

Dra. Virginia GUARINOS-GALÁN

Universidad de Sevilla. España. guarinos@us.es

Dra. Ana SEDEÑO-VALDELLÓS

Universidad de Málaga. España. valdellos@uma.es

Danza contemporánea y sincronía musicovisual en el videoclip musical actual

Contemporary dance and synchrony in contemporary music video

Fecha | Recepción: 07/05/2017 - Revisión: 16/07/2017 - En edición: 07/05/2018 - Publicación final: 01/07/2018

Resumen

El video musical se ha convertido en un catalizador en la escena audiovisual actual, lo que permite localizar tendencias como centro de hibridación entre medios y lenguajes como la música y la danza. Ello le permite generar mensajes emocionalmente significativos para los espectadores. La danza contemporánea ofrece un tipo de performance o puesta en escena especialmente empleada en el videoclip en los últimos años. En el texto se realiza un análisis exploratorio de una muestra de videoclips donde la danza contemporánea es la protagonista y se relacionan con formas de sincronía musicovisual. Se establecen una serie de criterios de análisis aplicables a una muestra intencional y se propone una clasificación en relación al tipo de sincronía que forma. Los resultados permiten diferenciar tres tipos de videoclip según el uso de la danza. Las conclusiones apuntan que este tipo de videoclip prefiere la sincronía kinética y una tipología performance o performance/conceptual, entre otras soluciones visuales.

Palabras clave

Videoclip musical; danza contemporánea; sincronía; relación musicovisual; danza en audiovisual

Abstract

Music video has become a catalyst in the current audiovisual scene, which allows to locate trends as a center of hybridization between media and languages, such as music and dance. This feature allows it to generate emotionally meaningful messages for viewers. Contemporary dance offers a type of performance or staging especially used in music video in recent years. This paper presents an exploratory analysis of a sample of music videos where the contemporary dance is the main character and about how we can relate its forms with audiovisual synchrony. We propose a set of variables of analysis and we apply them to an intentional sample. We propose a classification in relation to the type of synchrony that it forms. The results allow to differentiate three types of music video according to the use of the dance. The conclusions point that music video prefers the kinetic synchrony and a type of performance or performance/conceptual, among other visual solutions.

Keywords

Music video; contemporary dance; synchrony; relationship between music and image; dance in audiovisual media

1. Introducción: idoneidad del análisis conjunto del video musical y la danza contemporánea

En el panorama audiovisual contemporáneo, el videoclip siempre ha liderado la voluntad de experimentación, convirtiéndose en un importante catalizador de tendencias. Aunque es un formato complejo en su análisis, existe escasa tradición en su estudio y compone un ámbito con un amplio espectro de condiciones de producción (industriales, amateurs, videoclip de usuario...), no se dejan de encontrar líneas de análisis como la que este texto pretende comenzar: estudiar cómo la coreografía de danza contemporánea se emplea como recurso de puesta en escena, en interrelación musicovisual. La remediación e hibridación con otros textos, prácticas y géneros audiovisuales, ha caracterizado el camino de este formato desde sus inicios. El presente trabajo desea continuar con la línea de indagación que vienen siguiendo autores como Claudia Gorbman (2013), Fabian Holt (2011) o Philip Auslander (2008) y tiene como objetivo describir una inclinación localizada en el videoclip de los últimos años por las autoras en la creación audiovisual en formato videoclip musical: el empleo de una acción performática de tipo dancística como parte de la puesta en escena y el intento por parte del realizador o creadores del videoclip de vincularla con la música en su parte instrumental y, en algunas casos, también vocal (con la letra).

El análisis aborda evaluar o describir las posibilidades que este recurso tiene para la creación de significación en torno al artista y el texto audiovisual mediante la generación de sentido basado en el placer de la sincronía musicovisual, alejado de una narratividad clásica. Con ello, se pretende huir de la inclinación cuantitativista actual en la investigación de las ciencias sociales y de la comunicación, siendo heterodoxos en la aplicación de la teoría y de la metodología.

Se piensa este análisis como una forma de trabajo previo de "inmersión cualitativa" (Neuendorf, 2002) en torno a este fenómeno y se justifica el enfoque por ser un formato publicitario que tiende a la construcción de mensajes emocionalmente significativos para sus espectadores. Con ello, creemos que se puede analizar el videoclip desde el punto de vista social, como objeto cultural y bien simbólico: en tanto mercancía se ve afectado por procesos complejos de producción y consumo, y como realización publicitaria tiene unas determinadas convenciones de realización y de unión musicovisual a través de mecanismos de sincronía. Estos mecanismos crean una emoción estética en su visionado.

Por otro lado, se pretende avanzar en la línea de reflexión en torno a la danza como sentimiento, personal o individual en tanto se refiere al cuerpo del bailarín, pero también en su parte social. En este segundo aspecto, y como ya se ha adelantado, se viene advirtiendo una tendencia hacia el empleo de la danza, de tipo contemporánea, en el videoclip.

Por todo ello, queremos insistir en la naturaleza de catalizador experimental del videoclip. Después de su nacimiento a mediados de los setenta y su definitiva consolidación durante los años ochenta, donde ya ejerció de motor de la creatividad audiovisual, su centralidad cultural se ha ido afianzando de tal manera que puede afirmarse su relevancia a la hora de intentar definir el universo estético contemporáneo desde la postmodernidad.

