

## DANZA – CINE

Diálogo entre Sol León y Carlos Saura

Moderadora: Elna Matamoros



Jueves 21 de febrero de 2008  
Residencia de Estudiantes, Madrid  
Resumen: Elna Matamoros  
Fotografías: Residencia de Estudiantes

El segundo de los Encuentros Loewe con la Danza se celebró en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Su directora, Alicia Gómez Navarro, da la bienvenida a los asistentes por ser el primero de los tres coloquios que de forma consecutiva tendrían lugar allí. Felicita a la Fundación Loewe por tan “estupendo proyecto, y además muy oportuno por la situación actual de la danza en España, como bien quedó patente en la sesión inaugural de los Encuentros en el Teatro Real”.

Elna Matamoros celebra la entrada de la danza en la Residencia de Estudiantes “con emoción para todo el gremio, ya que hasta ahora no habíamos tenido demasiada presencia aquí”, y su opinión es que la Residencia de Estudiantes “es un lugar adecuado y natural para todo el mundo de la cultura, de las artes y de los espectáculos”. Del mismo modo, agradece la iniciativa de la Fundación Loewe, no como moderadora de la mesa, sino como profesional de la danza, y “en nombre de todos los compañeros que me han hecho llegar su alegría y

entusiasmo por la celebración de estos Encuentros”, personalizándolo en Enrique Loewe (Presidente de la Fundación), Alfredo Aracil y Carla Fernández-Shaw.

Comienza el diálogo para, como indica ella misma, “aprovecharnos de la sabiduría de dos grandes artistas”: Carlos Saura, uno de nuestros cineastas más prolíficos y más premiado internacionalmente, cuyas películas tienen “un claro registro hacia la danza y el cine musical”, y con una “sensibilidad única a la hora de plasmar la danza como espectáculo escénico”.

A la pregunta de qué ha podido aportar la danza al cine, opina Saura que desde el comienzo ha habido “películas eminentísimas” en ese terreno, y reconoce que para él la danza siempre ha tenido “algo misterioso, con esa conjunción del ritmo con el movimiento corporal”; también admite que la danza le ha aportado muchísimo, abriéndole “camino de experiencias cinematográficas que sin el cine musical nunca hubiera intentado”. Sin dudar, añade que la danza “ha sido muy beneficiosa” para su carrera. Del mismo modo, la danza también ha sabido aprovecharse de la situación, porque gracias a sus películas, ha llegado a lugares y en determinados momentos que habría sido impensable de otro modo como apunta la moderadora.

Sol León, coreógrafa, se formó en Madrid pero ha desarrollado su carrera en Nederlands Dans Theater y junto a su compañero, Paul Lightfoot, ha conseguido alcanzar reconocimiento mundial. Formulada la pregunta inversa, la coreógrafa emplea la misma palabra que Saura: “misterio”; y cuenta cómo se enamoró del cine mudo al percibir que “otro medio artístico lograba lo mismo que yo” viendo cómo los actores de teatro comenzaban a hacer cine, pero al no poder apoyarse en la voz “empleaban sus cuerpos y la caricatura de sus caras” para expresar emociones. Le encantó “la estética, la calidad de su interpretación, el uso de luces y sombras”, y también ver que la duración de esas primeras películas –de unos 20 ó 25 minutos– era la misma que la de sus coreografías. La proyección de una pieza de Lightfoot/León –“Shoot the moon”– sirve de muestra de cómo trató de imitar la forma en que las cámaras de la época registraban las imágenes con el movimiento de los bailarines. Además, aquí juega en el escenario con la proyección en tiempo real de lo que sucede al otro lado de los paneles giratorios que constituyen la escenografía, y que figuran ser los tabiques que separan las habitaciones de distintas viviendas, que a su vez se comunican por puertas y ventanas. La coreografía de esta pieza llevó a Saura y León a conversar acerca de la diferencia entre la proyección de la parte superior del escenario –en blanco y negro– y la visión inferior de la escena, en la que se mueven bailarines reales que reflejan mundos distintos e incomunicados entre sí.

Carlos Saura cuenta que llegó a la danza a través de la fotografía cuando Lolita Pedroso, una enamorada de la danza, le encargó hacer fotos de flamenco para un libro. También tuvo un encuentro directo con el flamenco con 18 años, cuando “como era delgado y tenía buen cuerpo” pensó en hacerse bailar. Fue a ver a La Quica –“una mujer maravillosa”, apunta– y tras ponerle un disco, “muy cariñosa”, le dijo al observarle: “Mira, yo creo que te tienes que

dedicar a otra cosa". Sus siguientes contactos con la danza y la música le vinieron como fotógrafo oficial de los Festivales de Granada y Santander en los años 50.

