

---

Marco, R.D.G.(2018). Müzikal Sinema: Dans ve Koreografinin Belgesel Arşivi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 220-228.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Recieved:22.07.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

## MÜZİKAL SİNEMA: DANS VE KOREOGRAFİNİN BELGESEL ARŞİVİ

Rubén Díaz de Greñu Marco\*

### Öz

*Müzikal sinema, sadece ön görünümde bir noktadan bakılan, çalıştığımız ve anladığımız dans performansının olduğu, çoklu perspektiften ve sinema dansın kendini ifade niyetinden yoksun bir koreografinin kayıt belgesine dönüşür.*

*Müzikal sinemada kullanılan klasik film tekniği, koreografiyi olduğu haliyle, sahnede tasvir edildiği gibi eksiltme (ellipse) olmadan, yürütme ve kayıt süresine karşılık gelecek şekilde lineer olarak alır.*

*Bu tekniğin kullanılmasıyla birlikte, atropolojik ve araştırma amaçlı danışma için her tür dansı ve koreografiyi korumaya yarayan belgesel arşive dönüşür.*

*Belgesel arşiv yararlı ve gerekli bilgiyi tamamlar, aksi takdirde fani dünyası gereği kendini kaybederdi. Ayrıca görsel-işitsel üretim üzerinden kendi teknolojik konuları, örneğin: duraklatmak ve geri sarmak suretiyle bilimsel ve objektif çalışmayı mümkün kılar.*

**Anahtar kelimeler:** müzik, sinema, dans, koreografi, belgesel

## THE MUSICAL CINEMA: DOCUMENTARY ARCHIVE OF DANCE AND CHOREOGRAPHY

### Abstract

*The musical cinema becomes a recording document of a choreography from a single frontal point of view, where we study and understand a dance performance, devoid of multiperspective and expressive intention of the dance on camera itself.*

*The classical film technique used in the musical cinema collects the choreography as it is represented in the scene without ellipsis and in a linear way, corresponding the execution time and the recording time.*

---

\* Profesor de la Universidad de Zaragoza del Grado en Bellas Artes y Jefe de proyectos en La productora audiovisual Raw Producciones SL color@rubendgm.es

*The result at the time of applying this technique thus becomes a documentary archive that serves for the conservation of all kinds of dances and choreographies for later consultation with anthropological and research purposes.*

*The documentary file completes a useful and necessary information so that another person does it because of its ephemeral character would be lost, besides it allows its study in a scientific and objective way, by the own questions of the technology of the reproduction media audiovisual legends as: the alteration of playback by pausing, and rewinding.*

**Keywords:** music, cinema, dance, choreography, documentary

## **EL CINE MUSICAL: ARCHIVO DOCUMENTAL DE LA DANZA Y LA COREOGRAFÍA**

### **Resumen**

*El cine musical se convierte en documento de registro de una coreografía desde un solo punto de vista frontal, donde estudiamos y comprendemos una ejecución dancística, desprovista de multiperspectiva e intención expresiva propias del cinedanza.*

*La técnica fílmica clásica utilizada en el cine musical recoge la coreografía tal y como se representa en la escena sin elipsis y de una manera lineal, correspondiéndose el tiempo de ejecución y el tiempo de grabación.*

*El resultado a la hora de aplicar esta técnica se convierte así, en un archivo documental que sirve de conservación de todo tipo de danzas y coreografías para su posterior consulta con fines antropológicos y de investigación.*

*El archivo documental completa una información útil y necesaria que de otra manera por su carácter efímero se perdería, además posibilita su estudio de una manera científica y objetiva, por las cuestiones propias del de la tecnología del medio de reproducción audiovisual tales como: la alteración de la reproducción mediante la pausa, y el rebobinado.*

**Palabras clave:** música, cine, danza, coreografía, documental

*Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. (Breschand, 2002: 8)*

## **El Documental**

El Documental surge como un género dentro el cine para hablar sobre la realidad y las relaciones que se establecen entre el hombre y su propio entorno, y además conforma un mensaje codificado que pretende transmitir un saber o un descubrimiento, siempre presuponiendo que haya un emisor que quiera transmitir ese saber y un receptor que quiera aprender y conocer lo que se transmite.