Como medio que ha tenido todo tipo de antecedentes culturales, el video musical tomó del cine musical el gusto por la relación entre la cámara y la coreografía como encarnación en el bailarín de la música y su letra. Aunque se ha escrito bastante poco de los aspectos creativos del video musical en su concepción en relación a la coreografía y lo que esta aporta al artista promocionado, hay algunos textos previos en la dirección de análisis de la danza y el video musical. En *Dance and Music Video: Some preliminary observations* (1998), Buckland señala la naturaleza hipertextual del videoclip y pretende demostrar cómo el formato es ejemplo del reciclaje de representaciones y estilos que ha realizado la música popular de todas las demás formas artísticas del siglo XX (pintura, cine musical...). Además, con videos de Kate Bush y Michael Jackson, analiza cómo la danza interviene en la creación de la figura de la *pop star* en los videos, lo que Goodwin (1992) llama texto-estrella¹, fijando su atención en la interrelación con la música: "cualquier contenido de baile puede aparecer en un video musical puramente por su atractivo superficial y, de hecho, aparecen flashes de baile en la pantalla, con una edición rápida, como equivalente visual de la música *house*, donde el corte y empalme de los sonidos se vuelve una técnica de composición" (Buckland, 1998: 285. Traducción propia).

Existen otras reflexiones sobre los vínculos entre los videos musicales y otros tipos de performances audiovisuales, como las obras de videodanza o los comerciales publicitarios. Bayston (1992), Malefic (1987) Bozzini (1991), Meisner (1993) y Jordan (1992) se han adentrado en la presentación contemporánea del ritmo musical, alimentada en los videos pop y cómo ha influido en las prácticas artísticas de la videodanza. Bayston (1987) nota que "muchas de las técnicas son usadas en comerciales y videos promocionales pop" (Bayston, 1987: 797). Para Dodds (2004), los cuerpos de la publicidad y el video musical mantienen su ligazón con el producto y su presentación visual, mientras el de la videodanza se mueve con objetivos estéticos y filmicos. Es decir: las influencias son mutuas. Ello no resulta sorprendente atendiendo al hecho

de que todas estas prácticas culturales se consolidaron durante los setenta y los ochenta en un ámbito propiciado por la televisión y por canales como MTV, que no dudaron en democratizar la experimentación con la edición rápida al corte y los efectos y mesas de mezclas. Rosiny (2012) afirma que la danza en la pantalla se hizo paralela a la aparición de MTV y los vídeos, durante los años ochenta, y por tanto tomó similares técnicas visuales. También Takiyah Nur Amin analiza el vídeo *Girls run The World*:

El video, con su aparente pronunciamiento y la celebración del empoderamiento de las mujeres, circula en una esfera pública que está contextualizada por discursos históricos establecidos hace tiempo, que construyen un mensaje irónico e inerte, especialmente cuando se consideran en relación con la verdadera tarea de dirigir el mundo (Nur Amin, 2014: 256).

Shih-Chieh Liu (2014) reflexiona en este trabajo colectivo sobre la particularidad de *Hip Hop Tonight* (2006), de la cantante china Coco Lee, y cómo construye su significado atendiendo a múltiples vías: "el cuerpo danzante de Coco es un campo de batalla simbólico: es contextual y mediáticamente construido de acuerdo a la lógica del espectáculo del pop mandarín. Este proceso está marcado por una negociación constante, y de ella resulta una formación paradójica llena de contradicciones" (Liu, 2014: 269).

Finalmente, Philippa Thomas (2014) aborda el video de Beyoncé *Single Ladies (put a Ring on it)* (2009), para explorar cómo los textos culturales diseminados a través de lo digital son hechos y modificados, la mutabilidad inherente a todos los textos se vuelve visible en este contexto.

Blanco Borelli (2012) se pregunta en *Dancing in Music Videos, or How I Learned to Dance Like Janet . . . Miss Jackson*, qué tipo de experiencias son creadas en el receptor por los cuerpos en danza en la pantalla, reflexiona sobre el aprendizaje de coreografías en el vídeo y sugiere que el fan tiene posibilidad de una relación intersubjetiva con el artista/grupo. Las pantallas populares (como llama a la música en televisión, el videoclip, la publicidad...) permiten una relación músico/fan mediada por las imágenes, un sitio de negociación pero también de espectáculo. Por su parte, Amelia Jones sigue con esta línea cuando afirma que la insuficiencia del cuerpo como sujeto en la pantalla es de alguna manera completada a través de la performance bailada y quita importancia a la diferencia entre el cuerpo en vivo y el cuerpo mediado por la pantalla (Jones, 1997: 13). En este sentido, la complejidad del maquinaria enunciativa de estos videoclips supone un esfuerzo en términos de recepción por parte del espectador, en tanto que debe conjugar su rol y su competencia espectral como consumidor de formatos visuales y de espectáculos en vivo, activando una recepción del espectáculo vivo que lo llevará a valorar lo performativo corporal al tiempo que deberá superponer su lectura como receptor de un texto dominante, el audiovisual, terminando en conexión con un enunciador, sujeto de la enunciación del video, por encima del sujeto enunciativo coreográfico contenido en la puesta en escena.

