

LA MÚSICA DE ACOMPAÑAMIENTO. *DIÉGESIS DE LA MÚSICA EN EL FILM DE DANZA*

Accompanying Music. Music Diegesis in Dance Films

Blas PAYRI 

Universitat Politècnica de València
blapay@upv.es

RESUMEN. Definimos varios tipos de obras audiovisuales en torno a la danza (film de danza comercial, videodanza, videoclip) para analizar la naturaleza y la función de la música en cada caso. Proponemos el concepto de música de acompañamiento, que es una herencia de la música de foso del teatro musical y la danza escénica. Dicha música tiene unas características melódico-rítmicas que la hacenailable o cantable, una estructura propia, y se realiza en preproducción para que genere y acompañe la acción de la danza y el canto durante el rodaje. Se diferencia de la música cinematográfica incidental que se ajusta a la estructura del montaje en la postproducción, pero no lo genera.

Concluimos que la música de acompañamiento se diferencia de la música incidental porque es oída por los personajes y genera la acción de la danza. Es una música que pertenece a la diégesis de la danza/coreografía, pero los músicos que la generan son ajenos a la diégesis de la danza. Independientemente de que el acompañamiento tenga una justificación diegética o no en el film musical, su mezcla y espacialización es envolvente y absoluta como una música de espectáculo, y rompe con el realismo de espacialización de la música diegética.

Palabras clave: acompañamiento musical; música; foso; film musical; diégesis.

ABSTRACT. We define several types of audiovisual works around dance (commercial dance film, video dance, music video) to analyze the nature and function of music in each case. We propose the concept of accompanying music, which is an inheritance of the pit music of musical theater and stage dance. Such music has melodic-rhythmic characteristics that make it danceable or singable, a structure of its own, and is made in pre-production to generate and accompany the action of dance and singing during filming. It differs from incidental film music that adjusts to the structure of the editing in post-production, but does not generate it.

We conclude that the accompanying music differs from non-diegetic music because it is heard by the characters and generates the dance action. This music belongs to the diegesis of the dance/choreography, but the musicians who generate it are alien to the diegesis of the dance. Regardless of whether the accompaniment has a diegetic justification or not in the musical film, its mix and spatialization is enveloping and absolute as a show music, and breaks with the spatialization realism of the diegetic music.

Keywords: music accompaniment; music; pit music; musical; diegesis.

1. LA MÚSICA EN LA OBRA AUDIOVISUAL EN TORNO A LA DANZA

Este artículo surge de la necesidad de situar la música en los diferentes tipos de obras audiovisuales en torno a la danza y en el film musical, ya que tiene una función diferente a la música en el cine narrativo, en particular lo que vamos a llamar el acompañamiento musical que ocurre en escenas de danza.

El cine musical ha heredado principalmente de las artes escénicas sus prácticas musicales. El film musical y de danza son herederos de las formas populares que son la opereta, el cabaret, el teatro musical o las revistas musicales; y ciertos tipos de film de danza heredan más del ballet o del espectáculo de danza moderna «seria». El cine narrativo ha heredado en cierta medida del uso de la música en el teatro y el melodrama, pero sobre todo ha desarrollado nuevas aplicaciones de la música con una integración más sistemática que en el teatro y adoptando un lenguaje musical que también hereda de la música clásica seria y la ópera. Con el fin de poder fundamentar la discusión de la situación de la música en los films que implican a la danza, vamos primero a distinguir varios géneros. Luego veremos que cada género tiene una situación diferente respecto a la diégesis y generación de la acción por la música.

1.1. Videodanza o cinedanza (screendance)

La videodanza, cinedanza (Walon, 2016: 1) o *screendance* (utilizaremos estos tres términos de manera intercambiable) es un género audiovisual autónomo que fusiona el lenguaje audiovisual con el movimiento corporal y la coreografía. No hay una definición exacta de lo que engloba la videodanza, pero podemos definirla a partir de las descripciones de las llamadas a participación de los festivales de *screendance*, que requieren que sea una obra autónoma audiovisual y no una mera grabación de una danza, y según las tendencias puede englobar desde el videoarte abstracto con movimiento corporal, hasta las obras basadas en danza narrativa o la videoperformance.

«El cine-danza es una forma de arte híbrida que entrelaza estrechamente las propiedades técnicas y estéticas de la danza y el cine. No es un género nuevo: en cierto modo, el cine-danza existe desde los inicios del cine. Pero fue teorizado por primera vez a mediados de los años 40 por Maya Deren» (Walon, 2016: IX). Una de las características es que la videodanza suele agrupar obras de corta duración, la mayoría siendo de menos de 5 minutos, y el 90 % de las obras durando menos de 10 minutos (según he medido en más de 3000 obras recibidas en el EIVV, Encuentro Internacional de Videodanza i Videoperformance). Su función es de ser una obra artística audiovisual. Podemos decir que la videodanza es heredera de la danza escénica «de arte», tanto de la danza clásica como contemporánea o postmoderna.

1.2. Vídeo musical o videoclip

Se trata de un vídeo hecho en torno a una canción u obra musical corta, y también se consume como cortometraje autónomo, aunque su meta sea la promoción comercial de la canción (Walon, 2016: 11) y suele mostrar a los músicos, especialmente los cantantes, interpretando la canción. Su función es principalmente comercial, subordinándose a la promoción de la canción. Podemos decir que el vídeo musical es en su origen heredero del concierto musical.

Las tendencias en el videoclip han variado a lo largo de las décadas, pero mantiene su justificación como promoción de una canción, y empieza y acaba con la canción, teniendo duraciones generalmente de entre 3 y 5 minutos.

