

El arte de la noche. Lo dionisiaco musical en el cine y videoclip experimental.

Dr. Pau Pascual Galbis
Arte e Multimédia
Faculdade de Artes e Humanidades
Universidade da Madeira (Portugal)
pau.galbis@staff.uma.pt

Con la palabra dionisiaco se expresa un apremio de unidad, un desarrollo más allá de la persona, de la cotidianidad, de la sociedad, de la realidad, como abismo del olvido.

(NIETZSCHE 2016 :224)

Introducción

Según las palabras de Nietzsche cuando se permanece hechizado bajo el estado dionisiaco, -concepción ocasionada por la transgresión de las fronteras y límites existenciales- entraña mientras dura, una dimensión soñolienta bajo la cual toda vivencia personal pasada queda como sumergida. De este singular abismo de

olvido que el pensador comenta; separa, por un lado, el mundo cotidiano y, por otro, la realidad dionisiaca. Sin embargo cuando esa misma realidad regresa de nuevo a la conciencia, no hace sino que producir asco, repugnancia hacia la cotidianidad y a la austeridad moral impuesta. En ese sentido el concepto intempestivo de lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* del filósofo alemán, es ante todo un modelo esencial que procede de la tragedia helénica, con algunas influencias de la nueva cultura opuesta al optimismo científico y desarrollada por Schopenhauer y Wagner. La tragedia se precisa como un género teatral de la Grecia antigua, que con ayuda de un coro, música y varios actores, desarrolla temas en verso de la antigua épica centrados en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que tiende a la compasión o al espanto. En suma Nietzsche ha expuesto que la tragedia griega tiene su relación en la celebración de la fiesta de la vendimia y al nacimiento y renacimiento de Dionisos Bacheios, el dios Baco de los romanos, dios del vino, divinidad agrícola que reproduce, en sus muertes y resurrecciones periódicas, el carácter estacional propio de las Diosas Madres del subsuelo; como por ejemplo, Deméter (madre tierra) y Perséfone (divinidad dualista entre lo subterráneo y la superficie terrestre).

La leyenda cuenta que Dionisos, personaje procedente de Oriente, -Tracia-, desembarca en algún puerto griego, promoviendo una verdadera resurrección entre los miembros de la ciudad, cuyas leyes diáfanas, sus principios legislativos de gobierno, quedan de repente en suspenso, iniciándose un proceso de anarquía protagonizado preferentemente por mujeres. Éstas bajo un estado hipnótico-demente olvidan su condición legal y familiar de madres, esposas e hijas, e inician un proceso de éxtasis y frenesí, abandonando sus casas y obligaciones, marchando a su vez al bosque, para formar el séquito de ménades o bacantes que acompaña al dios Dionisos en sus travesuras. Igualmente el mismo dios griego va disfrazado de macho cabrío, -chivo expiatorio en sentido literal- estableciendo así el marco mismo de la escena trágica, con la presencia del actor cubierto de pieles y enmascarado con la cabeza del animal y el coro de hembras lascivas que le escoltan. A continuación en el seno de la orgía dionisiaca, las ménades matan a su dios cabrío, lo descuartizan y comen sus carnes crudas, en un acto deicida y caníbal de carácter sacrificial, con el principal objetivo de apoderarse de su virtud divina e inmortal. En ese mismo acto

antropófago de unión mística y carnal -según Erwin Rhode- aparece en los griegos posteriores a Homero, la idea de que el hombre posee una parte inmortal, divina, que es el alma, cultivada profusamente por el orfismo posterior. Por lo demás Eugenio Trías, -siguiendo a Nietzsche-, define el concepto dionisiaco de forma original además de conjugarlo estéticamente con el concepto de lo siniestro de Freud.

*Lo dionisiaco será, (...) esa sombra inhibida pero actuante, siempre presente en la cultura griega (...)
ese más allá interior
(TRÍAS, 2004 : 153)*

En efecto ese *más allá interior* del hombre griego, cuya represión y límite nos acerca a su imagen apolínea de sí mismo, su amor a la contención y su necesidad de definir, aclarar y demarcar el pensamiento, sin ninguna confusión ni indeterminación. Sin embargo la presencia de la confusión, la indeterminación, la desmesura, lo monstruoso en el pensamiento y en la acción, la mezcla promiscua e incesante de las clases sociales y etnias, sería todo lo contrario, -tal vez podría expresar el horror y la disolución para el griego de aquel tiempo-. Por lo demás diremos que el acto trágico evocado en las tragedias clásicas estará fijado a ese escenario de confusión y desmesura, en donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en la realidad lo más profundamente anhelado y fantaseado, un imaginario siniestro, repleto de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales. Por ende Trías precisa lo siniestro inscrito en estas obras helénicas, como la sombra de lo bello, es decir de lo dionisiaco. En cierta manera, los dioses Apolo y Dionisos, funcionan como dos impulsos que dentro de la esfera del arte, escenificarían dos estilos antagónicos. Dionisos tiene que ver con lo irregular, lo súbito y cruel, con la supremacía unidad del ser, la fuerza del nacer y morir; es decir con una verdad dolorosa que desgarrá interiormente a la persona; y que a la par es abyecta, desorbitada y monstruosa, la cual necesita ser canalizada y domesticada por el filtro de la belleza, en concreto por Apolo, entidad contraria que estimula la individualidad, perfección, normalización, y libertad bajo la ley (NIETZSCHE 2016 : 40). Por consiguiente de esa especial confluencia entre la embriaguez del sufrimiento de