Peveřini (2010) y Auslander (2011) han hablado de la importancia del performer, de representar el cuerpo como un icono, ilustrando la persona (presentándolo como hace el *packshot* de un anuncio, donde, en plano detalle, se establece y cierra su visualidad como objeto/paquete) pero también estableciendo un principio de adjetivación y adoración básica respecto a él (Peveřini 2010: 143). Con ello se construye un artificio retórico y contexto emocional que se suma a la autenticidad de la música popular: cuando el clip contiene una parte performance específica se mantiene una especial relación con el concierto como experiencia completa o máxima de la música popular.

La música tiene un significado profundo para los fans de un grupo, álbum o canción, que no sólo se encuentra en las letras, sino también en el sonido o la música, como ha demostrado Alan Wells (1990). Este aspecto es indispensable para entender la relación del fan u oyente con la música preferida o de éxito, desde una perspectiva sociológica. La música popular es un identificador social de posiciones estéticas, culturales y sociales y es utilizada por los individuos como fuente de autodefinición. Robert Pittman, uno de los creadores de la cadena MTV, confirma esta ligazón emocional cuando afirma que "la gente no ve los videoclips para descubrir qué es lo que va a suceder. Los ven para sentirse de una determinada manera. Es un medio que aumenta la emoción. Es el atractivo esencial de la música trasladado a las imágenes" (Frith, 1988: 209).

El teórico Simon Frith ha estudiado estas relaciones en diversos productos o fenómenos de la música popular. También en el caso del clip ha analizado el proceso comunicativo que vehiculan los códigos visuales y los sonoros. La clave se encuentra en la sinestesia, capacidad de unir ambos tipos de estímulos en una suerte de conexión de equivalencia. La sinestesia es, en su segunda acepción y como fenómeno psicológico, una "imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente" (RAE, 2003). Este "proceso intrapersonal por el que unas impresiones sensoriales son trasladadas de un sentido a otro" (Goodwin, 1992: 50) representa la base de muchos fenómenos de interrelación imagen/música y tiene en la historia del arte y de los medios una extensa tradición. Korsgaard (2012) también describe el potencial visualizador del cuerpo en el videoclip bajo el término de modulación de señal, como una nueva forma de producir analogías musicovisuales entre

impresiones sensoriales. Efectos como el *morphing*, presente por ejemplo en el mítico *Black and white* de Michael Jackson ya en los años noventa, ejemplifican a la perfección esta idea:

Las continuas modulaciones audiovisuales del vídeo musical rara vez permiten la estabilidad de cualquier significado. En cada momento, algo cambia. La percepción sinestésica ofrecida en el vídeo musical parece reforzar aún más el potencial afectivo; el carácter sensual y multimodal del vídeo musical genera significados que son más directamente afectivos y menos directamente descifrables (Korsgaard, 2012).

Frith llega a la conclusión de que la relación directa entre imagen y música en el clip se establece, sobre todo, por la correspondencia entre ritmo musical y visual a través de recursos repetitivos, la base del placer en algunos tipos de textos artísticos y culturales. Sin embargo, "la repetición no produce el mismo placer en lo visual que en lo sonoro" (Frith, 1988: 219). Repetir estructuras armónicas, melódicas y rítmicas en lo musical no tiene el mismo efecto que repetir escenas completas en la parte visual: el logro del placer en lo visual debe ser buscado en la repetición de "estructuras parecidas" (Viñuela, 2009: 28).

Lo interesante de este fenómeno de relación resulta su capacidad para generar placer en su recepción visiva e implicación emocional. La denominada sincronía estética (Rodríguez, 1997), es una forma de la fusión perceptiva audiovisual, una "coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados. Estos dos estímulos pueden ser percibidos por el mismo sentido o por sentidos distintos". Michel Chion la denomina síncreisis, "la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional" (Chion, 1993: 65).

Esto también ocurre con la danza: según algunas investigaciones existe cierto vínculo entre la organización de las acciones intencionales propias y las intenciones de otros (Gallesse et al., 1996; Gallesse, 2001; Rizzolatti et al., 2007; Ramachandran, 2007). Parviainen (2002) ha trabajado con una metodología fenomenológica en la reflexión sobre las capacidades cognitivas del cuerpo en movimiento y concluye que existe una conexión entre destreza y conocimiento corporal, que permite a los maestros de danza enseñar movimientos incluso cuando ya no pueden realizarlos. Esta línea de investigación continúa la de las capacidades empáticas de la danza, y las competencias imitativas que permiten que el receptor desarrolle formas de conocimiento a través del cuerpo. Damasio (2007) describe el rol de las neuronas espejo, causantes del aprendizaje diferido, e Ivar Hagerdoorn (2010) demuestra que cuando se ve bailar a otro el cuerpo humano está ejerciendo una actividad motora similar al baile real, con un efecto mayor en el género femenino. Este fenómeno de empatía psicomotriz tiene un fuerte componente placentero para el espectador: "Las neuronas espejo crean un vínculo directo entre el remitente de un mensaje y su receptor. (...) La observación de una persona sujetando una manzana se entiende de inmediato, ya que evoca la misma representación motor en el sistema espejo parieto-frontal del observador" (Hagerdoorn, 2010: 227).

