



**DANZA Y CINEMATOGRAFÍA A TRAVÉS DE LA OBRA DE WIM VANDEKEYBUS Y SU PELÍCULA
BLUSH**

DANCE AND CINEMATOGRAPHY THROUGH THE WORK OF WIM VANDEKEYBUS AND HIS FILM BLUSH

Virginia Ciruela Bernal
Conservatorio Municipal de Música y Danza de Marbella

RESUMEN

En la actualidad, las artes escénicas se benefician de las técnicas del cine y la danza las incorpora en su hacer coreográfico. La interrelación danza-cine aporta unos beneficios que queremos destacar dentro de un interesante motor creativo. Para recalcar estas aportaciones, nos adentraremos en el mundo artístico de Wim Vandekeybus y analizaremos su película *Blush*. El uso del cine en la danza no es una forma de sustituir el espectáculo en vivo si no un nuevo modo de producción y un enfoque diferente para el público que establece nuevos medios de comunicación, refleja cambios en la percepción y en el uso del tiempo, del cuerpo y del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Artes escénicas, unión, lenguaje cinematográfico y coreográfico.

ABSTRAC

Currently, the performing arts take advantage of the technique of cinema and the dance incorporates them in her choreography. The connection between dance and cinema contribute some benefits that we want to emphasize inside the creativity. To stress these contributions, we will go into the artistic world of Wim Vandekeybus and we will analyse his movie *Blush*. The use of cinema in the dance is not to replace the spectacle in alive, it is a new way of production and a different approach for the public who establishes new mass media, reflects change in the perception and in the use of the time, the body and the language.

KEYWORDS: Performing arts, union, cinematographic and choreographic language.

INTRODUCCIÓN

Según Sánchez y Naverán (2008), el siglo XXI se inició con un renovado interés por los intercambios lingüísticos entre dos medios en principio excluyentes: el cine y la danza. En el contexto actual, donde los criterios de rentabilidad financieras dictan las opciones artísticas, algunos trabajos propuestos por diversos creadores han transformado el paisaje audiovisual (Picon-Vallin, 2001). La mayoría de las creaciones presentadas han añadido un elemento muy actual a sus producciones, la película. No una simple proyección, sino un trabajo cinematográfico completo y bien arreglado. En los últimos años, presenciamos un cambio en el acercamiento de algunos creadores hacia el mundo del cine, planteando una articulación entre lenguaje escénico y cinematográfico.

No obstante, los préstamos y los intercambios entre el cine y la danza son enriquecedores, pero a menudo discretos y disimulados. Actualmente, la idea de espectáculo de danza ha evolucionado considerablemente y ésta se ha liberado de sus principales ataduras, no sólo queremos ver danza en grandes teatros con sus cortinas rojas sino que apreciamos el baile en diversos lugares. La danza ya no es sólo movimiento, narra, denuncia, comparte sentimientos y opiniones. Las artes escénicas están en una constante búsqueda de innovación, sin embargo es frecuente ver cómo siguen caminos paralelos en vez de fusionados.

Wim Vandekeybus utiliza su rico y complejo lenguaje escénico para volver a unir en sus películas todo aquello que el discurso moderno ha querido separar por géneros. Tanta pureza en las artes anula el trabajo de los anteriores pioneros del arte total (Picon-Vallin, 2001). El cine se convierte en un elemento fundamental dentro de su obra, le ofrece la posibilidad de expandir la escena y liberar la danza. Su trabajo se convierte en trascendental para ambos medios. Sus proyectos revelan y despliegan la emoción coreográfica.

La danza en el cine propone una experiencia viva e inmediata entre los cuerpos del artista y del espectador, una experiencia que activa su capacidad de afectar y de ser afectados por el cuerpo del otro (Sánchez y Naverán, 2008). Por eso, cuando la escena recurre al cine no lo hace con la finalidad

de crear una ilusión sino para poner en marcha los modos de pensamiento que ambas formas de escritura generan.