Dionisio y el bello sueño de Apolo, surge un interesante nexo agónico, equilibrado y creativo que se da en el acto de creación. Ciertamente, lo dionisiaco es el éxtasis, el olvido de sí, la danza colectiva que reconcilian la naturaleza y el hombre. Es el retorno a la naturaleza, al ser único existencial. En cambio lo apolíneo, ligado a la realidad empírica, -tiempo, espacio y casualidad-, es ilusorio como un sueño. Así pues, lo verdaderamente real es el remoto *Ser primordial* o *el mismo consigo mismo*, que propone lo dionisiaco. No obstante esta unicidad perdida en el tiempo, es mítica y ahistórica, pues no hay documentos de que haya existido alguna vez. Por lo tanto, en lo dionisiaco hay un deseo mítico que en Nietzsche se intenta satisfacer mediante la música. Así pues cuando escuchamos música y nos fundimos con ella, volvemos a su intimidad y protección, al principio materno de la prehistoria. La música así como el mito, no muere porque se repite y regresa a un conciso momento del tiempo. De igual forma es un arte del tiempo, sintetizada como una significación suprema y empática que va desde lo concreto sensible a lo intelectual. Concilia momentáneamente el impulso dionisiaco y la forma apolínea en la figura trágica teatral, a más de provocar emociones puras y abstractas, calificada como un *reino intermedio*; es decir como una intermediación melódica entre emociones extremas humanas. Por lo demás para el filósofo, el texto en la música es de poca importancia, consecuentemente y aceptando sus elementos armoniosos, la palabra finalmente se torna poética conjugándose con el ritmo acústico. Añadir asimismo que la música también la asocia a la sombra y a lo natural, pero exactamente define al oído, como el órgano del miedo y de la sobrevivencia humana entre los posibles terrores que acontecen en la oscuridad. En cierto modo cuando hay claridad, el oído es mucho menos necesario. De ahí el carácter perturbador de la música, arte de la noche y de las tinieblas. Por otro lado y a parte del instante metafísico musical, existe otra correspondencia del empuje vivificador dionisiaco con el sentido apolíneo del límite, la luminosidad y la forma, y es en la conciliación que se da en la danza, mímica del cuerpo hecho símbolo y corporización de la música. También en el mundo utópico de los ultrahombres, donde se podrá ser Dionisos y Apolo, trágico y lógico, todo junto y a la vez. En consecuencia Nietzsche libera al arte de su sumisión ideológica, potenciando su dionisismo como un acto creativo, primero la obra y luego la crítica, al revés que en las vanguardias y sus manifiestos. Asimismo al arte lo

define como tarea superior y actividad metafísica de la vida. Respecto a la relación de Dionisos con la cultura en general, Nietzsche enfatiza que es necesaria e imprescindible. Normalmente la mala comprensión de la alteridad trágica en muchas civilizaciones tiene como causa un déficit cultural significativo y una mayor violencia. Por ende cuanto más se acorazan y higienizan las culturas, más indefensas están en el fondo y más se atrincheran moral e idealmente. Sin embargo la exhibición de lo trágico en la sociedad debe tener un límite, pues el desvelamiento salvaje de lo dionisiaco, puede destruir a su vez todo impulso cultural incipiente. A consecuencia de esta problemática entre dos nociones vitales, la solución dada por el pensador sería un supuesto equilibrio dado en la obra artística musical, -pero admitiendo que a veces no es del todo conseguido-.

La sombra en el contexto audiovisual

En síntesis lo que nos interesa de lo trágico de Nietzsche, a parte de su amalgama interesante de términos existenciales, caóticos y pesimistas que se generan desde la música, su exuberante fuerza esta a su vez limitada por su mismo potencial de desorden, necesitando a su parte opuesta, Apolo, -representación de la armonía, lógica y de las artes plásticas-, para poder formalizar una conjunción idealizada, que se concibe efímeramente a través del tiempo en la obra musical. Por consiguiente en los filmes y en los videoclips que hemos seleccionado en esta ponencia, son en principio de estilos alejados de la industria y pertenecen ambos géneros a dos distintas áreas relacionadas con el tratamiento audiovisual. En el ámbito del cine de ficción y/o experimental de autor, aunque el sonido directo y/o la banda sonora sea parte vinculante e importante en su proceso y sentido conceptual, su estructura y vehículo principal sigue siendo en su mayoría el guión literario y/o una imaginería visual acentuada. Así pues su música resultante es diegética y/o extradiegética, pero pocas veces esta pensada en cláusulas de igualdad de sentidos en su construcción, -como es el caso del hecho sincrónico-, del videoclip de creación, video arte y del cine formalista o absoluto. A tenor de lo anteriormente disertado sobre lo dionisiaco, este trabajo pretende analizar y expresar -en sus contextos respectivos-, los inquietantes signos de éxtasis, dolor, profusión y anomalía inscritos

en las imágenes en movimiento de las películas y vídeos musicales de creación dirigidos por Maya Deren & Alexander Hammid, Kenneth Anger, David Lynch y Nacho Vigalondo. A lo sumo manifestar que en estas seis producciones del ámbito del cinematografía y del videoclip de autor, se destacan a su vez por la presencia omnipresente de la música, que está en total sintonía con lo trágico expuesto, a más también de entenderla como un espacio ritual, pura materialidad sonora, y como forma de conocimiento, porque en todo sonido e incluso el ruido, está poblado de dioses y también de demonios. En cierto sentido el mismo arrebató de la música esta estrechamente relacionada con la nocturnidad, fusión colectiva, libertinaje, sufrimiento y sentido funesto.

Rituales transfigurados

Consagraciones esotéricas, misterios incongruentes y danzas metafísicas serían las cualidades que más se asoman en esta primer parte cinematográfica, que corresponde indistintamente al período de los cuarenta y sesenta. En relación a los autores, Maya Deren, Alexander Hammid y Kenneth Anger, expresar que coinciden todos a su vez en exponer la concepción dionisiaca de distintas formas en sus filmes, mediante una música intransigente y una iconografía nefasta. En el caso de Deren & Hammid, especialmente irrumpen unos demonios interiores en el espacio doméstico, ocasionando arrebató y conflicto. Además en *Meshes of afternoon* (1943), se enlaza con lo recóndito, lo siniestro y la muerte velada, pues estos intensos signos se enfatizan sobremanera a través de la melodía minimalista y ominosa de Teiji Ito. Por otra parte en el film satánico y lisérgico de *Invocation of my demon brother* (1969) de Kenneth Anger, se respira ante todo un clima teosófico y homoerótico relacionado con el contexto social norteamericano y la defensa de una posición libertaria, -tanto de género, droga y política-. Completar que este suerte de cortometraje confuso y desmedido va acorde con el incesante, molesto y repetitivo sonido sintético de Mick Jagger.