1.3. Grabación de danza

El mero registro de danza escénica, cuya meta es restituir la obra coreográfica, no se considera como una obra autónoma (Ramón Fernández, 2015). Su función es la de documentar y mostrar una coreografía y es la coreografía la que tiene una función de obra artística. Utilizan la misma música que se utiliza en escena,

haciendo un montaje estrictamente lineal en el tiempo. Incluso los montajes de condensación que pueden servir como tráiler del espectáculo escénico no son considerados como obras autónomas.

1.4. *Film de danza y film musical*

Se trata de largometrajes narrativos que incluyen escenas con música y danza. Generalmente se trata de números musicales insertados dentro de una narración clásica, alternando así diálogos y movimientos realistas con números musicales con canción y baile. Podemos distinguir entre el film musical donde hay una justificación diegética a los números musicales, por ejemplo, en lo que Rick Altman (1987) denomina *backstage musicals* y en los que seguimos desde los bastidores a personajes cuya actividad es la de participar en espectáculos de danza o música, respecto a los musicales sin ninguna justificación diegética, por ejemplo en *El mago de Oz* (1939). La función de estos números musicales es la de crear un espectáculo dentro de la narración. Podemos decir que el film musical es heredero de los espectáculos populares de opereta, variedades musicales, teatro musical o cabaret, donde a menudo alternan escenas dialogadas con escenas bailadas y cantadas, mientras que el cine narrativo tradicional hereda más el uso de la música del teatro y del melodrama (Nieto, 2003: 29; Chion, 1997: 39).

Sophie Walon distingue entre el film de danza y el musical (2016: 4). En los films de danza, la coreografía y los bailarines son los protagonistas, mientras que el musical tiende a centrarse en la canción y los músicos. Incidentemente, la utilización de la canción en el musical introduce un elemento puramente diegético, o por lo menos de música de pantalla, con los personajes cantando en pantalla, lo que se añade a la música de foso. Los primeros musicales de finales de la década de los 20 producidos por Busby Berkeley pueden ser considerados como film de danza, ya que «solían contar con complicadas coreografías de agrupaciones de coristas haciendo formas de flores, de instrumentos o de la bandera americana; en ellos la música incidental es siempre diegética, porque se interpreta como parte de un gran espectáculo, que deslumbra al oyente» (Olarte Martínez, 2002: 8). Walon cita como films de danza obras como *Top Hat* (1938), *Swing Time* (1936), ambas obras con Fred Astaire y, por consiguiente, donde los números de danza y claqué son el aliciente mayor, y también películas como *West Side Story*, *Saturday Night Fever*, *All That Jazz* o *Dirty Dancing*. Otras películas son exclusivamente films de danza sin la intervención de la canción como *The Red Shoes* (1938), *Billy Elliot* (2000), *Black Swan* (2010), obras cuyo argumento se centra en la vida y carrera de bailarines, principalmente de danza clásica. La película *Carmen* (1983), de Carlos Saura, sigue a un coreógrafo y la tropa de danza en la preparación de un ballet flamenco, y es principalmente un film de danza.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN EL CINE NARRATIVO Y DE DANZA

Utilizando la distinción entre los diferentes tipos de obras audiovisuales en torno a la danza, podemos ver las características de la música y su inserción en el discurso audiovisual, mostrando también las diferencias entre el acompañamiento musical de la danza respecto a la música cinematográfica narrativa.

2.1. Características rítmicas y dinámicas de la música

Podemos establecer una diferencia entre la naturaleza de la música cinematográfica y la música de acompañamiento (para la danza o el canto). Teresa Fraile Prieto (2008) distingue entre música original (que ha sido compuesta expresamente para la película) y música prestada, preexistente o adaptada (p. 33). También hace referencia a la distinción entre música de cine y música en el cine o banda sonora musical (p. 28), y la oposición entre la música preexistente y las músicas populares, por un lado, y la música incidental expresamente compuesta para la película (p. 25). En este artículo, no nos centramos en la oposición original/preexistente, sino en la oposición entre música cinematográfica que está compuesta después del montaje y se adapta a la estructura y eventos del montaje y la música de acompañamiento que está compuesta antes del rodaje y montaje, y que tiene unas características que generan el movimiento de la danza. Muchas películas musicales tienen una música compuesta expresamente para acompañar los números de danza y música, pero esta música tiene unas características diferentes a la música incidental de postproducción.

La música cinematográfica en el cine clásico se adapta a la estructura temporal y narrativa del montaje, y no debe imponer su ritmo y su estructura a la escena. José Nieto define el material temático no solamente «como una melodía más o menos definida, sino también a elementos más simples y más abstractos, como patrones rítmicos, grupos de notas o de acordes, conducciones armónicas y colores instrumentales» (2003: 117). En función de la utilización de este material temático se va a conseguir una música «inaudible» propia del cine narrativo clásico o una música claramente percibida por el espectador.

Uno de los elementos esenciales que caracterizan el acompañamiento musical (en el film de danza o musical) es su naturalezaailable y/o cantable. Por ejemplo, las obras de Busby Berkeley en los años 20 y 30 tienen una música con una melodía predecible, un compás marcado y regular además de un carácter alegre y alborozado. En gran medida, películas recientes como *Lala Land* (2016) tienen una música que bien podría encajar en una película de Busby Berkeley.

Las películas de danza que se centran en algún género específico, como *Cabaret* (1972), *All That Jazz* (1979), *Dirty Dancing* (1987) o las películas que

implican números de claqué como las que protagoniza Fred Astaire, van a tener las características de ese género ya sea el *pop* de los años 80, la música de cabaret de los años 20 y 30, el *pop-jazz*, etc. Pero, en todos los casos, la música va a tener un ritmo claro, un compás marcado, melodías predecibles armónicamente y, en general, características que las hacen bailables y permiten entender que los bailarines están bailando al compás de la música.

