

EL CORTOMETRAJE

VALORACIÓN Y GRANDEZA DEL FORMATO

Dirección

MERCEDES MIGUEL BORRÁS
ANA I. CEA NAVAS

ACCESO GRATIS a la Lectura en la Nube

Para visualizar el libro electrónico en la nube de lectura envíe junto a su nombre y apellidos una fotografía del código de barras situado en la contraportada del libro y otra del ticket de compra a la dirección:

ebooktirant@tirant.com

En un máximo de 72 horas laborales le enviaremos el código de acceso con sus instrucciones.

La visualización del libro en **NUBE DE LECTURA** excluye los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado

EL CORTOMETRAJE. VALORACIÓN Y GRANDEZA DEL FORMATO

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M.^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

**EL CORTOMETRAJE.
VALORACIÓN Y GRANDEZA
DEL FORMATO**

Mercedes Miguel Borrás

Ana I. Cea Navas

(Editoras)



Procedimiento de selección de originales, ver página web:
www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

tirant humanidades
Valencia, 2020

Copyright © 2020

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y de los editores.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

Este libro ha sido editado por Tirant lo Blanch y por Filmoteca de Castilla y León, Semana de Cine de Medina del Campo y OCENDI (Observatorio del Ocio y el Entretenimiento Digital).

© VV.AA.

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-1023-2020
ISBN: 978-84-18155-57-4
MAQUETA: Innovatext

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSC/Tirant.pdf>

Autores:

Emiliano Allende
Connie Badrines McGill
Yurima Blanco García
Joseba Bonaut Iriarte
Denis Brotto
Mario Brenta
José L. Cano de Gardoqui
Victoria Cavia-Naya
Jose Carreño Villada
Ana I. Cea Navas
Pablo Coca Jiménez
Luis Deltell Escolar
Miguel Ángel Díaz Monsalvo
Mikel Díaz-Emparanza Almoguera
Francisco J. Domínguez Burrieza
Patricia Durántez Stolle
María Lorenzo Hernández
Luis Mariano González
Begoña Gutiérrez San Miguel
Ignacio Lasierra Pinto
Víctor Hugo Martín Caballero
Teresa-Gema Martín-Casado
Raquel Martínez Sanz
Mercedes Miguel Borrás
Adriana Navarro Álvarez
Amparo Plaza Vidal
Juan Rubio de Olazabal
Cristina San José de la Rosa
Juan C. Sánchez Manso
Antonio Santos
Alberto Úbeda-Portugués
David Vicente Torrico
Carlos Villar-Taboada

EL CORTOMETRAJE TIENE QUIEN LE ESCRIBA

Cada vez se ruedan más cortometrajes, se llevan a cabo más actividades centradas en el formato y los festivales no hacen más que aumentar. Y, sin embargo, es un gran desconocido; alejado de los circuitos comerciales –no se exhibe en salas y es excluido de la mayor parte de las cadenas televisivas–, el público no tiene fácil acceso a los miles de cortos que se producen cada año en España. El relato breve cinematográfico es una herramienta de comunicación perfecta cuyo enorme potencial está todavía por descubrir.

Esta imperiosa necesidad de generar una férrea cultura del cortometraje, y muchos años de estudio sobre el formato, nos ha llevado a sacar a la luz este libro, cuya edición se ha hecho realidad gracias al apoyo de Emiliano Allende, director del Festival de Medina del Campo; Maite Conesa, directora de la Filmoteca de Castilla y León; M^a José Gálvez, directora de Edición de Tirant lo Blanch; nuestro Grupo de Investigación Reconocido (OCENDI), coordinado por Nereida López; y, por supuesto, los-as autores-as que conforman sus páginas, haciendo posible que el cortometraje tenga quien le escriba.

Pero esta publicación no tendría sentido sin dar las gracias a los cortometrajistas por hacernos soñar con su creatividad y genio, por llenar nuestros corazones de fantasías y de historias que consiguen arrebatarlos en pocos minutos.

Esperamos y deseamos que instituciones relacionadas con la industria cinematográfica (ICAA, Academia de Cine, etc.) se sumen a esta iniciativa, así como aquellas, tanto de carácter público como privado, que quieran colaborar en apoyar y defender el cortometraje.

Índice

PRÓLOGO.....	19
INTRODUCCIÓN, Alberto Úbeda-Portugués	21

Primera Parte

ESTÉTICA DEL FORMATO CORTO: ANÁLISIS

CORTOCIRCUITOS, Mario Brenta.....	29
-----------------------------------	----

EL FILM-INCHIESTA DE CESARE ZAVATTINI. CINE CORAL COMO CALEIDOSCOPIO QUE REFRACTA LOS MÚLTIPLES SENTIDOS DE UNA MISMA REALIDAD, Mercedes Miguel Borrás.....	39
--	-----------

1. INABARCABLE GRANDEZA DEL PENSAMIENTO DE ZAVATTINI	39
1.1. El essere neorrealista	41
1.2. El arte y la vida como partes de un todo.....	42
2. <i>FILM-INCHIESTA</i>	47
2.1. Lo Spettatore: <i>L'amore in città</i> (1953)	49
3. A MODO DE CONCLUSIÓN	57
3.1. La huella imborrable de Zavattini, un breve apunte	57
3.2. Imposibilidad de poner cierre a una forma poética abierta, sin límites	58

ROSA DE FUEGO. ORANGE INTENSE, Antonio Santos	63
--	-----------

1. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL PLASMA: INTRODUCCIÓN.....	63
2. EL LABERINTO ROSADO	64
3. PUENTES SOBRE EL ABISMO	70
4. ÉXTASIS Y TRANSFIGURACIÓN 5G.....	74

ESTÉTICA DE LA FORMA BREVE. REFLEXIONES SOBRE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, Denis Brotto	79
---	-----------