La danza de las ménades. Maya Deren

*Bailar era al mismo tiempo adorar y rezar. Los dioses mismos bailaban como estrellas en el cielo. (...);
y bailar es, por tanto imitar a los dioses.
Bailar es tomar parte en el control cósmico del mundo.*
(HAVELOCK, 1970: 45)

El paradigma de la nueva narrativa de vanguardia americana, estaría encarnada en el revelador cortometraje de *Meshes of afternoo* (1943), realizado por la cineasta, actriz, activista y teórica de origen ucraniana, Maya Deren, junto con su segundo esposo, el director, editor y fotógrafo checo, Alexander Hammid. En resumen dicha producción explora las imágenes del interior de una mujer, en cuyos sueños tiene un latente terror hacia los objetos de su vida cotidiana. Por ende el film indaga en el otro formando parte de uno mismo, ya que, como decía el antropólogo René Girard, elegir al otro es una manera de elegirse a uno mismo. Además hay una confrontación consigo mismo contra el otro, a través de la figura del *Doppelgänger*, que en el cine explora la mezcla de la propia identidad y su diferente equivalente con especial énfasis en los cuerpos, los movimientos y el espacio. De tal modo la protagonista duplicada, transita de manera fantasmagórica por su inquietante apartamento elaborando anti-actividades diarias, como también desarrolla su amenazadora coreografía en otros lugares, ajenos a cualquier lógica narrativa. El mismo Sitney afirma también que las películas *trance* en general -incluidas las de Deren, resisten a cualquier lógica interpretativa, aunque halla lecturas en clave sexual, como la elaborada por Pramaggiore, al aseverar que la película presenta una mujer hostil con la heterosexualidad y cercana con los encuentros con mujeres, pues el juego de ajedrez de las mujeres está investido con un erotismo que en el juego de los hombres no tiene. (PRAMAGGIORE, 2001 : 251). Íntegramente manifestaremos que en el film estudiado, emerge una sensualidad más que evidente, al igual que la observación dada por AL Rees al respecto:

*Erótico y irremediabilmente freudiano -a pesar de que la misma Deren protestaría por la etiqueta-, el film combina la estructura en espiral con una fotografía pictórica e intrincada de fragmentados planos
(como los sueños)
(REES, 1999 : 63)*

Taxativamente *Meshes of afternoon* es una obra catalogada como *psicodrama* o *trance film*, este último término designado por el historiador de cine, Paul Adam Sitney, como una singular expresión que englobaría una serie de películas experimentales y vanguardistas americanas surgidas entre mediados de los años cuarenta y la mitad de los cincuenta, afines a experiencias de tipo visionario, como por ejemplo: el sueño, la danza y metáforas sexuales, en que en general sus protagonistas son sonámbulos, sacerdotes iniciados en los rituales y las posesiones, cuyos estilizados movimientos de cámara, con rápidos y lentos movimientos, pueden ser recreados acertadamente. También los actores principales de estos films, deambulan por un imponente entorno hacia una escena climática existencialista. Asimismo es parte de la naturaleza *trance* que el protagonista permanezca aislado frente lo que se enfrenta. Sitney pone como muestra de este tipo de películas a las siguientes producciones, como *Fragment of Seeking* (1946) y *Picnic* (1948) de Curtis Harrington, *Swain* (1950) de Gregory Markopoulos, *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger, *The Way to Shadow Garden* (1955) de Stan Brakhage, y *At Land* (1944), de Maya Deren y en especial, su primera ópera prima, *Meshes of the Afternoon*. Por otro lado, una constante en su trabajo sería la etnografía, para ella la idea del ritual en el cine, es definida en su libro teórico *An anagram of ideas of Art, Form o Film*, como un compendio de formas ceremoniales que tratan al ser humano no como una fuente de acción dramática, sino como un elemento algo despersonalizado en el conjunto narrativo. Esta idea de despersonificación y desindividualización aparece de manera recurrente en las películas *At Land*, *Meshes of afternoon* o *Ritual*, pero Deren no la entiende como una destrucción de la individualidad, sino, al contrario, la amplía más allá de la dimensión personal y la libera de su especificidad y los límites de su personalidad. En referencia a ese deseo de libertad y voluntad personal de querer ir más allá, que en cierto modo es como una búsqueda del profundo interior, coincidiría claramente con el contenido trascendente de lo dionisiaco. De hecho la misma artista define *Meshes of afternoon* como el aprendizaje de una búsqueda interior:

Esta película trata de las experiencias interiores de una persona. No evoca un hecho que podría ser observado por otras, sino que reproduce la forma en la que el subconsciente de un individuo

desarrolla, interpreta y elabora un incidente en apariencia simple y casual transformándolo en una experiencia crítica

(DEREN, citada en SITNEY, 30 : 2009)

Por otro lado la pareja Deren y Hammid aportan una rencorosa vitalidad a los objetos inanimados que aparecen en escena, buscando una sensación de porosidad que se produce entre la realidad y el sueño. Lo real acaba penetrando en el sueño de la misma forma que el sueño penetra en la realidad, produciendo una confusión entre ambos que acaba por hacer imposible desentrañar lo uno de lo otro. Por lo demás destacar que la llave y el cuchillo son los hilos conductores de esta psicológica película en el que se intuye de manera implícita la muerte del padre de la directora. De hecho el matrimonio decidió poner en marcha este proyecto fílmico a raíz de la herencia del fallecimiento paterno. Además constatar que las actuaciones inusuales y anti-domésticas, los cambios súbitos de escena, el uso del doble, las angulaciones y movimientos reiterados de cámaras infrecuentes, des-contextualización del espacio, cambios de ritmos, técnica del *stop-motion*, doble exposición, y la incorporación de la danza como vehículo principal, destruyen los esquemas preconcebidos del lenguaje narrativo cinematográfico convencional de aquel período *Hollywoodiense*; acercándonos por consiguiente, a un enunciado laberíntico e intimista extraordinario fuera de su época. En relación al montaje indicar que es de un talante selectivo, fraccionado, desordenado, impulsivo y métrico, pues cada plano esta debidamente cortado con un tiempo preciso y sin ningún patrón clásico de linealidad. Respecto a la música del corto *Meshes of afternoon*, expresar que en principio fue efectuado sin sonido, más tarde en 1952, y por iniciativa de Deren fue añadida una banda sonora efectuada por su último marido, Teiji Ito, de un cierto timbre agudo, sincronizada, abstracta y contigua al folklore musical japonés. Música angustiada en la que esta presente el tsuzumi, el koto y el rokudan, entre otras percusiones diversas, y algunos coros de acento nipón que realzan la producción. Añadir por lo demás que la combinación reiterada del silencio y del sonido de Ito ligada a actos enigmáticos, apariciones de maniqués y más hechos extraños, provocan una mayor perturbación y tienden hacia una pura atmosfera siniestra. Pues siempre, lo siniestro se emparenta a un espacio familiar y doméstico que se ha corrompido por una inquietante y desagradable situación, -a diferencia de lo fantástico e imaginario-. En consecuencia