También Pavis (2000) afirma que el bailarín atrae el cuerpo del espectador en su totalidad. (...). La percepción del bailarín está ligada a la imagen corporal del observador y es ante todo motriz y kinestésica (Pavis, 2000: 137). La emocionalidad de la danza contemporánea unida a la psicomotricidad permiten una intensificación musical que es aprovechada por el videoclip como estrategia sincrónica entre la imagen y el sonido.

2. Objetivos, metodología y muestra

Con estos antecedentes, se pretende analizar cómo la danza contemporánea se convierte en un recurso de puesta en escena donde se conjugan diversas fórmulas de interrelación y correspondencia musicovisual. Se trata de estudiar cómo el cuerpo y su visualidad, en los videoclips de la muestra, se quieren conectar con el material sonoro musical, para generar un discurso rítmico emocional en sintonía con la canción.

Por ello, este texto se propone analizar si existen convenciones que puedan dar lugar a formas estéticas en relación con las formas de sincronía.

En relación a esta tendencia observada en los videoclips, los objetivos de este trabajo se mueven en torno a las siguientes ideas:

- Realizar un análisis inicial de videoclips actuales donde se percibe una tendencia al uso de danza contemporánea como elemento de la puesta en escena.
- Estudiar la relación danza y sincronía en el videoclip musical.
- Realizar una primera clasificación de la danza en el videoclip.

En un intento por caracterizar el videoclip de danza contemporánea, las variables que serán tratadas son las siguientes:

1. Tipo de videoclips: Se trata de conocer si predominan el tipo performance, aquel "videoclip en el que vemos al cantante o grupo interpretando el tema que da título al vídeo, en un escenario o en cualquier otro lugar (real o virtualmente creado) y también los videoclips que son realizados a partir de actuaciones en directo o conciertos" (Sedeño, 2002: 51); el tipo conceptual, basado en la experimentación estética, con un discurso visual basado en códigos connotativos que permiten la creación de significación visual de carácter no narrativo o el tipo narrativo, rente a los narrativos y como muestra del alejamiento expreso de la narratividad clásica que motiva al videoclip y su acercamiento al gusto videoartístico.

Son posibles también los videoclips mixtos (conceptual/performance o narrativo/performance). Parecen los preferidos por la industria de la música como canon estético, por su capacidad para combinar la actuación (performance) con otras puestas en escena (conceptual/experimental o narrativa) y por el sentido abierto respecto a la canción (y su letra) que proporciona al fan/espectador: permiten ampliar los significados del discurso musical del género específico y de las letras con una parte narrativa y/o de mensaje, sin renunciar a una presentación física de los artistas, manteniendo así el objetivo publicitario - de mostración, de exposición- del videoclip.

2. Tipo de relación musicovisual. Según Simeon (1992) existen tres maneras específicas de relación musicovisual: la kinética, la sintagmática y la de contenido. La correspondencia kinética se refiere a la velocidad de la música en relación a la velocidad de la acción. Se produce normalmente en los videoclips performances con presencia de coreografías, donde se visualiza el ritmo o tempo musical por parámetros visuales (cambio de plano, tipo de movimiento de cámara, baile...). La correspondencia sintagmática se refiere al modo en el que la segmentación de la música "secunda" la segmentación del texto. Este tipo tiene que ver con cambios de puesta en escena en momentos de cambios de sección (de estrofa a estribillo, viceversa, de estribillo a puente...) y es común en los videoclips mixtos, aquellos que, además de una interpretación musical imitativa, son conceptuales o narrativos, es decir, intercambian dos puestas en escena en diferentes secciones. La correspondencia de contenido se refiere a alusiones directas en la banda visual respecto a lo sonoro, y lo relaciona con el debate respecto a si el videoclip debe mostrar el significado de las letras de la canción.

3. Tipo de relación entre letras y visuales: Es Andrew Goodwin (1992) el autor que más ha aportado a este tema con su clasificación que describe tres grados en esta relación, específica para el videoclip, entre la ilustración, la amplificación y la disyunción. La ilustración se produce cuando "la narrativa visual cuenta la historia de la letra de la canción" (Goodwin, 1992: 86). En la amplificación, se añaden acciones visuales que no se encuentran nombradas directamente en la letra. Según el autor la mayoría de los videoclips se encuentran en esta categoría, pues necesitan construir un sentido que vaya más allá de lo textual de la canción. En cuanto a la disyunción, se produce cuando la letra no tiene relación evidente con la imagen o incluso se contradicen: "cuando el autor alude a un significado de la canción que es diferente a lo que se infiere por la imagen del vídeo" (1992: 88).

4. Distinción de momentos de la canción o segmentos (estrofa, estribillo, puente...) en los que aparece el momento de la danza o baile, y si es parte instrumental o vocal.

5. Códigos visuales empleados mayoritariamente en escenas de baile: en este apartado, se pretende incluir características visuales en los que se basa especialmente la realización, como determinados movimientos de cámara, tipos de plano, fotografía, color o efecto visual... Se incluye también aquí si la danza es en solitario, en pareja o en grupo, para intentar sistematizar este dato que puede tener relación con el concepto escenográfico.

En cuanto a la muestra, no exhaustiva por la imposibilidad de control de todo el universo del formato de producción, está integrada por los siguientes videoclips listados en la Tabla 1, todos producidos entre 2009 y 2015. En las columnas aparece un resumen de estos criterios de análisis y en nota a pie de página se facilita el coreógrafo (cuando se ha tenido acceso a esa información), el link en YouTube o Vimeo y un link con la letra del tema referido.