Una serie de televisión como *Eli Stone* (2008), que mezcla momentos de fantasía o alucinación musical (números bailados y cantados) con momentos narrativos «normales», es interesante por la dicotomía que hay en el estilo musical. Por un lado, tenemos la música «inaudible» y de la que el espectador no es consciente, actuando como la «influencia secreta» que define Nieto para el cine clásico (2003: 117). La cuestión de la inaudibilidad de la música del cine narrativo es algo que se ha debatido ampliamente, y en muchas películas clásicas los materiales musicales extradiegéticos pueden cobrar importancia y pasar a ser obvios para el espectador. Pero en *Eli Stone* tenemos realmente materiales musicales «inaudibles» hechos de tramas sonoras que están para apoyar una escena con tensión, tristeza o expectativas, y que pueden ser unas notas de piano, una nota electrónica grave, etc., sin ningún contenido rítmico y melódico perceptible. El público no tiene estrictamente la menor duda de cuándo está sonando una música extradiegética narrativa o de cuándo irrumpe una música de acompañamiento, que puede ser una canción *pop-rock*, música *gospel* o cualquier otra música que predomina sobre el resto y tiene una estructura melódico-rítmica que pone a los personajes en acción (de danza).

Hemos realizado un estudio sobre 112 obras de videodanza seleccionadas en festivales, estudiando las características de la música y su relación con la imagen en movimiento. En la Figura 1 vemos que casi la mitad de las obras tienen un ritmo/tempo claro, aunque en general no se utilizan músicas rítmicamente tan marcadas como en el film musical comercial, siendo más frecuentemente o música repetitiva o música electrónica «chillout» que carece de acentos marcados, y prácticamente nunca se encuentra una música equivalente a la de los musicales. Muchas músicas no tienen un aspecto rítmico regular o se basan en sonidos de evolución continua que no incitan al movimiento.

En el caso del videoclip, los géneros de *canción popular*, *pop-rock* o música *pop urbana*, se suelen caracterizar por una pulsación clara, una base rítmica marcada y una estructura melódico-rítmica clara que sigue compases regulares y predecibles.

Curiosamente, si utilizamos una música propia de videoclip en un film de danza comercial, dicha música va a ser percibida como música de acompañamiento y va a requerir una respuesta de los personajes; pero la mayor parte de música que se utiliza en videodanza va a ser percibida como una música extradiegética narrativa, cuya función es la de establecer una atmósfera o ambiente psicológico. Esto se debe a las características de la música.

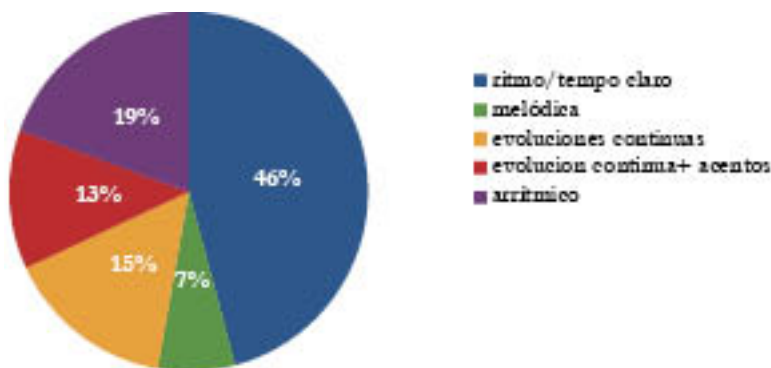


Figura 1. Características rítmicas de la música en la videodanza.

Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

Es esencial entender que, según las características rítmicas de la música, vamos a percibir una música como generadora de la danza o como una música de fondo. En particular en la Figura 4 hemos establecido estos criterios:

- Música que es bailable y que es percibida como acompañamiento musical de la danza: son músicas que tienen una estructura rítmica clara y marcada, siguiendo unos compases claros, y fórmulas melódico-rítmicas que incitan al movimiento. Pueden ser músicas que además tienen unos estilos de danza asociados, como el *vals*, el *tango*, la *samba*, el *rock*, el *disco*, el *charleston*, el *bebop jazz*, el *hip-hop*, etc., o también las diferentes músicas folclóricas. Naturalmente, se enmarcan aquí las músicas de cabaret, de variedades musicales y otros géneros que son el acompañamiento base del film de danza comercial, y que incluyen la llamada música ligera como el *French Cancan*, y músicas derivadas de Jacques Offenbach en París o de los Strauss en Viena. En un estilo lejano a la música ligera, podemos tener a compositores como Beethoven o Liszt, cuyos pasajes orquestales o concertantes pueden incitar claramente al movimiento direccional, sin olvidar la música para ballet de Stravinsky o de Prokofiev.
- Música melódica, que genera un cierto tipo de movimiento y una cierta energía (Meschini & Payri, 2016) sin que fueren una sincronía marcada o una danza estereotipada. En videodanza podemos tener músicas electrónicas o electroacústicas con sonidos evolutivos que no incitan al movimiento y crean un fondo sonoro que podría convenir a una escena de cine narrativo.
- Música con evoluciones y acentos esporádicos: estos acentos fuerzan una cierta «reacción», pero, en general, si no es una música con un ritmo claro

y predecible, no son claramente bailables y son acentos que se ponen en postproducción para marcar un elemento de montaje o un evento en pantalla (Payri, 2015).

- Elementos sonoros y musicales arrítmicos, que no acarrearán una sensación de sincronización o desincronización.