Las fotografías que proyecta Saura desde su propio portátil muestran escenas de ensayos de la época (con Svetlana Beriossova, Margot Fonteyn y otros bailarines), buscando esa "luz misteriosa" que más tarde le llevaría a hacer sus películas. Entonces se dio cuenta de que lo que era extraordinario del baile era "el enorme esfuerzo físico necesario". Afirma que "por desconocimiento, yo no imaginaba que para bailar es necesaria una gran dosis de disciplina, de trabajo; y eso lo aprendí en los ensayos". Citando los ensayos de Rosario, compañera de Antonio el bailarín, reconoce Saura que para él "los ensayos tienen una atracción mucho mayor que las obras terminadas". Pero admite que es una opinión muy personal, "probablemente no compartida por nadie". Recuerda los ensayos de Margot Fonteyn en *El lago de los cisnes*, "con esos harapos que se ponían para ensayar", y después en las funciones "todas de blanco, impolutas, que ni sudaban". Desde entonces tiene "aversión a ver la danza en el escenario". Lo dice con "cierta vergüenza" y afirma divertido que es "mala educación cinematográfica".

Tiene Saura dos tipos de películas: las que cuentan una historia (como *Carmen* o *Tango*) y otras sin argumento (como *Sevillanas*, *Flamenco*, o *Fados*) y que él mismo define "casi como musicales en estado puro, porque no hay nada más que actuaciones". La primera vez que se enfrentó al baile "seriamente" —como él apunta— fue con *Bodas de Sangre* (muestra una foto con



Antonio Gades y Emiliano Piedra). Emiliano fue, dice Saura, "el culpable de que yo me iniciara en esto del musical". Él le preguntó un día si se atrevería a hacer *Bodas de Sangre* con Gades, pero Saura tenía cierto miedo porque años atrás había rechazado hacer esa obra con un productor americano escapando de una idea plagada de demasiados tópicos porque "él quería paredes blancas encaladas, gitanos renegridos", y además "con todo mi respeto a Lorca, no lo veía en el cine". Saura aceptó ir a un ensayo de la obra en lo que era entonces la sede del Ballet Nacional de España (el actual edificio del Museo Nacional de Arte Reina Sofía) del que Gades era director, y cuando llegó a la sala de baile, con barras y espejos —"que siempre me han fascinado", añade el cineasta— le ofrecieron un ensayo que le dejó entusiasmado. "Para mí fue el descubrimiento de algo nuevo, de una forma de ver el baile distinta, de recuperar el mundo del baile ya olvidado después de tantos años", añade Saura, todavía con emoción en la voz. Aceptó el proyecto por lo que "tenía de misterioso", pero además, estaba Antonio Gades: "Para mí él ha sido el gran Maestro; en todas mis películas, de alguna manera, está presente

él". Proyecta Saura las fotografías que muestran la sala de baile que reconstruyó "con minuciosidad" para intentar reproducir la que había visto en la calle Atocha, y en ellas a Cristina Hoyos: "una bailarina excepcional, era la Primera Bailarina de la compañía". Además de los espejos, en la sala había un elemento importante: "los bailarines estaban siempre presentes, sentados en sillas alrededor de la sala mientras se representaba la obra, no como en el teatro, donde solamente entran los que tienen que bailar, cuando tienen que bailar". También recuerda una escena en que Antonio Gades estaba a la izquierda del escenario y Cristina Hoyos a la derecha, y aunque en el teatro "se pueden controlar todos los espacios al mismo tiempo, en un plano muy general", para poder hacer los dos planos en el cine "hubo que manipular la música" repitiendo ese fragmento y grabar la escena por duplicado, aunque en el escenario todo hubiera sucedido simultáneamente. "Fue para mí una sorpresa", dice Carlos Saura, y siempre que trabajaron juntos Gades y él estudiaron a fondo "ese problema". Antonio Gades y Cristina Hoyos fueron, para el cineasta, "una pareja inconmensurable en el baile flamenco". Y añade con seguridad: "Como Antonio no ha habido nadie. Uno puede pensar que el flamenco es un baile muy libre, y es cierto que puede haber bailaores que no hayan tomado nunca clases; pero hoy día eso ya no existe, y creo que Pilar López primero y Antonio Gades después, han sido los grandes pioneros de ese tipo de trabajo concienzudo". De esa forma, además, se puede contar una historia; hay que ensayar, trabajar, y así surge "un flamenco organizado, preparado, lo que no quita la genialidad de un momento determinado; Antonio y Cristina tenían la genialidad de, sabiendo lo que tenían que hacer, añadir cosas distintas. Cuando Antonio, que era muy exigente, bailaba la Farruca, se obligaba a repetirla una y otra vez, con la obsesión de hacer las cosas bien".