lo siniestro según Freud sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. De tal modo enunciamos que en *Meshes of afternoon* los espacios cotidianos están pervertidos por los inesperados gestos de la protagonista, mediante conjugaciones enigmáticas de sonidos mínimos e imágenes sobrias performáticas que nos aproximan a un coro trágico de voces téticas. A más de contener el cortometraje, elementos agresivos desconcertantes -cuchillo-, confusión espacial -contextos diversos y habitaciones vacías-, indeterminación corpórea -combinación de danza e interpretación- y sobre todo la presencia latente de la sombra de la muerte, referenciada en la interpretación de Alexander Hammid, sujeto vestido de negro y con rostro de espejo. Añadir a la par, que el espejo es el reflejo del individuo, signo del *alter ego*; es decir del otro yo. Por lo demás comentar que en los templos sintoístas en Japón, en el altar principal de los Jingas, aparece un espejo como símbolo representativo de la diosa Amaterasu, considerado como un lazo entre el mundo humano y el divino que reflejaba los actos de las personas y permitía que los dioses los juzgaran. Asimismo el espejo, nos hace evocar al mito clásico del arrogante e insensible Narciso, que fue tristemente castigado por Némesis a enamorarse incondicionalmente de su propia imagen reflejada en el agua, -como en un espejo-, hasta que su exaltado amor hacia su propia imagen lo condujo inexorablemente a su suicidio. Ciertamente esta muerte simbólica hacia consigo mismo podría hallarse en esta obra, cuando de improviso se parte el rostro-espejo de Hammid. Anexar que una influencia estética más que posible en Hammid y Deren, acaecidas en este mismo cortometraje experimental; sería la del cine expresionista alemán, -en especial *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de FW Murnau-, por el predominio frecuente de las sombras proyectadas de los intérpretes y que éstas no solamente son formales, sino que son partes integrantes de la narración cinematográfica. Por último, otro dato que merece la pena enfatizar, es la predilección por los planos medios cerrados, americanos o detalles de cintura hacia abajo, en donde aparecen piernas y pies, -ya estén caminando, corriendo o en cámara lenta-, recordándonos al montaje estético del videoarte posterior, y a la enfatizada devoción por la autora por subrayar los gestos del cuerpo en dinamismo e igualmente incluyendo pasos inauditos de danza. Principalmente la cineasta desarrolla esta experimentación en el baile en los

siguientes producciones: *A sud in choreography for the camera* (1945), *At Land*, (1944), *Ritual in Transfigured Time*, (1946), *The Very Eye of Night* (1958) y *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), entre otras. En definitiva expresamos que el crítico John Martin, denominó a todo su trabajo interrelacionado intensamente con la coreografía, como *Choreocinema*, siendo a la llegada de los sesenta, una gran precursora de la video-danza y video-performance de índole feminista

Mística y libertad. Kenneth Anger

De todas las acciones la blasfemia es la que más agrada a Dios
(CROWLEY 13: 2001)

El cortometraje de once minutos del *thelemita* practicante, Kenneth Anger, *Invocation of My Demon Brother* (1969), fue gestado en el mismo corazón del barrio de Haight-Ashbury de San Francisco, en plena fiebre del *hipismo*, pacifismo y del amor libre a contracorriente. Trabajo que más bien parece en su enunciado y temperamento intrínseco, a un videoclip caótico, estructurado a partir de *collages* de imágenes extraídas e inservibles de otro film del mismo autor, *Lucifer Rising* (1972), y definido por el mismo artista como un ataque a los sentidos, pues se percibe una alternancia psicotrópica de imágenes de corta duración, sin ningún anclaje narrativo diáfano. De entre la jungla visual a modo de caleidoscopio que emerge en la producción, se subraya primeramente a un hombre que pasa su cuchillo por su pecho, un gato lanzado en un incendio, el propio Anger interpretando rituales febriles envueltos con esvásticas y documentos extraños. Aparecen el mismo grupo de los *The Rolling Stones* y los *Ángeles del Infierno* como en una procesión de músicos que descienden de las escaleras seguidas por una bola de fuego que se detiene en la parte inferior, y que luego emerge un cadáver quemado, sosteniendo un cartel que dicta: *Destrucción / Usted está embarazada / Eso es brujería*. Además de emanar en la película, más efebos desnudos, un soldado albino alzando una varita mágica, una escena de la guerra de Vietnam, desenfoques superpuestos, actores

que fuman en una pipa en forma de cráneo, primeros planos de rostros placenteros de *hippies*, movimientos de cámara rápidos, símbolos egipcios -en especial Horus-, tatuajes, hexagramas de *Thelema*, dobles exposiciones y luces brillantes saturadas. A más todavía de encontrarse otro ritual satánico llevado a cabo por Anton Szando LaVey, con discípulos embelesados y fuego por doquier. En cierto modo apuntaremos que todas estas alucinaciones cromáticas se fundan en una melodía psicodélica, maligna y aguda, compuesta por Mick Jagger mediante un sintetizador Moog; y sobre todo, una música pensada para estar en constante reiteración, resaltando lo espiritual acústico y el imaginario popular, hasta conseguir estar en trance con el espectador. En relación al californiano Kenneth Anger, expondremos que es una de las figuras más prolíficas dentro del cine experimental, donde ha formalizado un estilo personal través de un montaje acelerado, rápidas superposiciones de imágenes hipertextuales -sin una linealidad narrativa-, así como el predominio de diferentes enfoques y movimientos efímeros de cámara. Elementos significativos que posteriormente pasaron a ser utilizados por el medio del videoclip musical. Por otra parte en su obra en general, Anger cuestiona el imaginario viril y estereotipado popular de los años cincuenta norteamericano, el *american way of life*. Consecuentemente crea nuevos iconos que objetan de este tipo de masculinidad mediante personajes de carácter homoerótico, exótico y blasfemo. A tenor de estar igualmente influido por los escritos revolucionarios del sexólogo, Alfred Kinsey que logró que en 1973 se sacara a la homosexualidad de la lista de las enfermedades mentales en los Estados Unidos. Por otro lado señalar que las influencias más destacadas en la obra de Anger, son básicamente el cine surrealista y ocultista de Jean Cocteau, en el que precisa al film como un auténtico poema visual e infundido por la mitología clásica a través de una erótica masculinidad. De igual forma, parte de las formulaciones ideológicas sobre el montaje de Sergei Eisenstein. Primero respecto al concepto de fragmento, elemento de cohesión que articula al filme y que nace del conflicto simbólico que se produce entre el choque impulsivo con otro posterior fragmento; es decir al conflicto ocasionado por la transición por corte entre dos planos. Igualmente se destaca su reflexión del contrapunto audiovisual como un sistema original, que iguala los elementos sonoros de la película con las imágenes visuales de la escena, y que aporta a la construcción de sentido del filme, un

