir las articulaciones del relato en la ausencia de continuidad lógica, temporal y espacial (entre plano y plano, escena y escena o secuencia y secuencia), así como asegurar su fluidez se puede recurrir: a cambio de plano por corte seco cuando hay cambios de punto de vista, o donde no hay expresión de cambio de tiempo o sin interrupción de la banda sonora; a transiciones como fundido a negro, encadenados (sobreimpresión momentánea, o bien, barridos); o bien, a enlaces que pueden ser sonoros, plásticos (por analogía de forma, movimiento o contenido entre plano y plano) o psicológicos (donde la lógica del espectador establece la relación, por ejemplo en la técnica del campo-contracampo, en las conversaciones de forma alternada). [Vid. *ibíd.*, p. 94].

MOVIMIENTOS DE CÁMARA:

Además del *travelling* (desplazamiento de la cámara hacia delante o atrás) y el *paneo* o *panorámica* (rotación sobre su mismo eje ya sea vertical u horizontal), se distingue como tercer movimiento la *trayectoria* (combina *paneo* y *travelling*, es utilizado frecuentemente en los plano secuencias, es decir en tomas de larga duración). Por otra parte, respecto a las funciones que tienen los movimientos de cámara, éstos pueden cumplir tanto una función descriptiva (explorando el espacio o mostrando algo al espectador) como una función expresiva y dramática (mediante tomas subjetivas, introduciéndonos al trama o concluyéndolo). También, estas mismas funciones se dan de acuerdo a la cadencia de la cámara. Por ejemplo, cuando la calidad del movimiento es lenta el efecto tiende a ser descriptivo, mientras que la rapidez se dirige a la dramatización. Es decir, la velocidad y la violencia con la que se ejecuten los movimientos repercutirá en la percepción del discurso, en el espectador.⁴⁰⁰

PROFUNDIDAD DE CAMPO:

Por definición la profundidad de campo es la zona de nitidez, depende de la apertura del diafragma y la distancia focal del objetivo; junto con los movimientos de cámara, se encarga de definir las relaciones espaciales. Con ella se puede manipular la información que se quiera poner en la toma y escalonar los objetos en varios planos. El uso de mucha profundidad de campo permite conseguir que los objetos cercanos y lejanos tengan la misma nitidez aún en movimiento

Gracias a la profundidad de campo, los personajes ya no sólo entran por derecha o izquierda (recordándonos a las entradas y salidas del escenario a la italiana), sino también por enfrente o atrás, y se mueven en torno al eje de la cámara, acercándose o alejándose, según la intensidad dramática. Así, si un personaje avanza hasta llegar a un primer primerísimo plano, la intensidad dramática aumenta (recordemos las reflexiones de Merce Cunningham respecto a ello en el primer capítulo). Por otro lado, la profundidad de campo, permite una realización sintética y por tanto reduce o simplifica el montaje, ya que los desplazamientos del cuadro o la simultaneidad de varias acciones dentro de él, sustituyen el cambio de plano de plano y los movimiento de cámara.

PUESTA EN ESCENA:

El uso del término “puesta en escena” se remonta al siglo XIX cuando la figura del director de escena se consolida como el responsable oficial del ordenamiento del espectáculo, donde cada signo o arte que participa, se rige a un todo controlado por su pensamiento unificador.⁴⁰¹ André Veinstein propone dos definiciones de puesta en escena, la primera designándola como “el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, ilu-

⁴⁰⁰ Vid. Martin, *op. cit.*, *passim*

⁴⁰¹ Vid. Patrice Pavis, *Diccionario de teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, pp. 362-363.

minación, música y trabajo de actores"; y la segunda, como "la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinado, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática."⁴⁰²

Ahora bien, cabe mencionar que para el teatro, el uso del término montaje en español suele utilizarse como sinónimo de puesta en escena, sin embargo es entendido también en términos similares al montaje cinematográfico, evidenciándose en la Teoría del montaje de las atracciones de Eisenstein, que buscaba una puesta en escena activa (el espectáculo en su conjunto), su nombre remite a las formas espectaculares populares como el circo, music-hall o ferias y cuyo concepto fue heredado de Vsévolod Meyerhold, director de teatro ruso. Por otra parte, desde los años treinta se utilizó en teatro el término montaje, con autores como Piscator o Brecht (en el teatro épico), en las formas dramáticas que rechazaban la tensión dramática y la integración de todo acto en un proyecto integral, haciendo del montaje una técnica de narración donde ésta se quiebra en unidades autónomas, organizadas en función de un movimiento y una dirección que busca una construcción significativa.⁴⁰³

RACCORD:

Relación-uni6n, un galicismo que designa el ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos, es decir, es unir dos planos sin que se produzca una falta de coordinaci6n entre ambos y as6 dotar al film de continuidad espacial y temporal. Se basa en leyes mecánicas, como por ejemplo la ley del eje o regla de los 180°, la cual toma como base la frontalidad desde la cuál el espectador contempla la proyecci6n; de este modo tenemos *raccords* de eje, de planos, de punto de vista, entre las alternancias plano-contraplano, siempre buscando preservar la orientaci6n del espectador.⁴⁰⁴