BREVEDAD Y ENSAYO AUDIOVISUAL: EL YO VERDADERO EN EL CORTOMETRAJE, Luis Deltell Escolar	95
--	-----------

1. CERCAR LO QUE NO QUIERE SER CERCADO	95
2. EL ENSAYO AUDIOVISUAL EN ESPAÑA: LA EXPERIENCIA DEL CORTOMETRAJE	97

3. LA PRECARIEDAD INDUSTRIAL DEL ENSAYO.....	99
4. EN BUSCA DE NUEVOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN.....	101
5. MEMORIA Y VERDAD, EL ENSAYO ES BREVE.....	103
6. CIERRE: BREVE, LEVE SON.....	104
CÓDIGOS DE MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN <i>TIMECODE</i> (2016), DE GIMÉNEZ PEÑA: SIGNOS NARRATIVOS EN UN ANÁLISIS DE LA LOGOESTRUCTURA AUDIOVISUAL, Carlos Villar-Taboada.....	107
1. REFLEXIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA.....	108
2. <i>TIMECODE</i> , ANTE LA SOCIEDAD Y LA CULTURA.....	110
3. LOS SUJETOS EN <i>TIMECODE</i>	113
4. MÚSICA, SILENCIO Y DANZA EN <i>TIMECODE</i> (2016).....	115
5. HERMENÉUTICA DE UNAS RELACIONES INTERSEMIÓTICAS.....	117
FRAGANCIAS Y FRACTURAS EN LAS ESCALAS. PENTAGRAMAS Y FOTOGRAMAS (BREVE APROXIMACIÓN A LA MÚSICA PARA EL CINE), Emiliano Allende.....	123
1. ESCALAS.....	124
2. LA ESCASA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX EN EL CINE.....	131

Segunda Parte

EL CORTOMETRAJE COMO INSTRUMENTO SOCIAL Y EDUCATIVO SOCIAL

EL RELATO BREVE CINEMATOGRAFICO, INSTRUMENTO PARA LA SENSIBILIZACIÓN SOCIAL: VISIÓN DE UN FALSO MATRIARCADO GALLEGO EN <i>MATRIA</i>, Ana I. Cea Navas.....	139
1. INTRODUCCIÓN.....	139
2. DIVERSIDAD DE ENFOQUES PARA UN ANÁLISIS DE <i>MATRIA</i>	143
3. VOCES DEL MATRIARCADO: RE-VISIÓN PANORÁMICA... ..	144
4. <i>MATRIA</i> : NARRATIVA DE LO SOCIAL.....	146
5. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	152
EL CORTOMETRAJE, UNA HERRAMIENTA PARA LA EDUCACIÓN MEDIOAMBIENTAL: LOS TALLERES DE CLIMÁNTICA, David Vicente Torrico.....	155
1. INTRODUCCIÓN.....	155
2. ESTUDIO DE CASO. LOS TALLERES DE CLIMÁNTICA.....	158
3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS.....	161

4. CONCLUSIONES.....	165
EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO, Cristina San José de la Rosa.....	169
1. INTRODUCCIÓN.....	169
2. CARACTERÍSTICAS DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS.....	170
3. ANÁLISIS PERIODÍSTICO DE 'GAZA' Y 'KYOKO'.....	174
4. ESTRECHA RELACIÓN ENTRE CINE Y PERIODISMO TELEVISIVO.....	180
EL FORMATO SPOT NARRATIVO COMO REFLEJO DE LO SOCIAL: LA CUARTA OLA DEL FEMINISMO A TRAVÉS DE LA CREATIVIDAD PUBLICITARIA DE MÓNICA MORO Y EVA SANTOS, Teresa-Gema Martín-Casado.....	183
1. INTRODUCCIÓN.....	183
2. CREATIVIDAD PUBLICITARIA Y SPOT NARRATIVO.....	184
3. LA MUJER EN LA ESPAÑA ACTUAL: ¿CUARTA OLA DEL FEMINISMO?.....	186
4. DOS GRANDES CREATIVAS: MÓNICA MORO Y EVA SANTOS FRENTE A LA CUARTA OLA.....	190
5. LAS CAMPAÑAS A ANÁLISIS. LA CUARTA OLA REFLEJADA EN LA CREATIVIDAD PUBLICITARIA.....	192
5.1. Campaña: <i>Deliciosa Calma</i> , de <i>Campofrío</i>	192
5.2. Campaña: <i>La muñeca que eligió conducir</i> , de <i>Audi</i>	195
6. CONCLUSIONES.....	197
COMUNICACIÓN PERSUASIVA Y CORPORATIVA EN CAMPAÑAS DE CONCIENCIACIÓN SOCIAL: UN ANÁLISIS DE SPOTS NARRATIVOS, Patricia Duránte Stolle y Raquel Martínez Sanz.....	201
1. INTRODUCCIÓN.....	201
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	202
2.1. Lo social en lo audiovisual y el poder del spot narrativo en jóvenes.....	202
2.2. La comunicación audiovisual de las ONG y la responsabilidad social.....	203
3. MÉTODO.....	205
4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS.....	206
4.1. Eslogan y propósito de los spots.....	206
4.2. Personajes.....	207
4.3. Recursos visuales.....	207
4.4. Código verbal.....	209
4.5. Código sonoro.....	209