2.2. Sincronía y generación del movimiento

La función principal del acompañamiento musical es la de proveer una base que genera y acompaña la danza (y el canto) y que marca la pauta sobre la que se sincronizan los personajes. Precisamente, Teresa Fraile Prieto establece la sincronía como un criterio fundamental en el análisis de la música audiovisual:

Hemos dividido la clasificación de la música según el grado de sincronización de la música con la imagen en articulación sincrónica y articulación asincrónica. El primer caso hace referencia a los momentos en los que los acentos musicales y visuales se producen sincrónicamente, y el segundo a los momentos en que no existe articulación dinámica entre ellos. El ejemplo extremo es el llamado *mickeymousing*, que consiste en una articulación sincrónica exacta, con ritmos musicales fielmente sincrónicos a los movimientos en pantalla; pero el rango es muy diverso, y la música puede subrayar desde el ritmo de montaje hasta los movimientos de los actores o el ritmo visual interno dentro de un único plano. (2008: 35)

José Nieto habla de grados de articulación de la música (2003: 135) poniendo también los dibujos animados como ejemplo de máxima articulación, ya que a cualquier evento visual corresponde un evento musical.

En lo que respecta a la música de acompañamiento en el film de danza, es importante separar la sincronía de la generación. Por ejemplo, comparemos dos escenas de películas de Charles Chaplin:

- 1) Música generadora de la danza: en *El gran dictador* (1940), el personaje de Chaplin como barbero ejecuta una sesión en su barbería, afeitando a un cliente al compás de una danza húngara de Brahms que suena en la radio. Aquí tenemos una música «bailable» con acentos musicales marcados que incitan al movimiento. El compás es claro y las fórmulas melódico-rítmicas bien acentuadas, y entendemos que todo el movimiento está generado por la música. Tenemos pues una clara función de acompañamiento musical que genera el movimiento.
- 2) Sincronía en postproducción (imagen generadora de la música): en *Tiempos modernos* (1936), el personaje de Chaplin está en la cadena de montaje, apretando tuercas a toda velocidad, y progresivamente asistimos a una

escena de locura donde el personaje pasa por los diferentes mecanismos de la cadena de montaje, y se pone a apretar cualquier cosa que ve como si de tuercas se tratase. La música se sincroniza con la acción, y aquí tenemos un excelente ejemplo de lo que suele llamar *Mickey Mouse Music*, o *underscoring* (Nieto, 2003: 134), en este caso una música con acentos, silencios y frases bien marcadas que subrayan el alto grado de articulación con la imagen. La gran diferencia es que esta música está hecha en postproducción y sigue el montaje y las acciones grabadas. No tiene una estructura basada en un compás y un ritmo predecible, sino que cambia en función de la acción visual, y, probablemente, si diésemos esta música a unos bailarines, les sería difícil organizar una coreografía, ya que los eventos sonoros no están organizados según una lógica musical predecible y utilizando un compás claro. José Nieto explica el complejo proceso de crear una música articulada con la acción que mantenga la «naturalidad» de la estructura musical, dedicando 57 páginas (2003: 199-256) solamente para la articulación en postproducción.

Sincronía no implica generación, y, por experiencia propia y por mi docencia, noto que es muy peligroso hacer la música para un espectáculo de danza o escénico basándose en una grabación en vídeo del ensayo o un montaje cualquiera. El compositor que trabaja sobre un vídeo va a adoptar una estrategia de compositor para cine, generando una música que se sincroniza con los eventos en pantalla, cuando una música para danza tiene que ser «bailable», es decir, tener una estructura rítmica regular y predecible sobre la que puedan actuar los bailarines. Es un error frecuente por parte de compositores para la imagen audiovisual el generar una música que desorienta a los bailarines. En el film de danza comercial, siempre se utiliza una música «bailable» que genera el movimiento, y sobre la cual se sincronizan los bailarines con una coreografía precisa: estamos en este caso en la definición del acompañamiento musical generador de la danza. En el videoclip aún más, la música es la generadora del movimiento y si acaso del montaje.

En la videodanza, como se ilustra en la Figura 2, solamente en un 24 % de los casos hay una congruencia de articulación (sincronía) entre la música y la danza o la música y la danza con el montaje. Otro 24 % corresponde a música sin ninguna relación sincrónica perceptible, un 23 % corresponde a sonido directo (lo que incluye pasos y ruidos) y luego tenemos elementos que no tienen una estructura rítmica.

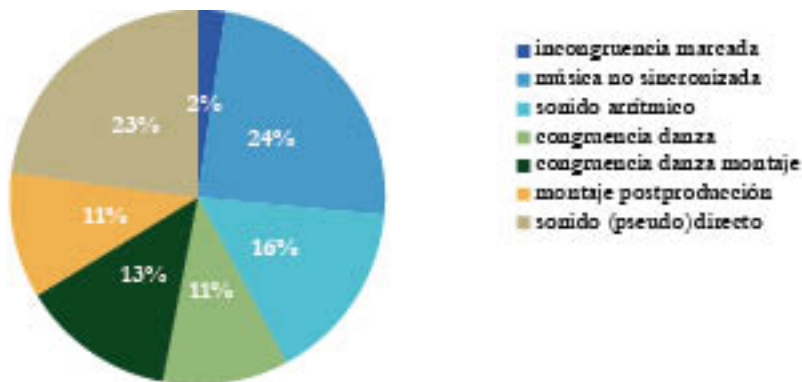


Figura 2. Sincronización de danza y montaje con la música en la videodanza.
 Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

Si nos fijamos en la relación generadora de la música en videodanza (ver Figura 3), vemos que en un tercio de los casos (32 %) no hay ninguna relación generativa aparente, en otro tercio de los casos tenemos sonido directo o tenemos el montaje que genera el sonido (música de postproducción) y solamente en un tercio de los casos la música genera la danza (16 %) o genera el montaje (17 %). Vemos pues que, a diferencia del film de danza comercial, donde siempre tenemos una relación generadora de la música, en videodanza se parece huir de esa relación de generación. En realidad, lo más frecuente es que la música tenga una función de ambientación psicológica más que de generación del movimiento. Finalmente,