3. Resultados: Modalidades en el videoclip musical según la relación entre sincronía musicovisual y danza contemporánea

A continuación y con el objetivo de resumir los códigos de cada una de las categorías de análisis que describen a cada videoclips de manera individualizada, se incluye la siguiente tabla (Tabla 1):

Tabla 1: Videoclips de muestra seleccionada

Videoclip	Tipo de videoclip	Tipo de sincronía	Relación letras/visuales	Localización danza en estructura de canción	Códigos visuales
"Fjögur píanó", Sigur Rós (Alma Harel, 2012) ²	Conceptual	Kinética	-	Completa	Cámara lenta, montaje en continuidad sobre mismo encuadre... Danza en pareja.
"Elastic Heart", Sia (Daniel Skill and Sia, 2015) ³	Conceptual	Kinética	Amplificación	Completa	Unidad de la acción. Danza en pareja.
"Cathedrals", Unbound (Sam Pressmann, 2015) ⁴	Performance/conceptual	Kinética	Amplificación	Completa, salvo excepciones	Juegos con iluminación. Danza en pareja.
"Valtari", Sigur Rós (Christian Larson, 2012) ⁵	Conceptual	Kinética/sintagmática	-	Completa	Imagen desaturada. Cámara lenta. Danza en solitario y en pareja.
"Try", Pink (Floria Sigismundi, 2012) ⁶	Conceptual	Kinética/sintagmática	Amplificación	Completa	Uso especial del color. Cambios interior/exterior Danza en pareja.
"I try to talk to you", Hercules & Love Affair (David Wilson, 2014) ⁷	Conceptual	Kinética/sintagmática	Amplificación	Completa	B/N Cámara lenta. Campos de realización según segmentos. Danza en pareja.
"How big, how blue, how beautiful", Florence and the Machine (Tabitha Denholm & Vincent Haycock, 2015) ⁸	Conceptual	Kinética	Disyunción	Completa	Duplicidad del cantante. Cámara lenta. Danza en pareja.
"Something in the water", Carrie Underwood (Raj Kapoor, 2014) ⁹	Performance/Conceptual (integrada)	Kinética/sintagmática	Amplificación	Completa	Danza en grupo. Grupo bailarines como fondo coreográfico.
"Like SYTYCD CLEAR", Jenna Bryson (Erin Brown, 2011) ¹⁰	Conceptual	Kinética	Amplificación	Completa	Danza en grupo. Grupo bailarines como fondo coreográfico.
"Bizness", tUnE-yArDs (Mimi Cave, 2011) ¹¹	Performance/conceptual	Kinética	Disyunción	Completa	Cámara lenta. Danza en grupo.

"Sprawl II (Mountains Beyond Mountains)", Arcade Fire (Vincent Morisset, 2011) ¹²	Performance/conceptual	Kinética	Disyunción	Localizada de manera indistinta	Cámara lenta. Danza en grupo.
"A Tooth for an Eye", The Knife (Roxy Farhat y Kakan Hermansson, 2013) ¹³	Conceptual	Kinética	Disyunción	Completa	Cámara lenta. Danza en grupo.
"Hasta que el cuerpo aguante", Dominique A (Gaetan Chataigner, 2009) ¹⁴	Performance/conceptual (integrada)	Kinética	Disyunción	Completa	Cámara lenta. Danza en grupo. Grupo bailarines como fondo coreográfico.
"Papaoutai", Stromae (Raf Reyntjens, 2013) ¹⁵	Performance/narrativo	Kinética/sintagmática	Ilustración	Completa	Danza en solitario y en pareja. Juego con paleta de colores cálidos
"Tous les memes", Stromae (Henry Schonfield, 2013) ¹⁶	Performance/conceptual	Kinética/sintagmática	Amplificación	Localizada en Estribillos	Danza en pareja y danza en grupo. Integración de la danza en el movimiento de cámara y realización y uso del color y la fotografía.

En cuanto al tipo de videoclip, resultan mayoritarios los que organizan su puesta en escena mediante lo conceptual, bien sea en solitario (siete casos) o en la mezcla con la performance (seis casos de mixto, conceptual/performance). Algunas de estas piezas responden a una forma híbrida, que presenta una integración de ambas categorías en una misma situación de puesta en escena. Sólo uno de ellos organiza una historia estructurada, en la que se integra la danza con un objetivo performativo, es el caso de *Papaoutai* de Stromae, y lo hace junto a una parte performance.

En el videoclip de danza contemporánea, la correspondencia de tipo kinética parece ser la principal (con 9 casos y 6 casos en que se combina con lo sintagmático), en su empleo como mecanismo de construcción de sincronía de la puesta en escena. Lo kinético conduce a un anclaje de tipo físico entre el ritmo musical y la realización, a través de diversas fórmulas de cambio visual (corte de plano, movimiento coreográfico...). Con ello, quizás se pretende conseguir en el espectador una sensación motriz en lo relativo al parámetro ritmo de la canción, probablemente el más básico y más ampliamente elegido como construcción de unión musicovisual. El tipo kinético/sintagmático añade a esta oportunidad de sincronía musicovisual la oportunidad de división visual que sigue la de las secciones de la canción (estrofa, estribillo, estrofa...) y lo hace para estructurar el videoclip: naturalmente esto ocurre especialmente en los videoclips mixtos (performance/conceptual o performance/narrativo). Hay que decir que estas puestas en escena no siempre se separan exhaustivamente siguiendo la estructura del tema, sino que se hibridan o integran (modalidad integrada).