En una época en la que tanto el cine como la danza parecen haber llegado a su máximo apogeo, los artistas se dedican a deshacer los mecanismos desde los cuales ambos lenguajes han generado sus respectivas realidades. *Blush* es un claro ejemplo del avance coreográfico actual ya que se acopla al lenguaje cinematográfico. Aparece un lenguaje filmico en el que el cine y la danza se unen a modo de representación artística. El coreógrafo belga no inventa nada nuevo, simplemente usa las ventajas de ambos mundo para crear una película que mezcla la danza física, el teatro, el cine, el texto y la música en una explosión de imágenes visuales y sonido.

SITUACIÓN ACTUAL DE LA DANZA EN EL CINE

En el paisaje siempre cambiante de los medios de comunicación, los creadores buscan cada vez más diferentes formas de contar sus historias. Los nuevos medios y la tecnología moderna han entrado en la escena y proporcionan nuevas perspectivas tanto a los artistas como al público. La danza en la gran pantalla está de actualidad, ejemplos como *Pina* de Wim Wenders, el festival de Cinedans de Ámsterdam o el festival *Danse et Cinéma* en Francia, entre otros, nos lo demuestran, pero a menudo pasan desapercibidos.

Wim Vandekeybus es muy consciente de las posibilidades que ofrece el cine a la danza, el lenguaje cinematográfico y sus mecanismos se convierten en elementos constitutivos de un tipo de danza filmica. La unión de uno y otro no significa la desaparición de los espectáculos en vivo, sino ofrece nuevos circuitos de producción y la apertura de nuevas relaciones con el espectador. Debemos explorar las posibilidades comunicacionales y expresivas de danza en el cine y entender todos los elementos que nos puede aportar este medio.

EL TRABAJO CINEMATográfico DE WIM VANDEKEYBUS

Procedente en un principio del mundo de la fotografía, el enfoque cinematográfico de

Vandekeybus resulta diferente. Además, su labor es distinta a otros cineastas ya que sus películas son, en la mayoría de los casos, adaptaciones de sus espectáculos. *Blush* o *The Last Words* no son películas de ficción ordinarias, en ellas dirige a sus bailarines que conoce muy bien y puede permanecer en una cierta energía (Masson y Vanden Abele, 2009).

El belga ha hecho de las imágenes y las pantallas elementos fundamentales de sus espectáculos a menudos radicales. Los cortometrajes proyectados en el corazón mismo de la danza actúan a modo de ilustración, de contrapunto o de pausa dentro de las coreografías que entremezclan riesgo y velocidad, atracción y repulsión, caídas y rebotes, saltos y luchas (Douhaire, 2006).

El coreógrafo se considera un contador de historias, de alguna manera el medio utilizado es irrelevante, siempre busca la manera más adecuada para expresarse, bien sea danza, fotografía, cine o teatro (Bell, 2005). Con el cine, reordena las reglas de la representación, rompe el cara a cara con el público y no duda en usar elementos específicos de este medio para la composición coreográfica: fragmentación del gesto, repetición de una secuencia, efectos de plano general y de focalización, fundidos encadenados, elipsis narrativa y montaje acelerado.

Vandekeybus es consciente que danza y cine son medios muy diferentes, no se deja engañar por su relación ni quiere caer en el aburrimiento de grabar gente en escena para después proyectarlo en una pantalla. No le parece interesante porque son dos realidades que no tienen nada que ver la una con la otra.

Tras sus primeros trabajos en *Roseland* 1989 y *La mentira* en 1991, ambos trabajos realizados junto con Walter Verdin y Octavio Iturbe, Vandekeybus dirige *Elba* y *Federico* en 1993, su primer cortometraje como director. Esta película se convierte en la base para la producción de *Her Body Doesn't Fit Her Soul*. A partir de este momento, la película se convierte en un elemento importante y esencial en la obra de Wim, apenas crea espectáculos sin integrar el medio cinematográfico. Para él, el cine se ha convertido en una importante fuente de inspiración, además de un medio de comunicación para desarrollar su intensa y catastrófica imaginación.