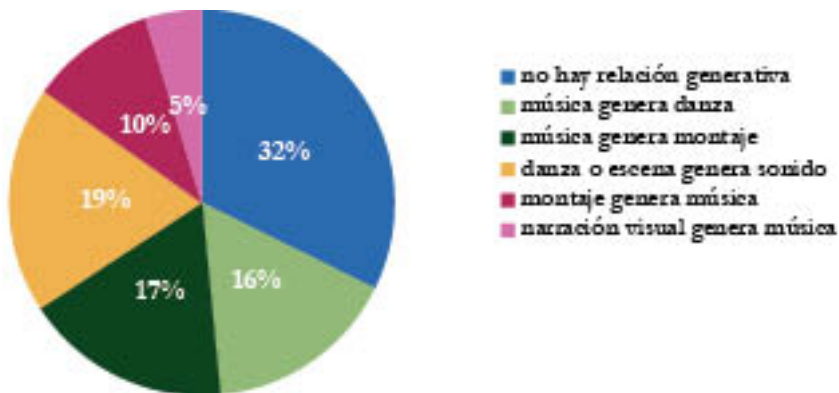


Figura 3. Generación de la danza y montaje por la música en la videodanza.
 Fuente: Elaboración propia sobre 112 obras.

es más frecuente que la música genere el montaje en videodanza que la danza misma, por ejemplo, haciendo montajes rápidos de planos, cambios de plano o montajes rítmicos a partir de la música.

Insistamos en que las características de la música influyen en la percepción de la sincronía y de la generación. Una música melódica o unas tramas sonoras sin ritmos evidentes van a crear un tipo de sincronía y generación más sutiles y en realidad más complicadas de conseguir (Payri, 2015), y José Nieto (2003) indica:

Hay que advertir que la correcta articulación de una música con la imagen no significa necesariamente que las coincidencias entre ambas tengan que ser evidentes, como ocurre en los dibujos animados. Los resultados de una buena sincronización pueden ser tan sutiles que pasarán inadvertidos para el espectador aunque su efecto sea muy significativo. Por ejemplo, una estructura musical que integre breves diálogos o algún efecto de sonido importante, necesitará un alto grado de sincronización que sin embargo resultará imperceptible en la mayor parte de las ocasiones. (p. 135)

Si la música no tiene eventos sonoros muy marcados, la sincronía no puede estar marcada (Meschini & Payri, 2016). En algunos experimentos, he cambiado una música por otra sin que el resultado perceptivo de la congruencia se vea alterado. Por ejemplo, en una escena generada sobre *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, he puesto el inicio del 2.º concierto para piano de Rachmaninov, y el resultado se mantiene congruente. Si ajustamos la nueva música de modo que tengamos una articulación de los acentos en la música con los cambios de plano o eventos en la imagen, la sensación de congruencia global aumentará y tendremos una sensación de montaje generado a partir de la música mayor que con la música original.

A contrario, no podemos cambiar la música cuando se trata de una música bailable al uso con un ritmo y pautas precisas, ni tampoco cuando hay acentos musicales marcados que se ajustan con el montaje, ya que crea una sensación de incongruencia ver un montaje o una danza precisa con una música que no apoya los cambios del montaje o el ritmo de la danza. Esto es el caso además si la música o la danza tienen particularidades de género, como un *vals*, un *tango* o un *charlestón*.

La existencia de una música muy direccional o con acentos y articulaciones muy marcadas fuerza a generar un montaje muy preciso basado en esas direcciones (Payri, 2015) y un ejemplo extremo se encuentra en la serie de videodanzas creadas sobre la *Danza Macabra* de Franz Liszt, música estrepitosa y con ráfagas musicales vertiginosas que imponen que sea un montaje acelerado más que la danza la que esté sincronizada sobre la música (Payri & Arnal, 2018). El hecho de que la música sea generadora del montaje es una característica de la videodanza, que se diferencia de la grabación de un espectáculo de danza precisamente por la introducción del montaje como elemento rítmico y por la superposición de imágenes sin una relación con una coreografía preexistente. También encontramos esta relación con

el montaje del videoclip, donde a menudo tenemos planos cortados en el tiempo fuerte del compás, lo que genera una sensación de sincronía independientemente de la acción que se represente en el plano. A contrario, el film musical comercial impone que la coreografía se ejecute de principio a fin sobre la música y que el montaje se haga en estricta continuidad de la coreografía. De la misma manera, el montaje de restitución de una coreografía suele grabar con varias cámaras una coreografía, y el montaje consiste simplemente en cambios de un ángulo a otro, manteniendo la estricta continuidad temporal de la coreografía.

2.3. Auricularización y espacialización de la música espectáculo

Otra distinción es la auricularización, que podemos asimilar al punto de escucha (Fraile, 2008: 35) desde el que percibimos la música en el espacio de la escena. La música extradiegética suele tener una auricularización 0, es decir, suena como si oyésemos una grabación de CD a través de auriculares, mientras que la música diegética suele tener un filtrado, una mezcla y una espacialización o reverberación que corresponde a la situación de la fuente sonora en la escena (Chion, 2012: párr. 47).

En el caso de la música de acompañamiento del film musical, estamos en la situación del espectáculo musical (Payri, s. f.), lo que implica que:

- Se prescinde del realismo sonoro para otorgar la mejor calidad de mezcla a la música, con una auricularización 0 (sonido tipo CD). Aunque haya planos diferentes siempre se oye a la voz cantada con la misma auricularización 0.
- Deja de oírse en general cualquier otro sonido (música absoluta).
- Aunque los cantantes o músicos en la historia no sean profesionales, se suele tener una interpretación profesional (en cualquier caso, se graba la música en estudio y se graba la escena en playback) y con perfecta escucha, aunque no aparezcan micrófonos.

En el videoclip, tenemos también la presencia de una música en mezcla absoluta (aunque algunos videoclips tienen introducciones narrativas con la presencia de sonido diegético).