4.5. Escenografía.....	210
4.6. Tono y tratamiento general del spot.....	210
5. CONCLUSIONES.....	210
BREVES ENCUENTROS CON LA MUERTE: UNA REALIDAD SOCIAL EN LA PEQUEÑA PANTALLA, Connie Badrines McGill.....	
1. ¿QUÉ ES LO CONTRARIO A MORIR?.....	215
2. ¿SE PIENSA LA MUERTE EN LOS CORTOMETRAJES? ¿QUÉ NOCIÓN SE TIENE DE ELLA?.....	217
3. ¿CUÁL ES LA PRINCIPAL CONSECUENCIA DE ESTA RELACIÓN?.....	219
EDUCATIVO	
LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS FUTUROS DOCENTES: RELATOS SOBRE LOS USOS Y ABUSOS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL, Yurima Blanco García Pablo Coca Jiménez.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	229
2. JÓVENES Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA POST-MODERNIDAD.....	232
3. PEQUEÑOS RELATOS AUDIOVISUALES: CREACIÓN DE CORTOS EN EL AULA UNIVERSITARIA.....	233
4. USOS Y ABUSOS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL.....	235
4.1. Temáticas vinculadas a la tecnología digital: lo que narran los cortos.....	237
4.1.1. Incomunicación.....	238
4.1.2. Educación vial.....	239
4.1.3. Acoso.....	240
4.1.4. Adicciones.....	241
5. CONCLUSIONES.....	243
LA REALIZACIÓN DE CORTOMETRAJES COMO PARTE DEL APRENDIZAJE COLABORATIVO EN EL MODELO EDUCATIVO TRANSVERSAL, José Carreño Villada y Miguel Ángel Díaz Monsalvo.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	247
2. EL DESARROLLO COMPETENCIAL EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO.....	249
3. METODOLOGÍA Y CASOS.....	255
3.1. Planificación del proceso de enseñanza-aprendizaje y preparación de contenidos.....	255
3.2. Diseño de la actividad y cronología.....	258
3.3. Evolución de la actividad y su evaluación.....	260

4. RESULTADOS.....	260
APROXIMACIÓN A UN CORTOMETRAJE QUE NO SUPERÓ LA CENSURA: SE VENDE UN TRANVÍA (JUAN ESTERLICH, 1959), Amparo Plaza Vidal.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	265
1.1. <i>Se vende un tranvía: un filme marcado por la censura</i>	267
2. CONTEXTO HISTÓRICO.....	268
3. SE VENDE UN TRANVÍA: ANÁLISIS.....	269
3.1. Ficha técnico-artística y sinopsis.....	269
3.2. Una comedia negra con tintes neorrealistas.....	270
3.3. Retrato de la España de la posguerra.....	272
4. REFLEXIÓN FINAL.....	273
LECCIONES ANTICIPADAS DE ANDRÉI TARKOVSKI EN LOS ASESINOS (1956) Y EN EL VIOLÍN Y LA APISONADORA (1961): UNA COMPARATIVA ENTRE SU FILMOGRAFÍA ESTUDIANTIL Y SUS APUNTES DE PROFESOR, Juan Rubio de Olazabal.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	277
2. LA OBSERVACIÓN COMO PRINCIPIO CREATIVO.....	279
3. CONTRADICCIONES.....	287
4. CONCLUSIÓN.....	288
Tercera Parte	
PROCESOS CREATIVOS E INDUSTRIALES DEL CORTO CREATIVOS	
LA MIRADA DE LAS MUJERES EN LOS CORTOMETRAJES ESPAÑOLES EN LA ACTUALIDAD, Begoña Gutiérrez San Miguel.....	
1. PRIMERAS REFERENCIAS INTERNACIONALES Y NACIONALES.....	293
2. LA ACTUALIDAD A TRAVÉS DE LOS DATOS DE LA INDUSTRIA.....	295
3. MUJERES CORTOMETRAJISTAS. RESULTADOS.....	296
4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	300
DIBUJANDO MELODÍAS. IMPROMPTU Y LA REALIZACIÓN DE UN CORTOMETRAJE MUSICAL, María Lorenzo Hernández.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	305
2. LA PARTITURA COMO GUION CINEMATOGRAFICO.....	308
3. <i>PRELUDIO</i> Y LA RUEDA MÁGICA DE LA ANIMACIÓN.....	311

4. SERPENTINA Y LA DANZA PRIMIGENIA.....	313
5. ROSTROS Y LA ILUSIÓN DEL MOVIMIENTO.....	314
6. EL HOMBRE DEL TREN Y LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE LOUIS LE PRINCE	316
7. LA OLA COMO FINALE ABSTRACTO	319
8. CONCLUSIONES	321
CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: LA DANZA ESPAÑOLA DESDE EL TEATRO DE LA DIVERSIÓN Y EL CINE PRIMITIVO, Victoria Cavia-Naya.....	325
1. INTRODUCCIÓN.....	325
2. CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: UNA TOP LIDER DEL VODEVIL AMERICANO.....	326
3. CARMENCITA Y LA DANZA ESPAÑOLA.....	329
3.1. Repertorio.....	332
4. PIONERA EN EL CINE AMERICANO: "FIRST SCREEN DANCER"	335
4.1. Características estilísticas.....	336
5. CONCLUSIÓN.....	337
CUENTO MUSICALIZADO VERSUS CORTO MUSICAL ANIMADO: ORIGEN, SEMANTICIDAD Y CONSTRUCCIÓN SONORA EN LA MÚSICA DE EMILIO ARAGÓN PARA EL CUENTO "LA FLOR MÁS GRANDE DEL MUNDO", Mikel Diaz-Emparanza Almoguera	341
1. EL CUENTO MUSICAL.....	341
2. PRIMER NIVEL SEMÁNTICO: EL TEXTO ORIGINAL.....	343
3. SEGUNDO NIVEL SEMÁNTICO: EL CUENTO MUSICAL	345
4. TERCER NIVEL SEMÁNTICO: EL CORTO DE ANIMACIÓN	349
5. CONCLUSIONES	351
COLD (IVÁN MARTÍN RUEDAS, 2014): LA BLANCA SOLEDAD DE LA MUERTE, Francisco Javier Domínguez Burrieza, José Luis Cano de Gardoqui García, Víctor Hugo Martín Caballero y Juan Carlos Sánchez Manso	355
1. INTRODUCCIÓN.....	355
2. DIMENSIÓN ESPECTATORIAL Y LECTURA INTERPRETATIVA.....	357
3. TRABAJO DE FOTOGRAFÍA, PRODUCCIÓN, PUESTA EN ESCENA Y MONTAJE.....	362
4. ANÁLISIS BIOLÓGICO	365
4.1. Lo que el frío hace al hombre	365
4.2. Análisis médico-científico de las imágenes en <i>Cold</i>	367
5. LO QUE EL HOMBRE HACE CON EL FRÍO	369