Al poner los elementos de sus realizaciones en otros contextos y lugares, el coreógrafo les da una dinámica totalmente nueva y amplifica la energía del conjunto. La película le permite saltar en el tiempo y en el espacio, traspasar los límites del escenario. Teatro y danza se transforman en cine y conviven gracias a su forma tan particular de crear (Saz, 2008).

Wim ve el cine como una experiencia más vinculada al imaginario, una forma de comunicación directa, según él, incluso un niño que no sepa leer ni escribir puede entender las emociones transmitidas por una película (Masson y Vanden Abele, 2009). Sus modelos en el cine son Elia Kazan, Lars Von Trier o John Cassavetes (Duplat, 2010).

Blush

Película realizada y coreografiada por Wim Vandekeybus, basada en el espectáculo del mismo nombre de 2002, *Blush* es un viaje fulgurante que oscila entre los paisajes paradisíacos de Córcega y los sórdidos subterráneos de Bruselas, es una exploración del subconsciente salvaje, de bosques míticos, de lo imaginario, de instintos contradictorios, en el que el cuerpo tiene razones que la mente desconoce. La película nos transporta en la búsqueda salvaje de una Eurídice arrebatada por la agitación del corazón. Existe una tentativa de definir el amor y sus ramificaciones, desde el sexo hasta el sentimiento. *Blush* es una exploración de las emociones que hacen que uno se ruborice.

ELEMENTOS A DESTACAR QUE NACEN DE LA UNIÓN ENTRE DANZA Y CINE

Lenguaje de la imagen y del cuerpo:

La cámara otorga flexibilidad al espacio y el cuerpo, estos elementos pueden mostrarse de un modo que en un escenario no es posible. Con la unión de la danza con el cine, Vandekeybus pone la imagen al servicio de la danza para convertirla en uno de los parámetros de la coreografía (Bell, 2005). Gracias a los primeros planos, nos introducimos en la psicología del personaje. Este acercamiento permite la identificación emocional de los intérpretes por parte del espectador. El rostro del artista llena la pantalla, nos familiarizamos con sus detalles. En el espectáculo de danza eso no fue

posible, los bailarines no tenían un personaje tan definido como en la película.

Vandekeybus opina que se puede filmar la danza con planos muy cortos de los bailarines o cortar los movimientos, utilizar todo tipo de estrategias y técnicas proveniente del cine mientras la energía del espectáculo y del movimiento sean restituidos al final del montaje (Douhaire, 2006).

En *Blush*, la cámara provoca una coordinación específica de las imágenes. El trabajo entre el lenguaje de la imagen y el del cuerpo permite poner a prueba la mirada del espectador sobre la danza y el bailarín, al mismo tiempo se construye el significado a través del movimiento del cuerpo. El coreógrafo redistribuye la imagen y el cuerpo en el espacio y en el tiempo, adaptando el trabajo del intérprete frente a la cámara.

El Cinedanza constituye un formato que ofrece numerosas posibilidades estéticas, el cual combina el ámbito de lo pensable y de lo visible tanto desde el campo de la danza, como de las artes visuales (Pérez, 2009). Poder rebobinar los movimientos y verlos al revés ofrece una apertura hacia lo imaginario y facilita la invención de nuevos pasos, ralentizar y acelerar la velocidad de la imagen permite modificar el tiempo de la danza, los planos y las perspectivas pueden subrayar el movimiento en sus formas plásticas y el montaje permite asociar distintas ideas. A través de la imaginación del director, los efectos filmicos y las técnicas cinematográficas, el espectador posee una nueva percepción del cuerpo bailando (Auburtin, 2008).