En la videodanza, tenemos generalmente una mezcla absoluta (ver Figura 4) y esto no responde tanto a la voluntad de hacer una música espectáculo, sino a la dificultad de integrar un diseño de sonido que responda a un realismo diegético. Se utiliza una música en mezcla absoluta por facilidad en muchos casos.

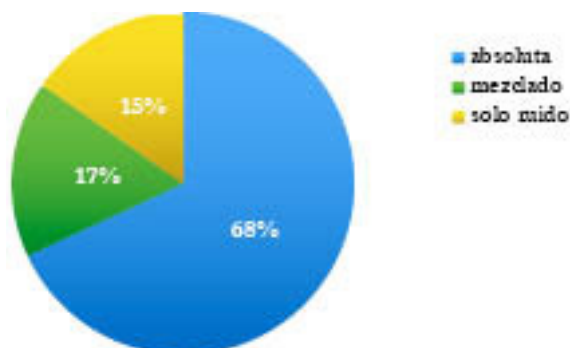


Figura 4. *Mezcla de la música en la videodanza.*
Elaboración propia sobre 112 obras.

Podemos decir que la música de acompañamiento se parece más por la auricularización a la música extradiegética (no suena en ningún sitio particular y suena en todas partes de manera envolvente), pero con la diferencia de que se presenta con una mezcla absoluta, mientras que en el cine narrativo suele haber una concurrencia del sonido diegético de la escena con la música extradiegética.

3. SITUAR EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL EN LOS FILMS DE DANZA

Hemos analizado la música en los diferentes tipos de film de danza respecto a la generación de la acción y el movimiento, distinguiendo entre la música que genera la danza y la música de fondo, y respecto a la mezcla y espacialización del sonido. Pasamos a analizar cómo se sitúa la música según dos criterios:

- Situación respecto a la diégesis, es decir, respecto a la historia narrada.
- Situación en el espacio, distinguiendo la música de foso y la música de escena o pantalla.

3.1. *Música de foso en el cine y en las artes escénicas*

Como indicábamos anteriormente, el cine, y en particular el cine musical, ha heredado prácticas de las artes escénicas centradas en la música y la danza, donde la música de acompañamiento es ejecutada por unos músicos que están en el foso (ver Figura 5) y que acompañan eventualmente a músicos (principalmente cantantes) en escena. El concepto de músico de foso se ha extrapolado al cine, en particular

porque en su inicio el cine silente se proyectaba en teatros y el acompañamiento musical surgía de la orquesta en el foso del teatro (ver Figura 6), que a veces era un simple piano.

Michel Chion establece una oposición entre música de foso y música de pantalla (1985), siendo la música de foso «la que se percibe como procedente de un lugar y una fuente ajenos al tiempo y al lugar de la acción que se muestra en la pantalla» (2012: párr. 41) y la música de pantalla la «que emana de una fuente que existe concretamente en el mundo diegético de la película, en el presente de la escena» (2012: párr. 42).



Figura 5. Ejemplo de música de foso en las artes escénicas en vivo (ballet).
Fuente: The Ballet Orchestra <https://www.hetballetorkest.nl>

Pero si comparamos las Figuras 5 y 6, entendemos que la música de foso tiene una relación diegética diferente según se trate de artes escénicas en vivo o de música para el cine (mudo), y que extrapolar el concepto de música de foso de las artes escénicas al cine sonoro puede crear una confusión, sobre todo cuando mantenemos en la pantalla a bailarines o cantantes que están acompañados por esa música de foso.



Figura 6. Ejemplo de música de foso ejecutada en vivo en el cine mudo.

En la música para cine, la música de foso es realmente extradiegética, existiendo en otra realidad y otro tiempo que el de la acción que se desarrolla en pantalla, sin ninguna influencia sobre esa acción y siendo oída por el público, pero no por los personajes en pantalla. Sin embargo, en el ballet, la música de foso es oída por los bailarines en la escena, y además tiene una influencia sobre la acción al determinar el tempo de la danza. Esta influencia de la música de foso en la acción danzada la encontramos en el cine musical y los films de danza, donde difícilmente podemos decir que los personajes no están oyendo la música sobre la que danzan o cantan.

Por consiguiente, propongo reservar el concepto de música de foso para las artes escénicas en vivo y no confundirlo con la música incidental en el cine. Conviene así definir la música de acompañamiento, que en las artes escénicas suele provenir del foso, y que en el cine musical puede provenir de músicos en pantalla o de una orquesta que no tiene ninguna justificación en la diégesis, pero que, sin embargo, acompaña y motiva la acción de la danza. Como indica Matilde Olarte Martínez, en el film musical no suele «aparecer la orquesta por detrás acompañando a los cantantes y marcándoles el paso, porque restaría credibilidad a la escena, pongamos por caso la famosa escena de “Singing in the rain” en *Cantando bajo la lluvia*; [...] cuando la música sirve para ilustrar los bailes aunque no estén cantando, tampoco aparece la orquesta, como ocurre en *Siete novias para siete hermanos*, etc., y en contadas ocasiones la inserción diegética de la escena del musical hace que la orquesta sea protagonista, como sucede con *Cabaret*» (2002: 2).

3.2. *Música de escena/pantalla en el cine y las artes escénicas*

En el cine tenemos la oposición música de foso respecto a música de pantalla, y en las artes escénicas sería la música de escena la que se opone a la música de foso. Si Chion define la música de pantalla como la que pertenece a la diégesis de la historia y que emana de la escena (2012: párr. 42), en las artes escénicas conviene separar música en la escena y música de la escena (que pertenece a la historia que se desarrolla en la escena).