INDUSTRIALES

DESARROLLO EN LA PRODUCCIÓN DEL CORTOMETRAJE EN ARAGÓN (2010-2019): RADIOGRAFÍA DE UNA EVOLUCIÓN, Ignacio Lasierra Pinto Joseba Bonaut Iriarte.....	375
1. ANTECEDENTES: EL CORTOMETRAJE ARAGONÉS DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI (2000-2009) .	375
2. DESARROLLO EN LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES EN ARAGÓN Y EN LA PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR CINEMATOGRAFÍCO (2010-2019).....	377
2.1. Mejoras en la producción de cortometrajes	377
2.2. Mejoras en la difusión de cortometrajes.....	381
2.3. Aparición de agentes dinamizadores de la profesionalización del cortometraje.....	384
3. RESULTADOS DE LA EVOLUCIÓN DEL CORTOMETRAJE EN ARAGÓN Y PRINCIPALES CONCLUSIONES.....	385
LA PRODUCCIÓN DEL CORTOMETRAJE ANIMADO ESPAÑOL. PROGRAMAS AUTONÓMICOS PÚBLICOS DE PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN (2008-2018), Adriana Navarro Álvarez	391
1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	391
1.1. Metodología.....	393
2. RESULTADOS DE LOS CORTOMETRAJES ANIMADOS EN LOS CATÁLOGOS AUTONÓMICOS.....	394
3. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	396

CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: LA DANZA ESPAÑOLA DESDE EL TEATRO DE LA DIVERSIÓN Y EL CINE PRIMITIVO

Victoria Cavia-Naya
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

La bailarina almeriense Carmen Dauset (1868), conocida artísticamente como “Carmencita” y con el sobrenombre de “La Perla de Sevilla”,⁽¹⁾ pasó prácticamente desapercibida en España pero obtuvo un reconocimiento artístico intenso, rápido y breve en Estados Unidos tras ser contratada por importantes agentes del negocio teatral en el periodo que va desde agosto del año 1889 a enero de 1895 y, de manera puntual, es posible que también en fechas posteriores. La mayor parte de sus actuaciones se programaron en espectáculos de music hall y como números (*acts*) dentro del vodevil, con su nombre como reclamo del cartel prácticamente desde su debut. Lo más llamativo es que la fama alcanzada durante esos cinco años se prolongó en la memoria colectiva de las siguientes generaciones y llegó a formar parte de la incipiente historia de la danza en Estados Unidos. El revulsivo que supuso la danza española para el teatro de la diversión,

¹ Desde su llegada a Estados Unidos, en las entrevistas promocionales se añade a su nombre artístico también su nombre civil, que aparece con la “s” duplicada: “*Every availablemomen tthat Carmencita or Carmen Dausset as she was baptized...*” (*New York Sunday* 1890, 20 de abril); “Carmencita tells of her early days”, [written for *The Telegram* (s.f.)]. Sobre la fecha de su nacimiento, en la prensa norteamericana se recoge que nace el 2 de noviembre de 1869 (*Chicago Daily Tribune* 1891, 4 de noviembre). Otras fuentes que han tratado su biografía sitúan esta fecha en 1868 (Navarro y Gelardo 2011 p. 11).

a través de los bailes de Carmencita, coincide con el nacimiento de un cine primitivo que tuvo entre sus primeros protagonistas a artistas del entorno de las variedades y, en concreto, a la propia bailarina.

El objetivo general que me propongo es el de mostrar que entre los mecanismos de configuración y reproducción de la danza española como género, se encuentran mujeres que triunfaron fuera de España en el teatro de la diversión. Es el caso de Carmencita, cuya contribución se hace desde la reinención de la tradición sobre el sustrato popular y académico de los bailes españoles, en el contexto de prácticas artísticas y sociales modernas y urbanas. El objetivo más específico es el de determinar algunos de los rasgos estilísticos, técnicos y estéticos que se aportan a la construcción de la danza española a finales del siglo XIX desde el teatro del entretenimiento.

2. CARMENCITA TRIUNFA EN NUEVA YORK: UNA TOP LINER DEL VODEVIL AMERICANO

El término teatral *top liner* equivale a estrella, pero fue un coloquialismo utilizado dentro del ámbito de vodevil americano y acuñado en la década de 1880 que sirvió para denominar a la persona que ascendía de manera rápida desde el nivel del elenco más bajo hasta el más alto de su especialidad y, en consecuencia, su nombre se publicitaba de manera destacada en la cartelera. Funcionó como recurso para dinamizar el espectáculo y fidelizar al público objetivo, pero también para producir un giro en la audiencia y ampliar el mercado hacia otros sectores y segmentos de la población menos habituales. Estas estrellas del vodevil también alcanzaban la máxima remuneración y, por tanto, la calificación de *top liner* era al mismo tiempo equivalente a la de *high priced*.