Código sensorial:

En toda su obra, Wim Vandekeybus utiliza el color y el sonido como elementos narrativos en sí. Defiende que el cine es como la pintura, es decir, todo es cuestión de luz y materia. Según Zorita (2010), la luz y el sonido de una película envuelven al que lo mira activando la parte más emocional del individuo. En *Blush*, llegaron incluso a esperar cuarto horas para alcanzar el color y la luminosidad que buscaban. Realmente, no le preocupa el contenido de los guiones de sus películas, sino más bien lo que transmiten de forma visceral. Siente los diálogos como parte de la banda sonora y no le gusta el uso de la voz en off. Cree que los personajes son suficientes para explicar lo que se

quiere expresar en una película (Masson y Vanden Abele, 2009).

Espacio abierto:

El cine puede jugar con el espacio de manera más arbitraria y simbólica (Zorita, 2010), puede devolver una base de realismo, transformar los decorados, escenografías e instalaciones en localizaciones exteriores, lugares no artificiales. En las propuestas cinematográficas de Vandekeybus el tratamiento del espacio es un elemento fundamental.

La libertad que produce bailar fuera del escenario recalca el subtexto emocional de sus coreografías, orienta la lectura del público y refuerza los temas. Se busca abrir el espacio al mismo tiempo que los sentidos así como desarrollar la acción en un lienzo realista. Las coreografías no serían iguales si no se hubiese elegido espacios tan específicos. Cada lugar, espacio o terreno es cuidadosamente elegido por Wim y su equipo.

Asimismo, el lugar del cuerpo en un espacio escénico tiene una carga tanto simbólica como significativa, es decir, el artista transforma el cuerpo en una imagen cargada de emoción gracias a su situación espacial. Un simple gesto con su encuadre y puesta en perspectiva adquiere inmediatamente una fuerte dimensión simbólica (Monteil, 2004). Gracias a la técnica de los planos es fácil llamar la atención y dirigir la mirada del espectador hacia un espacio concreto. En el bosque, los intérpretes se dejan llevar por sus instintos y asumen la metamorfosis animal, la danza se convierte en secuencias de atracción, de confrontación y de repulsión. Ya no hablamos de un lado salvaje sino que ellos mismos se vuelven salvajes, instintivos, felinos y feroces. Grabar en plena naturaleza transforma no sólo a las coreografías sino también a los bailarines, se adaptan al medio y hacen que los movimientos se vuelvan más instintivos. Inmerso en la naturaleza, los personajes se fusionan con ella. Gracias al filme el espectador viaja entre distintos paisajes que resaltan el mensaje que quiere transmitir el coreógrafo.

Tiempo:

Según Aubenas (2006) en su libro *Filmer la danse*, Jean Rouch tuvo la intuición que el cine

podía devolver a la danza, en su duración y su desarrollo, su relación con lo sagrado, controlar y transmitir todo la fuerza de la danza. El montaje filmico rompe con la realidad del reloj lógico del tiempo, la película nos muestra un tiempo discontinuo y manipulado por un guión que responde entre otras cosas a las convenciones que arrastra el lenguaje del cine (Zorita, 2010). Mientras que en la danza la coreografía se desarrolla a partir de los movimientos del cuerpo, en la unión cine-danza los movimientos ya no son exclusivamente corporales, se extienden al proceso de articulación audiovisual desde la captación hasta el montaje. Esto nos permite jugar con las posibilidades temporales, los montajes y los efectos añadidos manipulan el tiempo y modifican la percepción del cuerpo y de los movimientos.

Tanto la danza como los métodos y medios técnicos están uno al servicio del otro, de manera interrelacionada, colaborando en la creación de una forma híbrida (Pérez, 2009).

El espectador:

No podíamos acabar esta parte sin dedicarle un apartado al eje central de las artes escénicas, el espectador. La motivación principal de la danza es comunicar, sin el público ya no tiene razón de ser. Pero a pesar de que los eventos se organicen con la idea de satisfacer todas las audiencias, el público de la danza en la gran pantalla sigue siendo bastante limitado.