discurso autónomo, para reforzarlo, contradecirlo o crear otro paralelo. En consecuencia, Tony Rayns, certifica que la obra de Anger están enérgicamente en consonancia con las teorías cinematográficas de Eisenstein, como el montaje métrico-dialéctico, la predilecta transición por corte y el empleo del contrapunto. Acrecentar por lo demás que el cineasta, fue innovador en la utilización del fotomontaje intercalado, las exposiciones múltiples, las veladuras abstractas, las imágenes en flash, -tan fugaces que no se ven si uno parpadea-, el color sumamente intenso y saturado -muy semblante al cine hipnótico de Stan Brakhage-. Sin embargo es por el uso de la música contemporánea popular -en especial, el *rock and roll* en el cine- donde destaca el controvertido autor pues fue pionero en utilizar dicho género como banda sonora y en emplear una elaborada sincronía en el montaje al ritmo de la música. Por ejemplo, distinguir a la película de Anger, *Scorpio Rising* (1963), con un *Blue velvet* interpretado por Bobby Vinton, que antecede al otro y oscuro, *Blue velvet* (1986) de David Lynch.

Afín a la conjura dionisiaca en *Invocation of My Demon Brother*, señalaremos que el film en su conjunto es de un repertorio total trágico, porque reúne metódicamente densas imágenes hieráticas y nihilistas en cada toma y ruido. Al mismo tiempo de estar a su vez inspiradas por la escuela religiosa y filosófica llamada *Thelema*, -palabra originaria del griego que significa *voluntad*- y elaborada por Aleister Crowley. De la misma manera su mismo fundador y promotor, propone que no hay más Dios que el hombre, así como que la divinidad esta inherente dentro del hombre y que su dogma esta basado en los aforismos: *haz tu voluntad: será toda la ley, y amor es la ley, amor bajo voluntad*, a más de incluir doctrinas y rituales del ocultismo -teosófico, rosacruz y masónico-, yoga, cábala, hinduismo, budismo, cristianismo, islamismo y zoroastrismo. Por lo demás su culto esta sintetizado mediante la representación de un triángulo místico con tres caminos a seguir: El camino del iniciado, el sendero de la poesía y la filosofía y en última instancia, el mar abierto del romance y la aventura. Asimismo este determinado modelo de, *haz tu voluntad*, y su asociación con la palabra *thelema*, tiene su antecedente en François Rabelais, ya que a mediados del siglo XVI, escribe en su obra literaria *La vida de Gargantúa y de Pantagruel* una abadía ficticia que funcionaba con la única regla de *haz aquello que deseas*. En cierta manera Kenneth Anger fue un gran seguidor y protector de la obra

de Crowley, salvándola del olvido y de la censura judeocristiana, así pues en este texto describe el visionario su impresión sobre el arte y del encuentro necesario consigo mismo:

Encontrase a uno mismo no es encontrar al ego; sólo te realizarás a ti mismo cuando desarrolles un yo impersonal, al margen de tu personalidad; y llegues a conocerlo mediante su expresión en el arte, en una operación u obra que no viene a ser sino la imagen de una idea ¿Y por qué no la operación que permita exorcizar el repugnante fantasma del pecado que mantiene embrujada a la humanidad, torturándola con la violencia y el miedo?

(CROWLEY 2001:23)

Por otra parte y según enumera Schopenhauer, para poder acceder al conocimiento esencial del yo, es necesaria la introspección, la cual la denominó *voluntad* o *voluntad de vivir*, e igualmente manifestada en el aspecto dionisiaco-nietzscheano *voluntad de poder* y que surge como contraste al ascetismo moral cristiano de la época. En cierto modo esa apología imperiosa sobre los deseos redimidos, es la equivalente que se vislumbra tanto en Anger como en Crowley, y por supuesto esta vigente en la anarquía de los elementos léxicos, el instinto humano y en una emancipación en todas sus facetas culturales -e inclusive la anti-prohibición de las drogas- que se observan en el cortometraje de Anger. Por consiguiente, y en conexión al fomento del abuso y plétora expuesto en escena, realizaremos una máxima del artista romántico, William Blake, que ilustra que, *el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría*. De hecho, una citación trascendental que representaría gran parte de la producción cinematográfica efectuada por Anger, acerca de la mitología, deconstrucción, descontrol, sensualidad e introversión. Adicionar que desde el plano intempestivo, podemos aseverar que esta película se basa al mismo tiempo en el convulso contexto socio-cultural norteamericano del año 1969, en el cual reinaba una incipiente rebeldía en todas sus expresiones éticas. En conclusión anunciaremos que en este cortometraje la música estremecedora y monótona de Jagger, más su discurso visual alucinógeno, nos proporciona una acusada excitación y protesta salvaje que contradice nuestras impuestas, estancas y normativas conductas sociales. Emanando un viaje audiovisual ecléctico, próximo a la parte remota del ser, al frenesí popular y al exceso ácrata de sus percepciones.