La pieza o piezas coreográficas se desarrollan durante todo el tema/videoclip indistintamente (trece casos) y sólo dos donde se encuentran de manera indistinta en estrofas, estribillos o cualquier otra sección. Existe, asimismo, una tendencia al trabajo coreográfico en pareja o en grupo a partir de 6-7 bailarines. En el primer caso, la interpretación suele tener una parte en solitario en primer lugar y después una parte en pareja o conjunta. En términos cuantitativos se cuenta con 6 casos de danza en grupo y 6 de danza en pareja, 1 caso de danza en pareja y grupo (en diferentes momentos) y dos de coreografías en solitario y en grupo. En estos casos variados, se comprueba una tendencia al aumento en el número de bailarines a medida que se acerca el puente o estribillo final. Códigos como la cámara lenta, la fotografía contrastada o con tratamientos de temperatura de color fría, parecen venir acompañando los momentos coreográficos en general.

En cuanto al tipo de relación entre visuales y letras, y asumiendo la ambigüedad de las categorías de Goodwin (amplificación, ilustración y disyunción), es necesario apuntar el mayoritario seguimiento de una opción como la de amplificación (con 7 casos), seguidos de la disyunción (5 casos) y la ilustración (un caso). Dos videoclips son sobre temas instrumentales por lo que la variable no procede. Creemos que se vuelve necesario mejorar esta clasificación para establecer niveles específicos (relación con el título, situación básica descrita en alguna parte de la letra...).

Como manera de comenzar el análisis de la danza contemporánea y su inclusión en el videoclip actual, se proponen las siguientes divisiones en esta interrelación, atendiendo a un criterio de implicación de la danza con diferentes niveles formales o semánticos y de significado del videoclip.

Tipo 1. Danza en sincronía kinética y sintagmática: el video contiene una pieza coreográfica (pareja o grupo) bien en un escenario diferenciado en la que se basa una parte performance o conceptual (en otra localización o escenario) o como fondo coreográfico... La correspondencia musicovisual predominante es la kinética, basada en una sincronía con parámetros rítmicos del tema (beat, ritmo...). Junto a esta, en ocasiones se produce una correspondencia sintagmática cuando el vídeo tiene dos puestas en escena diferenciadas (tipología mixta, performance/conceptual): donde bien el cantante/o miembro del grupo o bien otro personaje ajeno protagoniza una pieza coreográfica en la situación espacial que propone el clip. A esta categoría pertenecen videoclips como *Try* de Pink, *Like Sytycd*, *Clear* de Jenna Bryson o *Something in the water* de Carrie Underwood.

Los códigos visuales tienden a unir las puestas en escena de las dos situaciones, en un intento de vincularlos y que sean percibidos por el espectador como un mensaje unitario, a pesar de esta diferencia de acciones y situaciones.

Tipo 2. Danza con un contenido conceptual.

La acción dancística, que cubre toda la duración del vídeo, se justifica como propuesta de representación amplificada de alguna idea o fragmento de la letra (amplificación): se establece un vínculo con el título y/o con parte de su letra ya con el grupo integrado o no). Es decir, se intenta representar, a través de una situación de baile, un mensaje relacionado con la letra de la canción, con su letra o al menos con su título: la realización del videoclip, la planificación y la edición especialmente, construyen visualmente una puesta en escena, que experimenta con una idea de confusión identitaria a través de un truco visual: el cantante o artista se construye corporalmente mediante una coreografía en danza de lo profilmico en conjunción con la cámara y el montaje, que aprovechan su capacidad para construir en continuidad o *raccord* de acción.

Un ejemplo de este nivel se localiza en *Valtari* (Sigur Ros), *I try to talk to you* (Hercules & Love Affair), *How big, how blue, how beautiful*, (Florence and the Machine) o *Business* (tUnE-yArDs).

En *Valtari*, la interpretación se encuentra guiada por el sentimiento, mediante algunas técnicas visuales como la cámara lenta y la planificación que fragmenta el cuerpo de los bailarines con un objetivo estético y de recreación en su belleza. La fotografía en tonalidad fría -virada a un verdeazulado- y el sentido de progresión en la coreografía, intensifican los movimientos para conseguir un montaje más rápido. La pieza tiene dos partes: en la primera, dos personajes, uno masculino y otro femenino bailan en diferentes lugares de un gran edificio abandonado y en ruinas. En la segunda parte, existe un reconocimiento y la coreografía en solitario se detiene para comenzar una conjunta en la que pueden verse, a su vez, dos partes, una sin contacto y otra de baile conjunto.