En la actualidad, el trabajo creativo no está pensado como una actividad especializada y jerarquizada socialmente, sino que pone al espectador en igualdad de condiciones con respecto al uso de herramientas y lenguajes en un intercambio de tipo más horizontal de prácticas y experiencias estéticas (Pinta, 2010). Sin embargo, debemos idear estrategias para transformar al gran público en receptores de las innovaciones técnicas (la sociedad del espectáculo también como sociedad de la información). Quienes están a cargo de esta tarea son los artistas, desarrollando lenguajes comunes para ambos sectores. El objetivo sería tratar de seguir ampliando esta audiencia ofreciendo una danza accesible y comunicativa a través de la gran pantalla.

Desde su perspectiva, Wim Vandekeybus opina que el público de hoy en día está preparado para

ver películas fuera de lo común. Debemos aprovechar esta apertura para proporcionar al público una tipo de película en que la danza es protagonista. El lenguaje de la danza a través de la cinematografía puede llegar a más audiencia con un planteamiento adecuado y una oferta diversificada.

CONCLUSIONES

El desarrollo del arte en la actualidad implica la apertura a nuevas formas de creación, la exploración de las nuevas tecnologías, la consideración de diversos medios de distribución y la instauración de distintos puntos de accesos a las producciones artísticas.

La película de danza es reconocida como una de las mejores colaboraciones Arte/Tecnología (Jaffré, 2007). Los coreógrafos no han parado de desarrollar y diversificar sus creaciones con la ayuda del cine. En este campo, asistimos al despliegue de nuevos medios de representación para la danza.

La danza en el cine se opone conceptualmente al mero registro audiovisual de un material dancístico, como género introduce elementos técnicos, implica una elaboración, una elección estética de los componentes y una proceso de creación en el posterior montaje. El montaje cinematográfico permite plantear discontinuidades tanto en la narrativa como en la construcción de los cuerpos y las identidades, que desde entonces se muestran fragmentados (Sánchez y Naverán, 2008).

La unión de ambos medios está cambiando el ámbito artístico. Este encuentro inevitable entre danza y cine no cesa de ampliar los campos de experimentación y de renovación de las producciones artísticas. La danza se está dejando seducir por este torbellino y aprovecha estos cambios para seguir creciendo. El campo coreográfico se ha interesado, desde el invento de los hermanos Lumière, a la colaboración con las nuevas tecnologías. Experiencias cinematográficas como *Blush* de Wim Vandekeybus, *The Cost of Living* de Dv8 y algunas de las experiencias de Anne Teresa de Keersmaeker, demuestran un camino muy acertado en la composición de nuevos contenidos audiovisuales; éstos son coreógrafos que a partir de un dialogo estricto del tratamiento de la narrativa visual por encima de la videográfica han iniciado una manera diferente de entender el tratamiento coreográfico en relación con la cámara (Morte, 2008). Pero hoy en día, debido sobre todo a la llegada del digital, la danza

experimenta nuevos problemas que desafían los cimientos de su existencia (Jaffré, 2007).

Por otro lado, para los artistas que trabajaban con el cuerpo y el movimiento, esa captura, tan cercana a la realidad, puede ser entendida como un sustituto de la acción en vivo, lo que podría hacer peligrar el espectáculo en directo. Pero no es así, no se trata de sustituir uno por otro, se trata de ofrecer al público nuevas formas de ver la danza, poder llegar a una mayor audiencia y ser fiel a lo que representan las artes escénicas, comunicación y disfrute.

Según Sánchez (2008), “la incidencia de las tecnologías de la comunicación en el espacio de ocio asociado a la teatralidad (cine, radio, televisión, Internet) no ha provocado la extinción del medio escénico, más bien ha multiplicado sus formatos”. Estos nuevos formatos permiten un acceso universal a las propuestas creativas sin empobrecer el formato original. Incluso Pavis (2000), opina que lejos de ser destruida por los medios, la puesta en escena se reformula, se regenera y revive mediante ellos (citado en Zorita, 2010).