Fiestas aberrantes

Delirio desenfadado, una celebración grotesca y el descenso al inframundo, serían los aspectos que más se repetirían en ambos videoclips musicales, *Crazy Clown Time* (2011) con música y dirección de David Lynch, y *Salón de belleza* (2014) de Silverio y Otto von Shirach, dirigido por Nacho Vigalondo. En el primer videoclip *Crazy Clown Time*, auto-realizado por Lynch, transcurren diversos hechos transgresores de estudiantes como zombis, embriagados por el alcohol en la antesala de un jardín normal y corriente. A su vez la música estridente del mismo director, acelera esa empatía chocante con todos los sujetos y objetos disparatados. A más, agregamos que la letra desoladora del autor norteamericano retumba en nuestras cabezas, porque en general describe el primer encuentro sexual de un adolescente embriagado en una fiesta desbocada -en el que aparecen nombres como *Molly, Sally, Kimmy, Diddy, Danny, Bobby y Suzy*- en el que todos pierden su juicio, provocando pulsiones relativas al erotismo, demencia y agresividad. En definitiva especificaremos que la melodía lynchana, potencia la repetición y distorsión, ocupa el espacio, y por tanto en el clip deriva en una entelequia expresionista en constante fluido y pavor. En cambio en el siguiente vídeo musical *Salón de belleza* de Silverio y Otto Von Shirach con dirección de Vigalondo, nos introduce estéticamente en el México real, pobre y supersticioso inaugurado en el film *Los Olvidados* de Luis Buñuel de los años cuarenta. Íntegramente, concretar que es un clip con una fuerte estructura narrativa ejecutada por el cineasta Vigalondo, y en el que se percibe en su *mise-en-scène* una naturalidad crítica más que monstruosa, habitada por ciegos, demonios, prostitutas, vírgenes y vampiras. Del mismo modo advertimos que los ritmos trepidantes, bailables y fríos de Silverio y Von Shirach, revolucionan originalmente la producción, junto a una letra de connotaciones mitológicas, sexuales y pérfidas.

Susurros, alteración y enigma. David Lynch

Cuando duermes, no controlas tu sueño. Me gusta sumergirme en un mundo onírico, pero fabricado por mí, un mundo que yo haya escogido y sobre el que tenga control...

(LYNCH citado en CHION, 2003: 230)

El videoclip de ensueño, *Crazy Clown Town* (2011), ha sido descrito por el propio David Lynch como una *intensa locura psicótica de un patio trasero alimentado por cerveza* en el que variados estudiantes efectúan acciones descontroladas, mecánicas e impetuosas. Una producción que pertenece a un tema musical de mismo título y extraído de su segundo álbum de estudio, *Crazy Clown Time* (2011), escrito, interpretado y compuesto por el mismo autor. En cierto modo recalcaremos que en este videoclip musical, Lynch acomete una síntesis de lo que representaría la cara oculta de los Estados Unidos, la América más profunda y su lado más infame, decadente y perverso. En primera instancia, observamos una fiesta de barbacoa nocturna en un jardín trasero, alcohol, machotes tatuados descerebrados, pechos femeninos al aire, una televisión amenazadora, un *punk* auto-inmolado, cadencias rítmicas punteadas por jadeos orgásmicos y todo tipo de sonidos recurrentes y obsesivos; -así como berridos de dolor casi inhumanos, el chirrido de un coche al frenar en seco-. En fin, múltiples ecos que dotan de una pátina de desasosiego onírico a todo lo que ejecuta el cineasta estadounidense. En principio, asentaremos que en *Crazy Clown Town*, nos evoca a la serie televisiva dirigida por el mismo director, *Twin Peaks* (1990) en el cual perviven las desconcertantes y esotéricas efigies que albergaba la habitación roja. Serie de suspense mágico y argumento encriptado, protagonizado por adolescentes, al igual que el conflicto juvenil en *Blue Velvet* (Terciopelo azul, 1982) de Lynch, entre -Kyle MacLachlan y Laura Dern- con la intromisión de la *femme fatale* -Isabella Rossellini-; y en el que impera conjuntamente una interesante demostración de cómo hacer extraño lo cotidiano junto con un enfermizo fetichismo y voyerismo escópico. De regreso a *Crazy Clown Town*, subrayar las referencias a Salvador Dalí -bigote del caballero yacente- y el caos excitante que solo lograba Luis Buñuel en sus incipientes cortometrajes surrealistas. Respecto a la música en esta producción Lynch la define en alusión a su álbum,

como parte de una colección de canciones oscuras al estilo de *blues* moderno, y en el que originalmente incorpora elementos de la electroacústica, como la retroalimentación, reverberación, retraso, ruido, disonancias y paisajes sintéticos con densas capas de texturas auditivas. A más subrayar de que el mismo realizador, aporta una voz de falsete a una letra desconcertante en apariencia ingenua y adolescente, sobre la narración de una fiesta etílica en boca de un púber fascinado por su primera experiencia adulta. El cineasta también se atreve a tocar la guitarra eléctrica -a la manera de los años cincuenta, década que tanto le agrada recrear, tanto en las bandas sonoras con Roy Orbison, Bobby Vinton o Linda Scott, o como en las atmosferas de *Mulholland Drive* (2001) y *Wild at Heart* (1990), entre otras-. Por consiguiente de este curioso combinado de clichés estadounidenses en el clip, se destaca además en escena, a un jugador de fútbol americano ejercitándose reiteradamente como un autómatas, jóvenes bebiendo maquinalmente y una atractiva rubia con lencería rojo-pasión. Al igual que se acentúan los gritos desbocados de bebidos efebos y una parafilia implícita de cerveza goteando encima de una muchacha semidesnuda.

Por otra parte en todas las obras de Lynch se despuntan por el manejo incondicional del audio y del tratamiento cuidadoso y novedoso de la música. Por cierto resaltar los efectos sonoros que ha efectuado junto con el ingeniero de sonido, Alan Splet, en las películas de *The Grandmother* (1970), *Eraserhead* (1977), *Dune* (1984) y *Blue Velvet* (1986), que tienden directamente al trabajo del cineasta francés, Jacques Tati. Del mismo modo indicar que Lynch ha trabajado con músicos como Michael Jackson, -pues elaboró un vídeo promocional para su álbum *Dangerous*-, y principalmente se encargó de la realización de videoclips para cantantes y bandas como The Sparks -/ *predict*-, Chris Isaak -*Wicked Games*-, Moby -*Shot in the Back of the Head*-, Interpol -*I Touch a Red Button Man*- y Nine inch Nails -*Came Back Hautes*-, entre otras. No obstante en este vídeo musical *Crazy Clown Town*, condensa su inquietante imaginario en siete minutos muy personales de acento más depravado, absurdo y experimental que otras de sus piezas, donde el sonido, los ruidos y la melodía aportan una carga vehicular preponderante. En general resaltamos que el uso de la luz, color, efectos, la composición y especialmente el sonido ambiental que emplea mayoritariamente el realizador americano en sus películas, así como en este

exclusivo clip musical, tienden a crear en su conjunto la sensación de que una escena está siempre en el interior de algo más grande, y que contiene cosas más pequeñas que ella. En cierta manera, sería como una leve aproximación a la *experiencia interior* designada por Georges Bataille, definiéndola como la significación de la vida y la muerte vividas al instante, -pero apuntando a un más allá, más allá del lenguaje, de las ideas-. En epítome, la vida misma que se incorpora profundamente en los espacios, audios, gestos, frases y luces de las películas del cineasta de Montana.