Carmencita fue considerada como una de las primeras *top liner* del vodevil americano. Contribuyó con sus bailes a introducir la danza española ante un público y crítica ajeno a ella. De manera especial, fue responsable de la incorporación de mujeres y familias a este tipo de espectáculos (*Washington Post* 1898, 12 de junio, p. 23). Uno de

los muchos datos que ilustran su repercusión es que tras los primeros éxitos cosechados en el music hall con los hermanos Kiralfy (1889) y, sobre todo, en el teatro de vodevil con la productora del primer Koster&Bial's Concert Hall (1890), los empresarios del *show business* se dedicaron a importar desde España y Portugal un buen número de "*Spanish dancers of the Carmencita type*" (*Chicago Daily Tribune* 1890, 11 de mayo, p.16). De hecho, seis bailarinas españolas aparecieron simultáneamente en Nueva York a partir de junio de 1890. Otras ciudades de la costa este, como Boston, fueron también muy conscientes de la responsabilidad que tuvo Carmencita en el "conocimiento genuino de lo español en la danza". La frase "*a Spanish dance by Spanish people to Spanish tunes*" servía al comentarista para alabar la fiesta celebrada en el Union Hall de Cambridge y subrayar la novedad de que "*Boston has had a Spanish dancer who never saw Spain or heard of it until the Carmencita craze*" (*Boston Daily Globe* 1892, 13 de febrero, p. 4). Nueva York fue su centro de operaciones, pero visitó Atlanta, Chicago, Washington, Los Angeles y más de setenta ciudades distintas junto al resto del elenco que completaba los programas de las giras.⁽²⁾

Carmencita sale de Estados Unidos en 1895 de la mano del manager y productor teatral Leopold Jordan, en un momento en que se empieza a enfriar la fiebre de las *top liner* (McGill 1901 p. SM 5). El objetivo es realizar una gira por Londres, Berlín, St. Petesburgo y otras ciudades europeas y, posteriormente, un tour mundial de dos años que concluirá con la vuelta de la bailarina a América vía San Francisco. En Londres no consigue un éxito completo con su baile y se ve obligada a adaptarse al mercado europeo (*New York Times* 1895, 22 de marzo, p.4). Allí, modifica el formato y contenido de su actuación e incluye la interpretación de canciones españolas acompañada por cuatro músicos nacionales (*Chicago Daily Tribune* 1895, 9 de junio, p. 9). Diez años después, en Estados Unidos algunos observan

² Un recorrido detallado de las giras de Carmencita desde 1889 a 1895 puede consultarse en uno de los trabajos sobre la bailarina llevado a cabo por Kiko Mora (2011).

esta marcha como una consecuencia del declinar de su talento tras una brillante carrera de cinco años de éxito (*Chicago Daily Tribune* 1895, 17 de marzo, p. 30). Otras crónicas comentan que ha vivido durante esos años en España y que disfruta de la gran fortuna que hizo en América (*Chicago Daily Tribune* 1905, 30 de julio, p. B7). Conviene apuntar otro tipo de razones coyunturales al respecto: poco antes del año 1900, en el teatro de variedades se han empezado a generalizar las piezas operísticas breves tipo sainete o *playlets*. En el ámbito de la danza hay una mayor demanda del ballet académico, lo que desplaza a otros tipos de danzas como la española (*Chicago Daily Tribune* 1913, 29 de junio, p. B1).

En 1905, y tras diez años de ausencia en Estados Unidos, Carmencita reaparece en Nueva York con todos los honores y contratada por Oscar Hammerstein, el empresario que en su época había formado parte de la producción artística del Koster&Bial's Music Hall. Concretamente llega desde París para actuar durante cuatro semanas en dos de sus teatros: el Victoria y el Paradise Roof Garden (*New York Times* 1905, 21 de julio, p. 7). Aunque sin mucho crédito en la veracidad de las noticias, a partir de ese momento y hasta 1915 la prensa dará cuenta de manera intermitente de actuaciones de la "auténtica" Carmencita (Speare 1915).

Su fallecimiento también será un tema recurrente de informaciones y desmentidos. En agosto de 1902 se dice que ha muerto en Brasil víctima de la fiebre amarilla, aunque poco después se confirma que la fallecida es una de sus imitadoras (*Chicago Record* 1902, 15 de agosto, NYPL). De nuevo, en 1910 se anuncia que la famosa bailarina española Carmencita actuará en Boston en el Austin & Stone Museum, y se comenta "que es tan atractiva, elegante y buena bailarina ahora como lo fue cuando su nombre estaba en boca de todo el mundo" (*Boston Daily Globe* 1910, 19 de diciembre, p. 14). Después de su viaje a Europa su estrella se eclipsó y sus apariciones, si las hubo, fueron puntuales tanto en Estados Unidos como en Hispanoamérica.

3. CARMENCITA Y LA DANZA ESPAÑOLA

Normalmente la crónica teatral del momento no se pronuncia sobre cuestiones de géneros, estilos o escuelas de danza. Los cronistas se limitan a narrar más o menos poéticamente las impresiones sobre lo que ven en escena. De manera implícita, la categoría o tipología de danza a la que adscriben los bailes de Carmencita es la de danza española o *Spanish dance*. Puntualmente, también se alude a la danza de escuela española o *Spanish school*. Es necesario actualizar el contenido de estos términos en su contexto y matizar su significado revisitando algunas premisas acuñadas por la historiografía de la danza en España. También es conveniente indagar las características estilísticas del baile de Carmen Dauset desde el doble enfoque que proporciona la crítica de la época y el análisis del corto de Edison, *Carmencita*. "*Spanish dance*" y "*Spanish school*".

El vínculo de la bailarina con la danza teatral, y por tanto con la tradición académica de la *Spanish dance*, se justifica mediáticamente en su momento desde diversos argumentos. Entre ellos, la existencia de una formación que, ella afirma, recibió en Sevilla a través de su maestro Vicente Moreno.³ Otro dato, en este mismo sentido, es que demuestra conocer los principios y vocabulario académico de los pasos y posiciones sobre los cuales se reelaboran otras figuras y movimientos. De manera locuaz, en la entrevista que concede cuando esta finalizando la gira que presenta en cartel a "Carmencita and The Spanish Students" en el Boston Theater, afirma que: "The positions and steps –entrechats, ronde de jambe, pirouettes– are but few, but an infinite number of variations and combinations may be formed" (*Boston DailyGlobe* 1891, 27 de diciembre, p. 10).