En *Bodas de Sangre*, apunta la moderadora, hay momentos claramente cinematográficos, que ya existían antes de hacer la película, como la cámara lenta o la foto de la boda. Recuerda Saura la preciosa escena de la pelea con cuchillos a cámara lenta, y cuando le preguntaban a él cómo lo había hecho, siempre respondía que "no estaba grabado, sino bailado a cámara lenta". Algo que llevó a Gades y a Saura a desarrollar "otro *tempo*" en el flamenco, de forma que aunque la música se mantenga, se pueda bailar "a medio compás, cuarto de compás... y luego volver a cogerlo".

Un trabajo muy diferente es el que realizó Saura con sus últimas películas, como *Flamenco* o *Sevillanas*, en las que trabajó con artistas que se basan principalmente en la improvisación. Sin embargo, confiesa Saura que "aunque grabes unas bulerías en Jerez, la realidad es que al final todo el mundo hace siempre lo mismo, por más que haya algo de improvisación". Señala que artistas como Merche Esmeralda son capaces de "repetir lo mismo cuarenta veces con exactitud" pero siempre se ensaya para que la cámara pueda seguirles. De todas formas, explica, el baile siempre se filma con música grabada (a diferencia del cante, ya que sería imposible hacer encajar la voz sobre la música), y todos los bailes tienen una estructura clara y que se puede repetir tantas veces como sea necesario. Comparte también una anécdota de la Paquera de Jerez, cuando entraba con su grupo durante el rodaje de *Sevillanas*, y dijo a los

demás: “Aquí hay que echar el callo porque esto va a quedar para siempre”. Y eso, añade Saura, “que era una mujer que improvisaba”.

Sol León comentó que no comparte la fascinación de Saura por los ensayos, y apenas graba el proceso de creación de las obras. Solamente la emplea “como testigo”, como herramienta para recordar la coreografía. Reconoce que a ella le cuesta identificar consigo lo que recoge la cámara, y que prefiere



confiar “en la memoria de mi cuerpo”. Tampoco le gusta que cuando monta un ballet para un bailarín nuevo o para otra compañía, estos tengan acceso a ver el resultado final de la obra antes de haberlo asimilado, porque “si tienen algo que ofrecer que nadie les ha sacado aún pueden perderlo, porque se limitan a imitar la imagen que han visto grabada”. Sin embargo, admite que muchos coreógrafos trabajan con cámara, y que ella la usa para “conectar con otros niveles del subconsciente, para completar lo que nuestro”. Cuenta la coreógrafa que vio la película *Bodas de Sangre* cuando ya había salido de España, y que como había comenzado tarde a estudiar, su encuentro con la sala de danza había sido muy brusco, y sintió exactamente la misma atracción por este espacio que ha explicado Saura.

El cineasta aclara que él siempre ha tratado de integrar la cámara en la coreografía, para evitar que su presencia fuera algo gratuito, y evita planos generales, “aunque quizás sería lo más exacto para mostrar la coreografía”. Afirma Sol León que ella cree que él ha logrado con la cámara “sacar la emoción de un bailarín”, algo que reconoce como “dificilísimo”. Explica que para ella “un buen fotógrafo de danza es el que ama la danza, y se sienta en el estudio y mira, y mira y mira... y saca una foto no sólo del movimiento sino también de la sensación del bailarín”. Comenta finalmente a Saura con humor: “así que eres un bailarín”, a lo que él responde encantado que sin duda danza y cine se asemejan aunque no en todo. Reflexionando sobre la creencia tan extendida de que “la ópera es el espectáculo más completo”, él llega a la conclusión que lo más completo es el cine. En ese aspecto, su obsesión es “integrar luz, escenografía, coreografía, y sin duda el talento de los bailarines”. Hace referencia a una película española, *Duende y Misterio del Flamenco* de Edgar Neville (1952), “un documento fantástico”, en el que siempre le molestó que cada número tuviera detrás un fondo realista (Ronda, Sevilla...), porque siempre consideró más interesante eliminar cualquier cosa que pudiera distraer al espectador, a menos que estuviera integrado en la escenografía. Y vuelve a