Por lo demás y tocante a lo dionisiaco, exponemos que se encuentra sobremanera en el propio acto orgiástico de la fiesta de la cerveza, de un regocijo satírico, y voluptuoso, con personajes patéticos, despersonalizados y ebrios que personifican la hipocresía de la sociedad americana y el triunfo omnipresente de su alienación. Así pues esas pertinentes experiencias -medio absurdas, catárticas y lujuriosas- son como el carnaval, que era como un acontecimiento cíclico que proporcionaba una alternativa temporal a la existencia cotidiana, un espacio ritual donde las transgresiones contra la propiedad y las jerarquías sociales estaban permitidas y, por un breve período de tiempo, el mundo se volvía cabeza abajo. Asimismo lo carnavalesco gira entorno al cuerpo y a sus procesos. Opera en el ámbito de lo público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. (CONNELLY 2015 : 169). Por lo demás determinar que la raíz de carnaval es *carne*, y no solo alude a la prohibición de comer carne durante la cuaresma, sino, de forma más general, a los apetitos de la carne. Durante el carnaval, reina la lascivia, se trasgreden tabúes y las clases sociales se invierten. Por ejemplo, el culto a Dionisos y sus festivales comparte muchos atributos del carnaval medieval:

Las celebraciones más populares de los griegos fueron las festividades de Dionisos y los ritos fálicos y procesiones que les acompañaban, donde los protagonistas asumían el aspecto de sátiros y faunos, cubriéndose con pieles de carnero y desfigurando sus rostros... Así, formando ruidosas bacanales, exhibían una lujuria desenfrenada de gestos y palabras.
(WRIGHT 1865: 176)

En estas estrepitosas festividades helénicas la música estaba de igual forma vigente. Las cítaras, aulos y flautas de pan sonaban en sintonía con las estrofas de los

poetas, pues de la misma manera en este audiovisual analizado, se complementarían con la voz distorsionada, los ruidos procesados, acordes, percusiones y ritmos experimentales del *blues*, que en su conjunto potencian, sincronizan y retuercen su contenido ontológico. En suma podemos precisar que *Crazy Clown Time* de Lynch, es un videoclip musical grotesco, carnavalesco, abstracto e insondable en el que su creador da rienda suelta a toda su imaginación interior y a su fuerza dionisiaca acústica.

Ficción, mito y satanismo. Silverio y Nacho Vigalondo

*Vampiros y zombis parecen, más que nunca,
las metáforas más apropiadas para caracterizar el dominio del capital*
(HARDT y NEGRI, cita en FERNANDEZ GONZALO, 2011:193)

Alegorías a las bestias endemoniadas que surgen en el terrenal video musical, *Salón de belleza* (2014) con música de Silverio y arreglos de Otto von Shirach, realizado por el cineasta español, Nacho Vigalondo quien ha trabajado como director en largometrajes como *Los Cronocrímenes* (2007), *Extraterrestre* (2011), *Open Windows* (2014) y *Colossal* (2016) entre otros, y es especializado en ficciones donde el autor entreteje varios géneros: como el suspense, ciencia ficción, terror y drama. En relación a este caricaturesco videoclip, ante todo mencionar su paradójico título *Salón de belleza*, pues en su íntegro contenido, pretende todo lo contrario, busca una fealdad grotesca y popular a lo Rabelais, en donde el pueblo deja de ser anónimo y pasivo, para convertirse en parte integrante y activa en el clip. Por lo demás la escenas narrativas naturalistas del principio y final, ayudan a situar y establecer una identificación y localización del espectador con el contexto del lugar, aparte también de aumentar el grado de iconicidad, por lo tanto también de verosimilitud con la audiencia. Igualmente subrayar que este videoclip fue grabado en Pátzcuaro, Michoacán, (México), producido parte por el Festival de Cine de Terror Mórvido. Por ende trata básicamente de un enloquecedor y peculiar viaje en el que vemos aparecer en escena a un elenco extraordinario de personajes -entre ellos a un niño ciego- que va narrando historias de príncipes y princesas en una barca, luego

por arte de magia aparece el cantante mexicano Silverio -o más bien su *majestad imperial*-, que muere de un paro cardíaco al inhalar cocaína negra, para después resucitar y ser atormentado por seres de ultratumba en un antro infernal cabaretero. De entre los seres monstruosos, señalar a una diablesa vampira muy seductora, con lengua bifida que le da al mismo tiempo palmaditas sádicas al músico en sus nalgas, como forma de castigo y remisión mientras que a su vez le escupe. Por ende al hablar del vampiro, -como de cualquier monstruo-, tocamos lo irrepresentable, naufragamos en los efectos discursivos del poder, en sus códigos semióticos, en las trabas del capitalismo (FERNANDEZ GONZALO 2011:193). Es decir, de sus trasfondos y contextos represivos, pues toda tradición y forma cultural se forja para cohibir y controlar a la sociedad, o sea dicha criatura esta constituida para limitar el anhelo dionisiaco del pueblo. En este aspecto, y aunque algunas figuras monstruosas son creadas con tales objetivos -originarias de la industria del cine convencional o del marketing-, muchas otras figuras desobedecen y se exceden en sus significaciones, convirtiéndose en díscolos rebeldes, descontrolados e insurrectos signos con vida autónoma, que acechan y desestabilizan potencialmente al *establishment* conservador del momento. En correspondencia otra vez al videoclip, el protagonista Silverio, antes de su entierro a la manera griega, le disponen un par de monedas en sus ojos -y jocosamente otra moneda en su trasero-. Esa singular tradición es originaria de la antigua Grecia, pues a los cadáveres los enterraban con un par de monedas, para que cuando se despertaran en el infierno, pudiesen pagar con monedas al barquero Caronte que les llevaría a cambio del dinero, al otro lado del río Aqueronte. Aquellos que no podían pagar tenían que vagar cien años por las riberas del río, tiempo después del cual Caronte accedía a portearlos sin cobrar. Por lo demás recalamos que la letra absurda y histriónica en *Salón de belleza*, posee una carga intensa y agresiva correspondiente a la imaginería satánica, -*cabra, muerte, macabra, leche, vete al demonio, virgen, sangre, tocando rabo, fea y bella*- y a sus paralelismos con la sexualidad y el sacrificio. La relación estrecha entre goce y violencia, es una herencia común de todas las religiones, pues la sexualidad tiene que ver frecuentemente de entrada con la violencia, y en sus manifestaciones inmediatas: raptó, violación, desfloración, sadismo, etc.. Además de causar diversas enfermedades, reales o imaginarias. En definitiva la sexualidad provoca innumerables

disputas, celos, rencores y batallas; ella es una ocasión permanente de desorden, incluso en las comunidades más armoniosas. (GIRARD 1972: 57).