³ "Carmencita Tells of Her Early days", (s.f), NYPL Dance Clipping File . Se trata de un texto escrito para el *Telegram* en formato autobiográfico, ya que aparece firmado por "Carmen Dausset" (sic.). La bailarina afirma que desde Almería se traslada a vivir a Sevilla con su hermana María y su madre, y es allí donde asiste a la escuela de Vicente Moreno. Aparecen otros muchos datos en relación a su familia, formación y primeros años de carrera profesional que no coinciden, en algunos casos, con otras informaciones como las que aparecen en Navarro y Gelardo (2011)

Desde la mirada actual de la danza española, dominar el lenguaje académico técnica y expresivamente, implicaría ser una bailarina bolera completa. En la prensa contemporánea a Carmencita no se encuentran referencias explícitas a categorías equivalentes, como la de “bailarina de rango español”. Aunque si se hace eco la crítica de otras denominaciones que sugieren cierto academicismo. Entre ellas cuando se recoge la afirmación de Carmencita sobre su debut como *prima ballerina* en el Teatro de Córdoba, en donde fue anunciada como “Carmencita Dausset, the Pearl of Seville” (*Telegram* s.f. NYPL). Además, la crítica contemporánea aprecia la tradición de escuela en su baile al considerar que:

Since the day of the academic dancer has apparently passed for good, and the ‘novelty’ dance became the rage, there has never been an artist in this line who excelled Carmencita. She was the very embodiment of the poetry of motion (*Washington Post* 1899, 9 de octubre, p. 7).

Se subraya muchas veces su personalidad dramática, la novedad que imprime en cada baile y su capacidad de creación de nuevos bailes sobre bases muy simples (Crawford Fritch 1912 p. 196-197). La vertiente popular de su interpretación no es obstáculo para que se valoren positivamente las características artísticas de su repertorio y su personalidad para abordarlo, sobre todo, en comparación a otras bailarinas de ballet, *serpentine dances* o *skirt dances*, con las que comparte cartel. Un rasgo que por otra parte evidencia la apreciación estética de la oferta que existía al respecto (*Atlanta Constitution* 1890, 6 de abril, p. 13). De hecho, algunos consideran que los bailes españoles de Carmencita ha recuperado la calidad que la danza había perdido dentro del vodevil (*Washington Post* 1899, 18 de octubre, p. 7).

Estas características de los bailes nacionales que se canalizan en el formato a solo, con castañuelas en la mayoría de los casos, con aires populares españoles en compás ternario y sin demasiada complejidad técnica pero con gran vistosidad y atractivo tanto por el físico racial de sus bailarinas como por la expresividad, el carácter que de manera natural imprime la intérprete y el cuidado vestuario, no eran

exclusivas ni de Carmencita ni de su época. Se trata de rasgos distintivos que se anclan en la tradición y estereotipos de la danza española y que se transforman en la interacción de su dimensión académica y popular. Algo que por ejemplo ya ocurrió con los bailes mixtos. No eran bailes teatrales muy complejos, ni necesitaban de una enseñanza muy rigurosa por parte de los maestros de danza, pero triunfaron en toda Europa desde los años treinta del siglo XIX (Blasis 1830, p. 35). Precisamente, cuando el repertorio de los bailes nacionales de pareja, que habían surgido a finales del siglo XVIII y que habían sido interpretados con solvencia por boleros y boleras que asumían su complejidad técnica y estética estilizada, estaba en decadencia y progresivo retroceso. Me refiero a los bailes que tras sucesivas estilizaciones académicas hemos codificado en el siglo XX, y en sentido estricto, como pertenecientes a la escuela bolera (Cavia Naya 2012, p. 72-88).

En la primera década del siglo XX, la crítica especializada que adscribe a Carmencita dentro de la rigurosidad de una *Spanish School*, idealizada y en esos momentos inexistente desde el punto de vista de la práctica artística, juzga sus bailes con mayor dureza ya que lo hace desde la perspectiva y normatividad de la gran ópera y del ballet académico, que están buscando su identidad en Estados Unidos. Con ello, se obvia tanto la naturaleza del género donde se contextualiza su repertorio –el vodevil americano–, como la trayectoria histórica de la danza española:

Carmencita, Otero, Yberri, and some other women of the so called ‘Spanish school’ had a brief vogue, but did not give rise to any marked revival of popular interest in professional dancing (*Chicago Daily Tribune* 1913, 29 de junio, p. B1).

De alguna manera, se cuestiona el que los bailes españoles, vinculados a la tradición académica y dentro de un formato a solo de carácter continuista, puedan tener éxito en el vodevil americano. Precisamente, cuando en las producciones teatrales se están imponiendo

los formatos de jóvenes de conjunto que cantan o bailan como parte de un grupo o *chorusgirl*.⁽⁴⁾