Este mensaje se puede codificar bajo distintos parámetros narrativos atendiendo a la naturaleza del mensaje que se pretende y el campo de investigación al que pertenece. Así mismo existen cuatro modalidades de fórmula documental: expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva.

La expositiva, se dirige directamente al espectador con un texto que puede proponer una argumentación acerca de un hecho histórico. Las imágenes en este caso sirven como ilustración o pretexto de lo que se está contando. En este caso el montaje sirve para establecer y mantener una continuidad retórica más que una continuidad espacial o temporal. En esta fórmula el montaje pueden adoptar muchas técnicas del cine clásico en continuidad pero con fines diferentes. En los cortes se pueden producir yuxtaposiciones de imágenes de distinta índole y procedencia, desde imágenes de archivo hasta imágenes rodadas con cámaras especiales, siempre que apunten a las necesidades del discurso concreto del mensaje. La llamada voz narrativa o voz en off puede aportar comentarios de ejemplos concretos que apoyen a la imagen representando al realizador. En el mismo caso el espectador esperará que la narración solucione un problema: investigando en una ley física o las consecuencias del cambio climático, mostrando un hecho histórico o la biografía de un personaje célebre, entre otros.

La de observación, siendo esta de las cuatro modalidades la menos intrusiva. El realizador y el operador de cámara se convierten en meros espectadores atentos a los hechos o sucesos que acontecen y se desarrollan ante la cámara. De su particular discreción depende el éxito del rodaje y posterior elaboración del documento. Este tipo de película se caracteriza más por la casualidad de lo que se captura que por la causalidad de lo que se pretende. Por lo general suelen ser tomas largas, donde el montaje se va a encargar de seleccionar los momentos más relevantes o necesarios para conformar la estructura narrativa y de esta manera los ordenará sucesivamente en una narración lineal. Cada corte siempre mantendrá la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de un argumentario o hecho expositivo, convirtiendo al cine de observación en el máximo exponente de “el tiempo presente”. En esta modalidad el espectador ocupa un puesto de observador ideal, privilegiado, desprovisto de cualquier irrupción que realizador o el operador de cámara hubieran podido generar y hubieran puesto el límite a lo que podemos ver o disfrutar.

La interactiva al contrario que la de observación, irrumpe directamente en la acción recabando todo tipo de información. El realizador como autor de la película utiliza todo tipo de recursos formales generando una sensación de parcialidad, quedando patente en su encuentro físico con los distintos personajes del documento y formulando preguntas y generando situaciones que reconducirán el discurso en su propio beneficio y al servicio de la idea que quiere desarrollar. En este caso la labor del montaje es mantener una continuidad lógica y ordenada entre los distintos puntos de vista individuales de los personajes y el realizador. La entrevista es la herramienta más poderosa en esta modalidad enfrentando a los actores con el realizador, manteniendo éste una posición jerárquica de poder. Así como en otras modalidades el actor se puede dirigir al espectador, en este caso como espectadores somos conscientes que el actor se dirige al realizador, siendo este el conductor del contenido. El actor está situado en un espacio a merced del realizador, en un marco encuadrado. No podemos olvidar que este encuentro sitúa a una persona delante de la cámara y a otra detrás de ella, generando al espectador la sensación de presencia física del propio realizador, atándolo a la escena aunque no esté, y así obligando al espectador a tomar una posición intermedia entre la comprensión y la dominación.

La de representación reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto, y de esta manera compromete un discurso narrativo nada ingenuo y más desconfiado en cuanto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades ni siquiera se plantean.

El documental reflexivo sitúa al espectador en una posición de conocimiento amplificado de su propia relación con el texto y de la problemática del texto con aquello que nos muestra. En esta modalidad el conocimiento se pone en duda en la propia pantalla, y el montaje se encarga de incrementar esta sensación. Las expectativas del espectador en el documental reflexivo son completamente distintas a otras formulaciones, y podrá esperar lo inesperado. En este caso se va a tratar de modos y de maneras de contar, que puedan generar distintas visiones sobre el mismo hecho, quebrantando normas, alterando convenciones y captando la atención del espectador.