Gracias a él, se garantiza la imperceptibilidad del paso de fragmento a fragmento, necesaria para la continuidad e ilusi6n del espectador

TRATAMIENTO:

Puede asimilarse al término inglés *outline*, resumen del guion escena por escena, en ocasiones numeradas (*step outline* -escaleta) que permite apreciar la estructura narrativa y dramática de la pel6cula.⁴⁰⁵

⁴⁰² André Veinstein, *cit. por* Patrice Pavis, *ib6d.*, p. 362

⁴⁰³ *Vid.* Pavis, *ib6d.*, pp. 299-300

⁴⁰⁴ *Vid.* Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰⁵ *Vid.* J6el Magny, *Vocabularios del cine*, Páidos, Los peque6os cuadernos de "Cahiers du Cinema", Barcelona, 2005, p. 94

ANEXO 2: RECOPIACIÓN AUDIOVISUAL

VIDEO 1

Ritual in Transfigured Time

Maya Deren

E.U.A., 1946,

16mm, b/n, 14 min.

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=cfFPrLtSWg8>. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 2

Danse Serpentine

Louis Lumière,

Paris, 1896

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk>. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 3

Création de la Serpentine

Segundo de Chomon

Barcelona, 1908

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGYLOvMESk4>. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 4

Dames

Busby Berkeley

EUA, 1934

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=MDe9upTQcPk>. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 5

42nd Street.

Busby Berkeley

EUA, 1933

[En Línea: http://www.youtube.com/watch?v=mSvQtAnh_CI. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 6

Invitation to the Dance

Gene Kelly

Color (Technicolor), 96 min,

EUA, 1956

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=80D2n4gfhM> Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 7

Beach Birds for Camera

Eliot Caplan y Merce Cunningham

E.U.A., 1992

10 min

(coreografía 1966

[En Línea: https://www.youtube.com/watch?v=oiRpqE7AT_Q. Consultado el 22 de enero del 2013]

VIDEO 8

El lamento de la Emperatriz

Pina Bausch

Alemania, Inglaterra, 1989

[En Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqC9cCkqEX4>. Consultado el enero del 2013]

VIDEO 9

Water

Terry de Mey y Anne Teresa de Keersmaeker

Bruselas, 2007

Basado en la obra escénica *But if a look should, April Me*

[En Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt9SuGQIVxU>. Consultado el 25 enero del 2013]

VIDEO 10

In Roseland

Wim Vandekeybus

Bruselas, 1991

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=0xrCVwBGjO0> Consultado el 25 enero del 2013]

VIDEO 11

The Soul of the Cypress

Dudley Murphy

1920

[En Línea: <http://www.unseen-cinema.com/UnseenCypress.mov>

Consultada el 25 enero del 2013]

VIDEO 12

Oramunde

Emléd Etting,

E.U.A, 1933

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=M0xLi19bHrU> Consultada el 25 de noviembre del 2013]

VIDEO 13

Thèmes et variations

Germaine Dulac,

Francia, 1928

16 mm/ byn / sil / 9 min.

[En Línea: <http://lightcone.org/en/film-453-themes-et-variations>.

Consultada el 25 enero del 2013]

VIDEO 14

Disque 957

Germaine Dulac,

Francia, 1928

16 mm/ byn / sil / 6 min.

[En Línea: <http://lightcone.org/en/film-454-disque-957>. Consultada el 25 enero del 2013]

VIDEO 15

Étude cinématographique sur une arabesque

Germaine Dulac,

Francia, 1929

16 mm / byn / sil / 7 min.

[En Línea: <http://lightcone.org/en/film-455-etude-cinematographique-sur-une-arabesque>. Consultada el 25 enero del 2013]

VIDEO 16

A Study in Choreography for Camera.

Maya Deren.

E.U.A., 1945.

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=AcBWt0tm6AI>. Consultada el 25 de enero del 2013]

VIDEO 17

Introspection

Sara Arledge

E.U.A. 1941-1946

[En Línea: http://www.youtube.com/watch?v=fwair_y_IKs. Consultada el 25 de enero del 2013]

VIDEO 18

Pas de deux

Norman McLaren

Canadá, 1968

13 min.

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=DAZFvQ1Uv9k>. Consultada el 25 de enero del 2013]

VIDEO 19

Boy

Rosemary Lee y Peter Anderson

coproducción: An Arts Council England/BBC Inglaterra, 1995

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=JgvxzNBfJNA>. Consultada el 25 de enero del 2013]

VIDEO 20

Hand Movie

Yvonne Rainer

E.U.A., 1968

[En Línea: <http://www.youtube.com/watch?v=CuArqL7r1WQ>. Consultado el 25 de enero del 2013]

VIDEO 21

Hands

Jonathan Burrows y Adam Roberts

An Arts Council England/BBC

Inglaterra, 1995

[En Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=vqJ-kQwxfFI>. Consultado el 25 de enero del 2013]

VIDEO 22

Nine Variations on a dance theme

Hilary Harris

E.U.A., 1967

[En Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=03Qa3KMxXWc>. Consultado el 25 de enero del 2013]

VIDEO 23

Bridges-Go-Round

Shirley Clarke

E.U.A., 1958/ color, 7 min.

[En Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2gxX74iGRTc>. Consultado el 22 de enero del 2013]