3.1. Repertorio

Esta facultad de recreación del repertorio base de los bailes españoles a través del formato a solo en una estrella como Carmencita, que se mueve en la necesaria espectacularidad de las variedades y por tanto en la introducción de elementos personalizados, directos y de fácil comunicación, permite hablar de un tipo de reduplicación en la estilización de la danza española (*Atlanta Constitution* 1892, 28 de junio, p. 4). Todo ello siempre que partamos de la existencia de un fenómeno implícito: el proceso de hibridación y simbiosis que experimentan la danza cortesana y el baile popular en el teatro menor español desde el siglo XVII y su posterior trayectoria. En esta misma línea, a finales del siglo XIX, en los ámbitos ilustrados españoles se distinguen dentro de los bailes nacionales tres categorías: *bailes de palillos*, *bailes teatrales andaluces* y *bailes flamencos* (Mas y Prat 1882, p. 58-59). La propuesta no limita el uso de las castañuelas únicamente a los *bailes de palillos* –bailes de escuela, ortodoxos, con formato de pareja–, ya que los *bailes teatrales andaluces* –bailes académicos menos rigurosos, con formato a solo– también pueden incluir el uso de las castañuelas, algo que no ocurre en ese momento en los *bailes flamencos* –formato a solo y sin castañuelas– (Cavia Naya 2012, p. 63-64). Dentro del formato a solo, es interesante añadir la reciente perspectiva que Berlanga aporta sobre los *bailes de jaleo* que, en su versión academizada, transitan durante el siglo XIX con los demás tipos de danza teatral, incluidos los *bailes de jaleo* en su versión popular agitanada. Estos últimos, son el precedente directo de los *bailes flamencos* y sustrato de la escuela flamenca del siglo XX (Berlanga 2016, p. 179-196).

En este contexto, el repertorio que ofrece Carmencita en el vodevil americano está conformado por bailes en formato a solo, aunque excepcionalmente aparece algún baile de pareja o *baile de palillos* como fue el caso de la gira en donde baila con Antonio Martínez (*New York Times* 1889, 16 de diciembre). Estos bailes a solo están en la línea de los *bailes teatrales andaluces* que, como acabamos de señalar siguiendo a Berlanga, se pueden asumir como *bailes de jaleo teatrales* o *academizados*. Entre ellos se encuentran en el repertorio de Carmencita el propio bolero, la cachucha, el zapateado y el olé, que ya se bailaban desde inicios del siglo XIX. Pero también otros como el vito, que se puso de moda alrededor de los años cuarenta, y las peteneras, en boga a finales del siglo XIX. Carmencita completa su repertorio, en esta misma vertiente de *bailes teatrales* (en su mayoría andaluces), con los fandangos, sevillanas, jotas, seguidillas y tangos. Además incluye otras composiciones populares en la línea de la pantomima patriótica y aires militares que estaban de moda en ese momento, como es el caso *The Volunteer* o *Aid de Camp*.

La puesta en escena de Carmencita consiste en un cuidado vestuario, con actuaciones en las que presenta dos o tres bailes de su repertorio, que junto con algún bis no sobrepasan los diez minutos por noche. Todo ello interpolado en los entreactos y acompañada por una orquesta en el formato de estudiantina, *The Spanish Students*. Se trata de un conjunto de cuerdas de unos doce músicos españoles (violín, viola, guitarra, bandurria y chelo) dirigido por Pablo Echeparne, el cual se convertirá en su director musical y su marido (*Chicago Daily Tribune*, 1891, 26 de octubre, p. 4). Esta orquesta actúa como número individual dentro del vodevil, pero progresivamente su papel se centra en el acompañamiento musical de los bailes de Carmencita (*Atlanta Constitution* 1892, 26 de enero, p. 15).

Su estilo personal de interpretación es bastante homogéneo y repite prácticamente muchas de las figuras y vocabulario en todos ellos. De ahí, que sea difícil retener unas características singulares para cada baile, más allá de las que implican los elementos de vestuario, mínima escenografía y música. Destaca la liberalidad, rapidez,

⁴ "Indeed, the first group of 'Gaiety girls' was more succesful by far than the Spaniards (...) all dancers of a school whose appeal was feminine grace rather than great technical skill or executive proficiency" (*Chicago Daily Tribune* 1913, 29 de junio, p. B1)

y variedad de sus movimientos, el uso de formas elementales en sus pasos y los quiebras exagerados de cintura en las vueltas. Las apreciaciones se equilibran con afirmaciones sobre el dominio y control de su cuerpo y de la velocidad, además de la elegancia en su figura y en los amplios desplazamientos. Todo ello, sin olvidar la capacidad expresiva de sus brazos y rostro (*New York Times*, 1892, 26 de enero, p. 4).

Se puede discutir la existencia de rasgos flamencos en algunas de las actuaciones de Carmencita en fiestas privadas e incluso de manera puntual en el ámbito teatral (*Boston Daily Globe* 1890, 27 de abril, p. 20). Sobre todo es fácil encontrar transversalidad en este contexto de hibridaciones si se tiene en cuenta que el sustrato de los bailes flamencos esta en los *bailes de jaleo populares* que se agitanan. Aún así, sus bailes no presentan características que permitan hablar de la vertiente flamenca de los *jaleos populares*, ni en su vestuario, ni en sus movimientos, ni en su música ni, en definitiva, en su puesta en escena. Desde las fuentes revisadas, los *jaleos teatrales* o acadmizados de Carmencita conservan su autonomía de bailes abolerados y no se aflamencan desde del punto de vista de la recepción. En esos momentos, aunque la crítica desconoce el término flamenco, se puede inferir que tienen cierta apreciación del mismo a través de lo que denominan peyorativamente con el término “gypsy”, que no lo aplican al baile de Carmencita. Esa vertiente flamenca si parece detectarse en otras bailadoras inmediatamente posteriores a las que la prensa relaciona con un tipo de danza gitana o *Gypsy dance*. Casi treinta años después, y desde un juicio técnico sobre sus movimientos, alguna crítica desmerece su corta carrera y alude a que la razón residía en cierto “agitamiento” de su baile (Demers 1923, p.10).