Valtari es un video que se experimenta, que se vive y baila desde su visualidad, que incluso tiene desarrollo discursivo, estructurando la canción que le sirve de base con las distintas partes del trabajo coreográfico (en solitario/en compañía/danza conjunta), del mismo modo en que existe una estructura musical. Seguramente esta pieza pueda explicar mejor que ninguna otra el concepto específico de esta hibridación entre lo performance y lo conceptual del videoclip contemporáneo. La ausencia de necesidad de una visualidad performance de la banda (por otro lado, común a todos sus videos promocionales y acorde con la naturaleza principalmente instrumental de su música electrónica) no significa que no exista una necesidad de corporalidad que, en este caso, está resignificada con la danza. Esta hibridación performance/conceptual se produce mediante esta específica solución de puesta en escena que pretende una amplificación de su significado a través de la aportación del movimiento, y sus elementos de empatía y coordinación rítmica y emocional.

Tipo 3. Danza inserta en el concepto/narración creado en el clip: la acción coreográfica como elemento de amplificación del significado de la letra.

En los últimos años, pueden encontrarse ejemplos de videos musicales donde la acción está estratégicamente hilvanada para que las secciones musicales sirvan para estructurar los diferentes

momentos del hilo narrativo de la historia. Un caso representativo es la pieza musical *Papaoutai*, donde existe toda una idea incardinada en la estructura de la canción. En ella, el baile, que transcurre especialmente en los estribillos, reúne las actividades que comparten padres o madres y sus vástagos, lo que permite que el chico protagonista compare la relación con el suyo y pretenda cambiarla. Pues bien, lo interesante del discurso o mensaje visual propuesto en el video es la representación de este conflicto mediante la danza a dúo y su puesta en escena en los lugares comunes del barrio. La coreografía de los dos primeros fragmentos de comparación (dos primeros estribillos) consiste en la imitación por los hijos de los pasos escritos por el padre o madre: la repetición por parte de los hijos de estas frases coreográficas reafirma además el carácter rítmico y repetitivo del elemento musical, de tipo electrónico, como toda la que produce Stromae y construye visualmente la relación padre/hijo que el protagonista aprende y quiere aplicar a la suya con su antecesor. En el puente y estribillo final se produce un intento del chico protagonista por despertar o activar a su padre; finalmente lo consigue, al menos imaginariamente. Es de esta forma como se construye una sincronía musicovisual y con el mensaje o historia del videoclip vehiculado a través de la danza.

Otro videoclip de la muestra de este artista se desarrolla siguiendo similar lógica. *Tous les memes* es una pieza narrativa, aunque en un límite con lo conceptual, con una narratividad difusa (Vernallis, 2004). En la propuesta visual se comparan acciones y situaciones habituales del día a día desde un punto de vista masculino y femenino. La denuncia de los tópicos de comportamiento de hombres y mujeres resulta efectiva por la presentación, basada en un continuo visual donde el movimiento de cámara y el caminar en danza describen ese ocurrir corporal entre acciones tradicionales de género. El camuflaje o paso de una identidad de género a otra se marca con cambios lumínicos mínimos, de temperatura de color, giros leves de cabeza o acercamientos de la cámara. Se produce así una tensión entre continuidad y diferencia que sirve a los intereses de representación amplificada de la letra y visualización de su título. La mayoría de las acciones, realizadas en continuidad aunque marcadas por cambios de posición e iluminación, permiten un camuflaje o paso de una identidad a otra por parte del protagonista: ello se logra con un solo giro de la cabeza y un cambio en la iluminación y la temperatura de color de las luces. En todo ello, la danza mantiene un papel marcado para establecer una continuidad entre los dos roles diferenciados de género.

4. Conclusiones

El panorama audiovisual actual se caracteriza por una búsqueda constante de fuentes para la innovación formal con las que investigar recursos del lenguaje audiovisual. El videoclip musical recoge esta permanente exploración de hibridación formal y la aprovecha para generar nuevas fórmulas de puesta en escena, como la que se ha abordado en el texto presente, centrada en la danza contemporánea. Así, los resultados permiten hablar de la importancia de la performance y de lo conceptual en este tipo de videoclip, donde la danza contemporánea protagoniza la puesta en escena: es decir, se produce una preferencia por una visualidad del cuerpo durante la actuación o en movimiento como fondo escénico en interacción con cantante (quizás no se pueda hablar de narrativa) frente a la clásica temporalidad lineal narrativa. Como formato en permanente experimentación necesita de soluciones visuales que puedan hibridar o mezclar elementos de la tipología performance, claramente vinculadas a la necesidad de mostrar en la banda visual el cuerpo humano en situaciones de encuentro y fruición de lo musical, y la parte conceptual, que permite una resignificación o ampliación del concepto de la canción. Este segundo componente permite afirmar que con el empleo de esta fórmula en la puesta en escena, se resuelve la creación de un modelo de cuerpo en movimiento como rítmico emocional, posibilitando la creación de significación visual, no ligada a una narrativa.

Como recurso formal, la danza permite un elevado grado de efectos sincrónicos y de analogía con los parámetros musicales. En la muestra se ha analizado la sincronía musicovisual y se ha concluido que la mayoritariamente presentada es la kinética, basada en una modulación del movimiento del cuerpo mediante parámetros musicales como el ritmo, y permite, con ello, el empleo de la potencialidad empática en el espectador para construir una situación de fruición/recepción placentera del videoclip. Se han presentado otras características encontradas en la muestra como el número de personajes involucrados, la situación del cantante o *frontman* o el lugar o sección preferida para la escena de danza...