A pesar de la evolución que viven ambos medios, la danza en el cine no va a reemplazar o disminuir la danza real. Nuestra preocupación debe ser cómo ver, analizar y apreciar estas nuevas formas de arte. Las películas de danza deben de ser un arte autónomo con un lenguaje propio y una expresividad que no puede ser encasillada.

En 1994, en respuesta a *Dance for Camera Season* para la televisión en el Reino Unido, Robert Penman criticó este nuevo medio, ya que si bien había muchas películas y técnicas de edición de danza, Penman argumentaba que la danza carecía de cualquier vocabulario de movimiento (Brooks, 2008). Sin embargo, sus palabras caerían en el olvido rápidamente debido a que al año siguiente y más familiarizado con el binomio danza/cine, Penman escribiera sobre la película de Elliot Caplan editada por Merce Cunningham, *Beach Birds for Camera*, que la coreografía hablaba por sí misma y el efecto de la habilidad técnica de película y de la edición era sumergir el proceso dentro del flujo y de la línea coreográfica para que se revelara la esencia y la riqueza del trabajo (Penman, 1995, citado en Brooks, 2008). Con esto queremos subrayar la importancia de conocer este medio para poder

disfrutar de él, hasta grandes críticos han tenido sus desacuerdos con la película de danza pero con el tiempo han sabido reconocer los puntos fuertes de esta unión.

Esta asociación ofrece la oportunidad de un trabajo interdisciplinario dentro del propio campo del arte. La construcción de archivos visuales desde creaciones en danza, la representación de formas actuadas a partir de nuevos formatos digitales y tantas combinaciones como imaginemos para multiplicar la oportunidad de la experiencia artística.

Vandekeybus, en la vanguardia de la evolución coreográfica, no se deja desnaturalizar por los avances del cine y de las nuevas tecnologías, aprovecha la oportunidad de enriquecer sus coreografías y la danza en general gracias a los elementos técnicos del cine. Además, el uso de códigos cinematográficos en la escena actual ofrece otras formas de experimentar el espacio y el tiempo teatral (Naverán, 2008).

Recrear sus danzas en película obliga a Vandekeybus a buscar nuevas formas, nuevos enfoques y reestructurar su danza. El filme ofrece numerosas posibilidades estéticas y la construcción de un cuerpo sin restricciones temporales.

No obstante, es importante tener en cuenta que el cine es una tecnología con un coste relativamente alto, lo que hace que su uso experimental en danza sea mucho menor que el cine de carácter comercial. La unión de la danza y el cine no puede verse sometida a las restricciones y pautas estéticas inherentes en este tipo de creaciones, las cuales aunque estén más difundidas carecen de la libertad creativa necesaria que se llevan a cabo en las artes escénicas. Aún queda encontrar un equilibrio entre producción y calidad, un cine sin tantos derroches económicos, un cine más accesible y asequible para la danza.

Vandekeybus nos muestra con *Blush*, grabado en tan sólo en 9 días, que es posible hallar una solución a nivel económico. La calidad no depende exclusivamente del presupuesto, es el trabajo planteado que nos proporciona un resultado óptimo. *Blush* fue financiado por su propia compañía y costó 130 000 euros. El presupuesto tan restringido obligó al equipo a ser muy creativo pero le

concedió plena libertad. Además, todos aceptaron trabajar con estas condiciones financieras limitadas (Duplat, 2010).

Ante este panorama, la incorporación de la danza en el cine promete actualizar la escena a las nuevas posibilidades expresivas ofertadas por esta unión. De esta manera, un medio tan antiguo como la representación teatral podrá seguir adaptándose a las tecnologías de su época ganando con ello nuevos recursos expresivos y capacidades, que sin duda atraerán a los espectadores y dinamizará la situación actual de las artes escénicas (Boj y Díaz, 2007).