En la práctica de la danza contemporánea, es frecuente que los músicos acompañantes estén en el escenario como se ilustra en la Figura 7. Los músicos no forman parte de la diégesis de la danza, no interactúan con los bailarines y simplemente están generando la música de acompañamiento. De la misma manera, si la orquesta del ballet de la Figura 5 estuviese en el escenario, los músicos no dejarían de ser ajenos a la historia de ese ballet, ya sea *El lago de los cisnes* o cualquier otro ballet. Sería música en la escena, pero no música de la escena de *El lago de los cisnes*.

Este tipo de práctica ocurre también en las producciones de ópera barroca, donde los músicos están dispuestos en torno al escenario, pero no dejan de ser ajenos a la historia, ya que la historia no incluye violines, laúdes o flautas: es una música de acompañamiento no diegética, aunque los músicos estén en la escena.



Figura 7. *Danza escénica con los músicos de acompañamiento presentes en el escenario.*
Fuente propia.

En algunas óperas, existen instrumentos musicales que pertenecen a la diégesis, como el pastor que toca una melodía con el corno inglés en escena en el tercer acto

de *Tristan* de Wagner, Papageno y su flauta en la ópera de Mozart o la lira que lleva y toca Orfeo en la ópera de Monteverdi. Por ejemplo, en una representación del *Orfeo* donde los músicos de acompañamiento estén en escena, tendríamos la presencia de un instrumento diegético (la lira de Orfeo que pertenece a la acción del personaje) y los instrumentos de acompañamiento ajenos a la historia.

En la videodanza ocurre algunas veces que los instrumentistas que hacen el acompañamiento musical aparezcan en pantalla, pero esto no deja de ser una música de acompañamiento ajena a la diégesis de la danza, de la misma manera que ocurre en la danza escénica contemporánea.

En el film de danza comercial, sobre todo cuando los espectáculos de danza tienen una justificación diegética (*backstage musicals*), puede aparecer la orquesta de acompañamiento en pantalla: vemos entonces a la orquesta en el foso o en el borde del escenario, y, por consiguiente, es una orquesta diegética para el film, pero no deja de ser una música de acompañamiento para el espectáculo de danza que se está representando. En cierto modo, es música de pantalla para la película en general, pero es música de foso para la escena de danza dentro de ella (espectáculo dentro del espectáculo), y los músicos permanecen ajenos al desarrollo de la danza.

3.3. *Música de acompañamiento y diégesis*

El análisis de la música cinematográfica en el cine narrativo suele diferenciar entre la música diegética y la extradiegética o incidental (Chion, 2012; Olarte, 2002; Fraile Prieto, 2008). Podemos distinguir dos definiciones:

La primera definición propone que la música diegética es la que pertenece a la diégesis, es decir, la que pertenece a la historia, a la acción y ocurre en la escena, respecto a la música extradiegética, que es una música de fondo y no pertenece a la acción o la historia. Debemos discutir si la música de acompañamiento pertenece a la diégesis y, en particular, a la diégesis de la danza.

La segunda definición, que es a menudo más operativa y clara, se centra en quién puede oír la música. La música es diegética cuando los personajes en la escena de la película pueden oírla. Al contrario, la música extradiegética no puede ser oída por los personajes y no suena dentro de la escena. Como hemos indicado, el acompañamiento musical es oído por los personajes que se ponen a bailar al ritmo de la música, y sería diegética según esta definición.

Por otro lado, Michel Chion establece una equivalencia entre la oposición de música de foso y música de pantalla con la oposición diegética/extradiegética (Fraile Prieto, 2008: 181; Chion, 1985), pero acabamos de ver que esta equivalencia se rompe cuando consideramos el film musical o de danza.

Podemos plantear la cuestión de la relación diegética entre música e imagen en movimiento, y en particular Teresa Fraile Prieto introduce un tercer grado de

relación además de la oposición diegética/incidental que llama «cine musical: Se coloca en un grupo aparte porque la mayoría de la música que oímos es a la vez diegética y no diegética, pero los números musicales y las letras forman parte de la narración de la película» (2004: 4). Este grado de cine musical parece corresponder a lo que definimos como acompañamiento musical, y convendría distinguir entre la diégesis del cine narrativo (la historia que se está narrando o representando); la diégesis o desarrollo propio de la música, y la diégesis de la danza, ya sea una danza narrativa como en el ballet clásico, una danza abstracta o un número musical en un film de danza: en todos los casos la danza, la coreografía, tiene un inicio, un desarrollo y una conclusión que forman su diégesis.

En el videoclip tenemos una relación inversa: no es la música la que es diegética respecto a la imagen, a la acción, sino que, al contrario, la diégesis, la historia, es la de la propia canción. La música se genera previamente y la imagen va a tener una relación (diegética o no) con esta canción. Por ejemplo, si tenemos a los músicos representados mientras interpretan y cantan la música es una representación de la diégesis de esta canción. Puede ocurrir a menudo que tengamos al cantante cantando, pero evolucionando en un espacio diferente que no tiene nada que ver con el estudio de grabación de esta música. Finalmente ocurre a menudo que en los videoclips se muestra una imagen y una historia que no tiene estrictamente nada que ver con la acción performativa de la música: en este caso la imagen sería extradiegética respecto a la música.

En el film musical comercial donde hay números de danza, se suele distinguir entre las músicas que tienen una justificación diegética óptica (vemos a la orquesta de foso que acompaña al número musical) de las que no. Quisiera proponer una nueva lectura de la relación diegética: en un número de danza, el acompañamiento musical forma parte de la diégesis de la danza, influye en los movimientos y la estructura de la acción y es oída por los bailarines. Sin embargo, los músicos que hacen este acompañamiento musical no forman parte de la danza, de la coreografía, y son extradiegéticos respecto a la danza. En resumen: la música pertenece a la diégesis de la danza, pero no los músicos.