### **La esclavitud de la coreografía: Gene Kelly y Stanley Donen**

En 1927 Alan Crosland realizó la película *The Jazz Singer* que es la primera en la que se incorpora el sonido sincronizado con la imagen. No solo es la primera película sonora, sino que abre el surgimiento de un nuevo género: el musical.

Entre 1929 y 1933, los musicales utilizaron como tema principal el mundo del espectáculo dando lugar a un subgénero que se llama el “musical backstage”, que encontró su máximo exponente en la década de los 50 con la famosa película, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly. El “musical backstage” presenta algunas características peculiares.

En un primer caso estos musicales nos muestran el funcionamiento mismo del espectáculo, o sea, musicales que muestran cómo se hace un musical, el caso más concreto es el de *Cantando bajo la lluvia*.

La narrativa interna de la película da sentido a los números musicales y el argumento suele ser básico, una joven que va a la ciudad a convertirse en una estrella y que pese a su triunfo siempre mantiene sus raíces humildes. La narrativa se ajusta a los patrones hollywoodenses de la época, mientras que las partes musicales pretenden emocionar y generar una sensación de espectáculo en vivo. De hecho el musical utiliza la parte narrativa para ir yuxtaponiendo los números musicales.

Cantando bajo la lluvia marca el apogeo del musical, género soberano del cine estadounidense, nacido con el sonoro, que se define por la importancia del ritmo, la música y las canciones. Alain Masson aísla los siguientes componentes: “ El gusto por el teatro, la inclinación sentimental, la geografía legendaria, los trajes brillantes y sedosos, la fiesta” El género conoció un primer auge con los ballets caleidoscópicos de Busby Berkeley (1895-1976), verdadero mago del espacio.” (Beylie y Pinturault, 2006: 199).

*Cantando bajo la lluvia* contiene 12 números musicales. Uno de los más representativos y eje principal de la película es “Good Morning”. Don está alicaído porque ve peligrar su carrera ahora que el sonido ha llegado al cine y se da cuenta de su falta de profesionalidad en el ámbito de la dicción más propio del teatro clásico que del cine mudo. Su compañero Cosmo le recuerda aquellos días que cantaban y bailaban en teatros de mala muerte, y es entonces cuando se le ocurre la idea de convertir la producción que estaban llevando a cabo que era *El caballero duelista* en una película musical para salvar su carrera. La coreografía de los tres bailarines que recorren la casa trepidantemente atravesando las distintas estancias en un número de gran virtuosismo que aglutina un montón de registros dancísticos: claqué, el ballet junto a la barra de un minibar, o la parte en la que diciendo las palabras “buenos días” en varios idiomas realizan distintos números y representando a distintos países como una danza en Hawaii, un canción en Francia o unos toros en España.

En cuanto a tipos de montaje, la historia del cine, y los teóricos sobre el particular, los han clasificado de varias maneras, según el efecto conseguido o según la intención buscada. Así, se habla de montaje lineal (sucesión cronológica de escenas), paralelo (dos o más escenas no-cronológicas que se muestran simultáneamente) o invertido (casos de flash-back y del flash-forward).”(Romaguera i Ramió, 1999: 38)

Si bien, la edición del montaje en la parte narrativa de la película, utiliza los recursos de la época en cuanto a valores de plano y punto de vista de la cámara junto con los principios de continuidad (raccord) y elipsis para generar el relato narrativo, en el caso de los números musicales no lo hace. Es sorprendente que la coreografía es registrada íntegramente, no existe ni elipsis, ni cambio de punto de vista de cámara, ya que ésta siempre se mantiene paralela al suelo. Solo en algunos casos la cámara al terminar el

número sube para mostrarnos un plano cenital o picado del final de la coreografía donde los bailarines permanecen congelados como si de un bodegón clásico se tratara, igual que el final de un número de cabaret esperando el aplauso del público.