Por otro lado completar señalando que el extrovertido Silverio, es en realidad es Julián Lede, procedente de la banda mexicana Titán, personaje polémico, pues confronta a su público a base de groserías y provocaciones para encender el ánimo. Regularmente durante sus espectáculos, se viste de indumentaria *kitsch*, hasta que se va despoja de su ropa, quedándose sólo con sus calzoncillos rojos y prominente barriga. También a Silverio le interesa involucrar muchísimo a la audiencia, así como tener una empatía -casi ceremonial- como los *happenings* y/o actuaciones teatrales con el público. Asimismo mencionar a otros clips musicales del músico de Chilpancingo, que discurren por los parajes de lo monstruoso, sensual, burlesco y vulgar, como en *Perro* (2013) dirigido por Martín Bautista y *Silverio y la Tesorito* (2014) dirigido por Nacho Vigalondo, de entre otros.

En referencia a lo dionisiaco en *Salón de belleza*, ante todo podemos mostrar a sus transversales subgéneros, como son en este caso, lo abyecto, lo sarcástico y lo grotesco, uniéndose indisolublemente en esta turbadora producción. Respecto a lo grotesco, expresar que es el puro juego de la imagen en acción, su humor e irreverencia ofrecen una bienvenida a cualquier forma de pensamiento no convencional. De hecho en este vídeo musical la introducción y su final son de acento hiperrealista y sórdido, con actores no profesionales e incluidos inválidos. También otros aspectos patentes serían los signos repugnantes y sádicos desarrollados en todo el trabajo, que remiten a la par a lo abyecto y depravado. Por último delimitar que lo grotesco, protagonizado básicamente por el inmoderado Silverio, sería la significación más abundante pues transgrede y limita entre las fronteras de la caricatura, fealdad, desobediencia y socarronería.

Conclusión

Recapitulando en este texto sobre *El arte de la noche. Lo dionisiaco musical en el cine y videoclip experimental*, distinguimos que la figura central es Dionisos, deidad del exceso, dios de la embriaguez y antítesis directa de los límites y de la medida. También determinado como el caos ancestral, así como también divinidad

de la música en el sentido estremecedor del sonido, el cual necesita de la ayuda constante de Apolo para su equilibrio, calma y límite. Además en su vasto dominio de oscuridad trágica, dicha entidad abismal, abraza a otras conceptualizaciones específicas que se dan íntegramente en la misma esencia audiovisual formada por sus dos sentidos principales -vista y oído-, más el texto y su contexto, desarrollados en los cortometrajes y videoclips seleccionados en este escrito, como por ejemplo enumerar esencialmente a lo siniestro, grotesco, perverso, abyecto, feo y carnalesco, de entre otras categorías variopintas. Respecto al cortometraje de *Meshes of afternoon* (1943) de Maya Deren & Alex Hammid, especialmente manifestar que lo dionisiaco estaría inserto en su atmosfera familiar siniestra, ya que exhala a muerte, deseo, misterio, ansiedad y disputa íntima. Conexo a la siguiente película experimental, *Invocation of my demon brother* (1969) de Kenneth Anger, anunciaremos que lo dionisiaco estaría de manera sobrecargada e íntegra de experiencias sensoriales, místicas y libertarias. Conforme al videoclip *Crazy Clown Time* (2011) de música y dirección de David Lynch, lo dionisiaco aquí yacería entre lo carnalesco monstruoso y lo perverso de sus desvitalizados y borrachos estudiantes universitarios. Por último en el clip musical *Salón de belleza* (2014) de Silverio y Otto von Shirach, realizado por Nacho Vigalondo, lo trágico infernal estaría afín a lo abyecto, grotesco y sádico desarrollado en circunstancias estrafalarias e interpretado por un bufón sarcástico. En conclusión y tras analizar estas singulares producciones efectuadas por diversos artistas e imbuidas en el sentimiento trágico de la vida. De nuevo rescatamos las palabras de Nietzsche en las que concreta a lo dionisiaco, como ese más allá interior del hombre, esa sombra inseparable, insubordinada e pretérita de su existencia. Ese abismo de olvido.

Bibliografía

CHION, Michel, *David Lynch*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003

CONNELLY, Frances S., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales, La imagen en juego*, Editorial Antonio Machado Libros, Madrid, 2015

CROWLEY, Aleister, *El continente perdido y otros ensayos*, Ed. Valdemar, Madrid, 2001

- DEREN, Maya en *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, editado por SITNEY, Paul Adams, Oxford University Press, 2002
- HAVELOCK, Ellis, *The Art of Life*, Books for Libraries Press, New York, 1970
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, *Filosofía zombi*, Editorial, Anagrama, Barcelona, 2011
- GIRARD, RENÉ, *La violencia y lo sagrado*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2006
- MATAMOROS, Blas, *Nietzsche y la música*, Editorial Fórcola, Madrid, 2015
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nacimiento de la tragedia*, (Estudio introductorio por Germán Cano), Editorial Gredos, Madrid, 2016
- PRAMAGGIORE, Maria, *Seeing Double(s)* en *Maya Deren & the American Avant-garde*, editado por NICHOLS, Bill (Ed.), University of California Press, Okland, 2001
- REES A.L., *A History of Experimental Film and Video - From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, British Film Institute, Londres, 1999
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas: Conflictos, encuentros y fronteras*, Editorial Paidós Sesión Continua, Barcelona, 2004
- TRÍAS, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, 2004
- WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literatura and Art*, Virtue Brothers & Co., Londres, 1865