REFERENCIAS

- Aubenas, J. (Dir.) (2006). *Filmer la danse*. Bruxelles: La renaissance du livre.
- Auburtin, C. (2008). *Les origines de la vidéodanse* (Universidad de Burdeos, Francia). Recuperado de <http://www.camillau.net/videodanse.html>
- Bell, A.L. (2005). *Plongée dans le mouvement*. Recuperado de <http://cinema.fluctuat.net/films/blush/1356-chronique-plongee-dans-le-mouvement.html>
- Boj, C y Díaz, D. (2007). *La hibridación a escena: realidad aumentada y teatro*. *Revista Digital Universitaria*, vol. 8. Recuperado de http://www.revista.unam.mx/vol.8/num6/art48/jun_art48.pdf.
- Brooks, P. (2008). *Remediation of Moving Bodies: Aesthetic Perceptions of a Live, Digitised and Animated Dance Performance*. *La intermedialidad. Cultura lenguaje y representación*, vol. 6, 85-99.
- Douhaire, S. (2006). *La danse des images*. Recuperado de <http://www.ecrans.fr/La-danse-des-images.html>
- Duplat, G. (2010). *Vandekeybus choisit le cinéma*. Recuperado de <http://www.lalibre.be/culture/cinema/article/608222/vandekeybus-choisit-le-cinema.html>

- Jaffré, O. (2007). *Danse et nouvelles Technologies: enjeux d'une rencontre*. Paris: L'Harmattan.
- Masson, A. y Vanden Abele, S. (2009). *L'autre cinéma belge. Le renouveau flamand: entretiens avec une nouvelle génération de cinéastes*. Anvers, Bélgica: Edition Flandrimage.
- Monteil, N. (2004). *Danse et vidéo. Dossier, vol.3*. Recuperado de http://www.crdp-reims.fr/arts-culture/dossiers_peda/dossier_pop3.pdf
- Morte, A. (2008). *Interferencias. Nuevos contenidos audiovisuales en las artes escénicas, la danza contemporánea y la música emergente*. Recuperado de <http://interferenciasaudiovisuales.blogspot.com/>
- Naverán, I. (2008). *Doblarse a sí mismo*. *Cairon Revista de estudios de danza. Cuerpo y cinematografía*, vol. 11, 61-74.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Paul, C. (2010). *El cine quita algo de magia a la danza, pero aporta beneficios en favor del público: Bensard. La jornada. Cultura, p.5*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/13/index.php?section=cultura&article=a05n2cul>
- Pérez, I. (2009). *Algunas consideraciones sobre la (re)presentación del cuerpo en movimiento. Un encuentro posible entre la danza y las artes visuales*. En D. Carrera (Coord.), *Estudios sobre danza en la universidad. Grupo de estudio e investigación "Cuerpo Tecnología"*, 119-133. Recuperado de, <http://cuerpoytecnologia.files.wordpress.com/2010/02/estudios-sobre-danza-en-la-universidad.pdf>
- Picon-Vallin, B. (2001). *Le film de théâtre*. Paris: CNRS Éditions.
- Pinta, M.F. (julio, 2010). *Escenarios intermediales. De los happenings a la web 2.0. Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral, vol.11*. Recuperado <http://www.telondefondo.org>
- Sánchez, J. A. y Naverán, I. (Ed.) (2008). *Cairon 11 Revista de estudios de danza. Cuerpo y*

cinematografía. Madrid: Universidad de Alcalá.

Sánchez, J. A. (2008). La escena del futuro. ARTEA, Investigación y Creación Escénica. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=128>

Saz, I. (2008). Última Vez: Dance & Short Fiction Films. Cairon Revista de estudios de danza. Cuerpo y cinematografía, vol. 11, 227-229. Saz, I. (2010). El cuerpo vivo y el cuerpo inerte. Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral, vol.12, 1-15. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=295>

Zorita Aguirre, I. (2010). Teatro Contemporáneo y Medios audiovisuales: primer acercamiento teórico. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Filología Catalana, Universidad Autónoma. Barcelona.