En la videodanza, tenemos varios casos: el más frecuente es que no haya una relación clara de generación y sincronía entre música e imagen, con lo que tenemos más bien una música de fondo, similar a la música extradiegética en el cine narrativo. Cuando la música claramente genera la danza, tenemos una relación similar a la del film musical comercial: la música pertenece a la diégesis de la coreografía, pero no los eventuales músicos que la han generado. Finalmente, la música puede generar el montaje audiovisual, y aquí se genera una nueva diégesis del montaje, sobre la que tiene una repercusión la música y, por tanto, tenemos una relación diegética entre música y montaje.

Cuando tenemos una música generada en postproducción y que se sincroniza con las acciones en pantalla (*underscoring* o Mickey Mouse Music) el público la percibe como no generadora de la acción y, por tanto, como extradiegética, aunque en cierto modo sustituya el sonido de acción. Esto se da en el cine narrativo y en videodanza.

4. CONCLUSIÓN

Hemos establecido el concepto de música de acompañamiento, que es propia del film de danza y musical, y que responde a varios criterios:

- Tiene unas características rítmicas y melódicas y una estructura propia que la hacenailable y/o cantable, y que la distinguen de la música incidental por su naturaleza musical. De hecho, la música diegética tiene en general unas características comunes a la música de acompañamiento, ya que suelen ser canciones o música de concierto preexistentes, mientras que la música cinematográfica incidental no está concebida para ser una música autónoma.
- Es una música de preproducción (independientemente de que sea preexistente o esté compuesta para el film de danza), ya que es una música generadora de la acción y que los números de danza o canto deben estar ajustados sobre esa música en el rodaje. La música de acompañamiento en el film de danza suele reproducirse de principio a fin, y el montaje de la escena danzada o cantada se hace sin elipsis aparente, manteniendo una linealidad temporal estricta con la música. En el videoclip o la videodanza, la música puede generar el montaje más que la acción grabada. Esto la separa de la música extradiegética que es una música de postproducción, hecha después del montaje, y que se ajusta a la estructura temporal de la escena montada. Incluso cuando tenemos una sincronía marcada en el *underscoring* o *mickeymousing*, sigue siendo una música de postproducción que se ajusta a las acciones de la escena, pero que no genera con su estructura dichas acciones.
- Podemos considerar que los números de danza forman una diégesis propia, y que la música de acompañamiento es oída por los personajes y genera la acción, y, por tanto, es una música diegética respecto a la acción de la danza; sin embargo, los músicos y la orquesta de acompañamiento no forman parte de la diégesis de la danza y, por tanto, son extradiegéticos. Esta relación se da con independencia de que los músicos aparezcan en pantalla y tengan una justificación diegética en la película o que no haya ninguna justificación diegética.

- En el videoclip musical, la música es la que define la diégesis, y la imagen puede ser diegética respecto a la música (los músicos cantando y tocando las partes de la canción) o extradiegética cuando la imagen muestra una acción independiente.
- La mezcla y espacialización de la música de acompañamiento responde a los criterios del espectáculo musical: la espacialización es envolvente, la música se oye en las mejores condiciones (como si escuchásemos una grabación de estudio) y la mezcla suele ser absoluta, prescindiendo del realismo de la música diegética, que debe estar espacializada y mezclada en función de las condiciones de la escena.
- La música de acompañamiento es característica del film de danza o musical, en la que alternan escenas de cine narrativo con música cinematográfica y escenas de danza con acompañamiento musical. La videodanza no suele tener una música que aparente generar la danza, ya sea porque son músicas que no tienen elementos rítmicos claros o porque no hay una sincronía: podemos hablar de música de fondo en este caso, por oposición a la música de acompañamiento generadora. Sin embargo, en la videodanza la música suele tener una mezcla absoluta y una espacialización envolvente.

Finalmente, proponemos reservar el término de música de foso para las artes escénicas en vivo y utilizar el de música extradiegética o incidental para el cine. Igualmente, conviene privilegiar el término de música diegética sobre el término de música de escena o música de pantalla. Para el cine de danza, que surge directamente de las artes escénicas, podemos utilizar el término de acompañamiento musical, que incluye características de la música diegética y extradiegética, y tiene una relación específica en la generación de la acción de danzar.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma. Cahiers du Cinéma*. Éditions de l'Étoile.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Planeta.
- Chion, M. (2012). *100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. <http://michel-chion.com/texts>
- Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. (Trabajo de grado, Universidad de Salamanca). <https://bit.ly/3qPjW9>
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca). <https://gredos.usal.es/handle/10366/18374>
- Meschini, F., & Payri, B. (2016). Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio. *Epistemus, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 4(1), 13-52. <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.3027.1>

- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen*. Iberautor.
- Olarte Martínez, M. (2002). La música incidental en el cine y el teatro. In E. Banús Irusta (Coord.), *El legado musical del s. XX* (pp. 151-79). Eunsa. <https://bit.ly/3R9CuyI>
- Payri, B. (s. f.). *Música espectáculo* [web docente]. <https://bit.ly/3qWVdIP>
- Payri, B. (2015). Figuras de la coarticulación música-imagen en la video-danza. *Situarte*, 10(19), 36-44. <https://bit.ly/3qNbh9J>
- Payri, B., & Arnal, R. (2018). Videodanza a partir de música preexistente: Danses macabres y obras en festivales actuales. In B. Payri, & R. Arnal (Eds.), *Videodance Studies: Screendance Festivals* (pp. 3-66). Editorial UPV. <http://hdl.handle.net/10251/104183>
- Ramón Fernández, F. (2015). Propiedad intelectual, obra coreográfica y video-danza. In *II Encuentro internacional de film de danza*, Jesús Pobre, Alicante. <https://bit.ly/3BxcWoV>
- Walon, S. (2016). *Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride* (Tesis doctoral, Université de recherche Paris Sciences et Lettres). <https://bit.ly/3BNTdme>