referirse a Gades mientras aparecen imágenes de *Carmen*, recordando la indignación que sintió por el hecho de que Gades no cobrara derechos de autor por *Bodas de Sangre* – “entonces no existía el apartado de coreografía en los registros”– lo que les llevó a firmar todo conjuntamente en sus demás trabajos, aunque Saura nunca interviniera en el baile –“solo podía opinar, o darle algunas ideas, pero es un terreno que le correspondía a él”– y Gades nunca dijo “cómo yo tenía que poner una cámara”. Con sus comentarios sobre espacios escénicos, aparecen imágenes de *Sevillanas*, en las que se pueden apreciar los paneles rectangulares de material plástico, translúcido e ignífugo –“antes eran de hierro y ahora de aluminio”– y que le permiten cerrar espacios, proyectar sombras y jugar con los espejos.

Sol León quiere puntualizar que la danza ofrece algo que el cine no tiene: “En el teatro, la danza está proyectando una energía desde el bailarín a la persona que está sentada enfrente, y eso no se puede grabar”. Saura simplemente dice que no está de acuerdo, pero Sol también apunta que durante la función, si miras la “energía que proyecta la perfección diluida del bailarín en el escenario y que al público le llega” no es comparable a lo que sucede en la sala de ensayos. Pero Saura reconoce igualmente que mientras que su cine de ficción no suele recibir aplausos, “si acaso al final, con suerte” –ironiza– en sus películas musicales el público suele aplaudir el final de cada número, algo que “nunca, nunca” pensó que fuera llegar a suceder, pero que la gente reacciona como si fuera una representación en vivo. Añade que danza y cine se complementan mutuamente, y que ver un bailarín en vivo te ofrece la posibilidad de ver el esfuerzo del momento, mientras que el cine te lo da “en conserva”. Pero Sol León se revuelve, porque como bailarina no puede asumirlo, y cuenta cómo en ocasiones, al ver una actuación grabada, no es capaz de encontrar lo que el público o ella como intérprete han sentido; mientras, Saura añade que muchos artistas sienten cosas al bailar que no llegan al público, por lo que tampoco cree que sea una observación incontestable, y apoya su argumento con una anécdota de su película *Carmen*; cuenta que tras ver la primera proyección se sintió terriblemente decepcionado, y escribió en un cuaderno: “¿Y ahora qué vamos a hacer con esta película?”. Resultó que fue su obra más vista y más premiada en el mundo entero, como también le ha sucedido en varias ocasiones e incluso en el caso inverso: “He creído que algunas películas iban a ir muy bien y han ido fatal”, y lo resume con una sentencia: “Hacer una película es apasionante: el rodaje, el montaje... luego llega el momento de la proyección y es un desastre. Yo nunca proyectaría mis películas”, admite entre las risas del público.

Sol León tiene una observación interesante que hacer, al confesar el peligro que supone el paso del tiempo para una coreografía: “Puedes hacer una obra impactante y ver cómo en un año se muere; pero curiosamente, a lo mejor pasan diez años y pasa a ser una obra genial”. Cree que la danza es más difícil de “amasar” si además quieres transmitir un punto filosófico, y aunque Saura le apunta la dificultad de ir construyendo los pasos poco a poco, Sol León considera que “eso ya está muy superado; eso era buscar el lenguaje, ahora estamos en qué quieres decir con esa escritura”. Y añade: “Buscamos que esa emoción que tiene el público guardada sea la misma que yo quiero crear con mi movimiento, todo a través de la energía de la danza”. Saura confiesa entre risas su terror a la palabra “energía” porque como afirma con

humor: “no sé lo que quiere decir”. Ella aclara que dice “energía” porque “te estás moviendo y produciendo algo”.