En consecuencia, los rasgos populares de los bailes españoles de Carmencita no se encuentran tanto en el incipiente flamenco, que es prácticamente desconocido por el público y crítica norteamericana, como en otros dos factores: la liberalidad que proporciona el propio formato del *jaleo teatral* dentro de la danza española y la flexibilidad que le facilita la estructura del vodevil en el ámbito de las especiali-

dades, espacio donde se ubican sus bailes. Es esta vertiente popular, llevada hasta la exageración y variedad de movimientos, la que añade dificultad de ejecución, valor artístico y originalidad a su repertorio. Características que le proporcionan la fama y gran popularidad, antes y después de que sean estereotipadas por el cine, y que funcionan como factor de especial conexión con el público y crítica familiarizados con el teatro de la diversión: “*It was apparently a painless exercise in contortious*” (*Chicago Daily Tribune* 1890, 2 de febrero, p. 27). En el Hollywood de los años treinta, Carmencita será recordada por Ed Sullivan como la primera bailarina que fue famosa en el cine: la “*Spanish torso-twister*” que trabajó para Edison (Sullivan, 1937, p. 23).

4. PIONERA EN EL CINE AMERICANO: “FIRST SCREEN DANCER”

La variedad y rapidez de movimientos y, sobre todo, el gran número de vueltas y giros dislocados que imprime en sus bailes, se convierten en uno de los rasgos destacados por la crítica teatral desde el despegue de su carrera. Gestos que acaban transformándose en su seña de identidad al ser hiperbolizados y generalizados por los reduccionismos implícitos en la reproductibilidad de la incipiente cultura popular moderna que arranca con el cine primitivo. Los veintún segundos del corto *Carmencita* (1894) de Edison se consumen dentro de las coordenadas de las nuevas formas de la industria del entretenimiento, susceptible de convertirse en producto cultural en sí mismo y de retroalimentar la popularidad de la bailarina de manera transversal. Con este medio, se va más allá del éxito conseguido en las tablas del teatro y le procura otro tipo de contenidos al personaje: *Carmencita* se comercializa como parte de un conjunto compuesto por otros cinco films, a los que se accede previo pago de una moneda introducida en el visor individual de uno de los varios kinetoscopios situados en las salas de entretenimiento público concebidas para tal fin (*Washington Post* 1894, 22 de octubre, p. 4).

Es conveniente resaltar el cambio de significación que existe entre la visualización de los fragmentos de uno de los bailes del corto *Carmencita* y la representación completa de dos o tres de sus bailes en directo, no sólo por cuestiones de reproducción tecnológica sino por las premisas dramáticas implícitas en la naturaleza de las artes escénicas. El contenido del corto, el contexto en el que se visualiza y el periodo temporal de su distribución, contribuyen a prolongar la fama de la bailarina, al mismo tiempo que reconfiguran al personaje al subrayar los rasgos más excéntricos de su estilo y menos ortodoxos en relación a los bailes teatrales de la *Spanish dance* y, en mayor medida, de la *Spanish school*.

4.1. Características estilísticas

A pesar de su brevedad y de que se trata lógicamente de una filmación sin sonido, es posible analizar desde una dimensión coreográfica algunos elementos que permiten establecer referencias relacionadas con el género, subgénero, estilo y repertorio de lo que vemos en la imagen.⁽⁵⁾

Como género, este fragmento de uno de los bailes de *Carmencita* se puede englobar dentro de la escuela de danza española. El predominio del eje vertical y el vestuario de amplia falda y sobrefaldas de estilo romántico refuerza las referencias a la línea académica. En cuanto al subgénero o estilo, estaría dentro de los *jaleos teatrales* academizados, con la salvedad de que no utiliza las castañuelas, probablemente por cuestiones puramente tecnológicas ya que el sonido de los palillos no podría registrarse en el cine primitivo. Aunque también cabe la posibilidad de omitir su uso, dada la propia flexibilidad a la hora de afrontar este tipo de bailes. En relación al repertorio es difícil precisar exactamente el baile que realiza porque el reducido vocabulario que presenta es común a cualquiera de los bailes que eran habituales

⁵ "Carmencita Filmed March 10-16, 1894, in Edison's Black Maria studio" Disponible en <https://www.loc.gov/item/00694116/>. Fecha de acceso: 5 de enero 2019.

en sus actuaciones. Es posible que se trate de un pequeño fragmento de una versión de la petenera española, baile que incluía en muchos de sus programas y que tanta fama le procuró. Así también lo sugieren otras investigaciones (Reyes Zuñiga-Hernández Jaramillo 2012, p. 10). En contra de este argumento se puede señalar que no aparece ningún paso de panaderos (Cavia Naya 2013, p. 95). Mantiene un estilo abolerado pero poco ortodoxo técnicamente ya que predomina su carácter popular y cierta exageración expresiva propia del formato de variedades. Prueba de ello es la rapidez de los giros, los quiebros exagerados y dislocados de cintura, la descomposición del eje vertical del cuerpo, el exhibicionismo en las vueltas continuadas, el braceo bajo horizontal y con falta de tensión, los marcajes de pies apenas intuidos y de corto recorrido espacial y el salto reducido. Así mismo, los plantes subrayados y raciales, los "pellizcos" en los gestos y movimientos que no llegan a consumir la limpieza del trazo en origen, o la forma de recogerse la falda.

El trabajo con las piernas y pies no es el protagonista de sus movimientos, como sí había sido habitual de las boleras ortodoxas de principios de siglo, y desde otras características también en los bailes de variedades en los que las bailarinas levantaban exagerada y repetidamente las piernas. Esto último era algo que ocurría en la *skirt dance*, e incluso en la *gypsy dance* o baile agitanado del momento. Tampoco en la sinuosidad de su perfil, provocada por los quiebros ondulados de su figura, se puede encontrar alguna alusión al estilo de la *serpentine dance* inventado en ese tipo de escenarios.

5. CONCLUSIÓN

Carmencita llega a Estados Unidos (1889) con un estatus de relleno dentro del music hall y se convierte, gracias a las claves del negocio del espectáculo que la arropan y a su buen hacer, en una *top liner* o artista de primer nivel dentro del vodevil americano. Los cambios en su carrera son más inteligibles cuando se interpretan como parte de las transformaciones que se producen al interactuar los distintos