La cámara puede avanzar y retroceder en cuanto a las necesidades de captura de la coreografía pero no da la impresión de que éstos movimientos respondan a una intención narrativa de reencuadre para hacer hincapié en un paso o una acción de los personajes. La coreografía se muestra al espectador tal y como es, en tiempo real. La correspondencia entre el tiempo que consume la coreografía y el tiempo que consume el rodaje son el mismo. El montaje o la edición de la pieza tan solo responde a un narración lineal de la acción como si fuera una retransmisión en directo, practicando los cortes solo en el momento que la coreografía para, es decir, cuando el paso del bailarín termina antes de empezar el siguiente.

Por consiguiente, el problema del coreógrafo siempre ha estribado en usar esa área con un significado e interés determinados. La planificación del coreógrafo a la hora de diseñar sus patrones de movimiento, parte del hecho de que el espacio del escenario es siempre percibido como una unidad y, en consecuencia, compone para esa área concreta y para una audiencia estática. (Deren y Martínez, 2015: 53).

Los números dancísticos y en definitiva la coreografía del cine musical son registrados como documentos audiovisuales, como si de la modalidad de documental de observación se tratara. La cámara está desprovista de toda intención dramática y el montaje corresponde a la narrativa lineal de la acción. El realizador o director se limita a tomar la posición del espectador cediendo toda expresión dramática al montaje interno de la coreografía.

El resultado a la hora de aplicar esta técnica se convierte así, en un archivo documental que sirve de conservación de todo tipo de danzas y coreografías para su posterior consulta con fines antropológicos y de investigación.

El archivo documental completa una información útil y necesaria que de otra manera por su carácter efímero se perdería, además posibilita su estudio de una manera científica y objetiva, por las cuestiones propias del de

la tecnología del medio de reproducción audiovisual tales como: la alteración de la reproducción mediante la pausa, y el rebobinado

Así, esta dicotomía entre realizador y coreógrafo, sin que ninguno de ellos tome parte en el trabajo del otro, constituye un fenómeno único en la historia del cine. Sin embargo, Berkeley no se desinteresaba por la dirección. Era, más bien, el estudio quién, durante una larga época, no se decidió a encargarle la dirección entera de una película, prefiriendo asignar su precioso tiempo y su talento a las películas de los demás. (Tavernier y Coursodon, 2006: 333)

Solamente en este periodo la figura del coreógrafo primero y luego director llamado Busby Berkeley rompe con todas estas convenciones a la hora de registrar las coreografías. Su idea a la hora de grabar los números musicales desplazando la cámara entre las bailarinas, usando distintos valores y posiciones del plano ( primer plano, plano cenital, picado, contrapicado) rompe completamente con la visión teatral a la hora de filmar la coreografía y enriquece así el lenguaje cinematográfico de la época. Siendo un caso atípico dentro del musical utiliza la elipsis en el montaje y fracciona así la coreografía utilizando juegos de luces y sombras con intencionalidad dramática. También usa plataformas móviles llenas de bailarinas y espejos negros en el suelo que generan curiosos efectos de reflexión lumínica. Sus coreografías que se convierten en caleidoscopios humanos cargadas de un fuerte erotismo ayudan a la gente de la época a olvidar por un momento la crisis económica que azotaba la sociedad en estos años.

Este realizador-coreógrafo es aislado y apartado de la profesión por la hegemonía del trío:

Stanley Donen, Gene Kelly y Fred Astaire. Consolidándose estos como los máximos exponentes del género y perpetuando así el registro íntegro de la coreografía como un documento audiovisual.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Breschand, J. (2002). El documental, la otra cara del cine, Le Documentaire: L'autre face du cinéma. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Beylie, C. y Pinturault, J. (2006) . Películas clave de la historia del cine. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l.
- Joaquim R. i R. (1999). El Lenguaje Cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Deren, M. y Martínez, C. (2015). El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Tavernier, B. y Coursodon, J.-P., (2006). 50 Años De cine Norteamericano. Madrid: Ediciones Akai.
- Nichols, B. (1997). Representing reality. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Ruiz L., Miriam (2015-2016) Una aproximación histórica al musical cinematográfico americano a través de algunos de sus referentes esenciales. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universidad Politècnica de Valencia.