Seguidamente la conversación se dirige hacia la similitud del uso que Saura hace de los espejos en sus películas y la imagen proyectada por la cámara de Sol en el ejemplo mostrado. El cineasta valora el hecho de que el espejo –“uno de los inventos mágicos del hombre”– proyecte una imagen invertida. La fotografía tiene para él, además “la idea terrorífica de que siempre pertenece al pasado; es un material irrepetible”. Sol León comenta que el espejo es una de las “grandes enfermedades” de los bailarines, porque termina “manipulando su movimiento según lo que ve en él”, y llega a la escena y “baila chiquitito, chiquitito... y no puede producir energía. El bailarín inteligente hace la barra con espejo y después en el centro hace su dimensión más grande, porque necesita verlo todo”. Muestra Saura una imagen en la que la figura de los bailarines se repite hasta el infinito en los espejos, y explica cómo puedes hacerlo también con proyectores, retardando esa imagen en movimiento, “como en un abanico y casi teóricamente hasta el infinito”. Sol defiende su pasión por los fundidos en el escenario, frente al tradicional oscuro, “en que se apaga la luz y ves que el bailarín se escapa del escenario”. Luego, la conversación se dirige hacia el empleo de las proyecciones en la danza escénica.

Sol opina que fue algo similar a lo que sucedió en el cine mudo, porque en las primeras producciones que ella conoce que las emplearon, se utilizaban como meros decorados. “Que yo sepa, el primer coreógrafo en ha-



cerlo fue Hans Van Manen en 1968, y después hubo tal moda de usarlas que me irritaba muchísimo. Cuando Paul [Lightfoot] y yo quisimos usarlas, quisimos ir al origen de todo, y en *Silent Screen* pusimos al bailarín en un paisaje que se movía”. Al respecto, Carlos Saura aclara que la película expresionista *Sinfonía en la ciudad*, con sobreimpresiones, fundidos y encadenados, a la que hacía referencia Sol León al hablar del cine mudo, “era otra cosa, no tenía nada que ver... Pero –aclara Saura– en este mundo no hay nada nuevo, ni en la danza ni en el cine. Se puede hacer mejor o peor, y dar un pasito más hacia delante, pero nada más”. Afirma que las posibilidades que ofrecen hoy las cámaras digitales eran impensables hace

años, y aunque defiende la posibilidad de mostrar el baile por sí mismo “delante de un telón, con una luz”, opina que si se usan las proyecciones, deben usarse bien. “¿Y por qué no – pregunta mirando a la coreógrafa– si te amplía el campo visual, como tú bien has hecho?” Y con la camaradería que se ha creado tras una hora larga de conversación le dice: “No sé por qué dices lo del cine mudo, te has obsesionado con eso, pero lo que tú haces es otra cosa”. Sol León aclara que cuando hace esa referencia es con respecto al lenguaje que está usando el actor sin palabras.

El cruce de opiniones lleva a la moderadora a proponer la intervención del público, ya ansioso por participar, y la primera pregunta parece una petición para que Carlos Saura se centre en la danza clásica para su próxima película, a lo que él responde explicando su concepto del ballet clásico como “una danza que se ha detenido en el tiempo, algo que no le ha sucedido al flamenco, que sí ha evolucionado, comparado con el folklore en general”. Eso, y no otra cosa, es lo que le ha interesado de flamenco, tango y fado: su origen común en el tiempo, y en ambientes similares de mezcla de gentes y culturas; algo que no ve en el ballet. Sol León defiende el uso de la técnica clásica en la creación contemporánea y en la formación del bailarín, pero la necesidad de no limitar a ese estilo la experiencia escénica del bailarín.

Una pregunta para Sol León le hizo reflexionar sobre el uso de las proyecciones en el escenario y el riesgo de que eclipsen la coreografía en sí misma, pero la autoexigencia de la coreógrafa a controlar todo lo que el público percibe, independientemente de la localización de su butaca, le hace estar muy alerta.

La danza clásica salió de nuevo como tema candente desde el público, y mientras Saura explicaba paciente cómo prefiere la tensión del espectáculo cercano del ensayo, a la perfección de la función desde el público, Sol León se preguntaba las razones de la continua rivalidad que aprecia en España, más que en otros lugares, entre danza clásica y contemporánea.

La última intervención, dirigida a Saura, fue acerca del término por él utilizado “cine musical” frente a “cine de danza” como bien podrían calificarse sus películas; sin embargo, él mismo matizó que sus películas no son sólo de danza, sino que además de bailar, se canta, se interpreta... y que considera que todas sus películas –“y ya he hecho cuarenta”– son musicales.