Creemos necesario apuntar que este tipo de enfoque tiene algunas limitaciones, por la complejidad de la danza como recurso estético: las múltiples opciones desde su empleo como fondo coreográfico, en ocasiones fuera de foco, hasta convertirse en protagonista, pasando por variados grados de interacción con el cantante o algún miembro del grupo, se han conformado a modo de tipologías, pero en muchos casos quedan aparte otros modos de interacción híbridos, que vuelven más ineludible el examen y

aplicación de otros conceptos producidos por la teoría social en torno al cuerpo, para analizar cómo el artista o los miembros del grupo se relacionan con estos momentos de presencia rítmica en danza. Nos parece también interesante realizar una primera aproximación a algunos artistas (músicos en solitario o grupos) que eligen la danza para estructurar la visibilidad y sincronía musical en el formato clip.

Se concluye con la diferenciación de tres grandes tipos de aproximaciones o utilidades de la puesta en escena de danza contemporánea en el videoclip musical, como fórmulas de sincronía musicovisual e incardinación con la estructura de la canción y el concepto o narrativa. Querriamos subrayar la necesidad de realizar más análisis comparativos con ejemplos de otras décadas, para conocer si existe una real singularidad en el empleo de este género de danza respecto de otros estilos.

5. Referencias bibliográficas

- [1] Auslander, P. (2008). *Liveness: performance in a Mediatized culture*. London: Editorial Routledge.
- [2] Auslander, P. (2011). Afterword: Is there Life after liveness? En Broadhurst, S. T & Machon, J. (Eds.), *Performance and Tecnology: practices of virtual embodiment and Interactivity* (pp. 194-198). London: Palgrave MacMillan. https://doi.org/10.1007/978-0-230-28815-7_15
- [3] Bayston, M. (1987). Dancers on Television. *Dancing Times*, 77, 921-707. Disponible en <https://goo.gl/3zpfav>
- [4] Bayston, M. (1992). Dancers on Television. *Dancing Times*, 82, 982-950. <https://goo.gl/3zpfav>
- [5] Blanco Borelli, M. (2012). Dancing in Music Videos, or How I Learned to Dance Like Jane... Miss Jackson. *The International Journal of Screendance*. 2, 52-55. Disponible en <https://goo.gl/QC5sxi>
- [6] Bozzini, A. (1991). They Film as they Dance. *Ballett International*, 14(1), 37.
- [7] Buckland, T. (1998). Dance and Music Video: Some preliminary observations. En Carter, A. (Ed.), *Routledge Dance Studies Reader* (pp. 278-287). London, GBR: Routledge.
- [8] Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- [9] Damasio, A. (2007). *El error de Descartes* [3ª Ed.]. Barcelona: Dakrontos Bolsillo.
- [10] Dodds, S. (2004). *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Nueva York: Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230509580>
- [11] Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity.
- [12] Gallese, V.; Fadiga, L.; Fogassi, L. & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119(2), 593-609. <https://doi.org/10.1093/brain/119.2.593>
- [13] Gallese, V. (2001). The shared manifold hypothesis. *Journal of Consciousness Studies*, 8(5-7), 33-50. Disponible en <https://goo.gl/JzwAoZ>
- [14] Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: Editorial University of Minnesota Press.
- [15] Gorbman, C. (2013). *Unruly Media: YouTube, Music Video and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- [16] Hagerdoorn, I. (2010). Dance, language and the brain. *International Journal Arts and Technology*, 2/3, 221-234.
- [17] Holt, F. (2011). Is music becoming more visual? Online video content in music industry. *Visual Studies*, 26(1) 50-61. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.548489>
- [18] Jones, A. (1997). Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18. <https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791844>
- [19] Jordan, S. (1992). Dance Screen 1992, *Dancing Times*, 82(984), 1154-1155. Disponible en <https://goo.gl/3zpfav>
- [20] Korsgaard, M. (2012). Creation and Erasure: Music Video as a Signaletic Form of Practice. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18151>

- [21] Liu, C. (2014). Denaturalizaing Coco's "Sexy" Hips: Contradictions and reversals of the dancing body of a chinese american superstar in Mandarin Pop. In Blanco Borelli, M. (Ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Popular Screen* (pp. 268-288). Nueva York: Oxford University Press.
- [22] Maletic, V. (1987). Videodance: Technology: Attitude Shift. *Dance Research Journal*, 19(2), 3-7. <https://doi.org/10.2307/1478165>
- [23] Meisner, N. (1993). Aspiration and Aberration. *Dance and Dancers*, 515, 12-14.
- [24] Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks, California: Sage.
- [25] Nur Amin, T. (2014). Film Power, Real Politics: Dis/respectability, Post-raciality, and the politics of inclusion. In Blanco Borelli, M. (Ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Popular Screen*. (pp. 255-267). Nueva York: Oxford University Press.
- [26] Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-22. <https://doi.org/10.2307/1478130>
- [27] Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós.
- [28] Peverini, P. (2010). The Aesthetics of Music Videos: An Open Debate. In Keazor, H. & Wübbena, T. (Eds.), *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video* (pp. 135-153). Bielefeld: transcript.
- [29] Ramachandran, V. S. (2007). *Espejos en la mente, la ciencia de lo que nos hace humanos y creativos*. Madrid: Debate.
- [30] Real Academia Española (2003). Diccionario de la Real Academia. Disponible en <https://goo.gl/ODAJx>
- [31] Rizzolatti, G.; Fogassi, L. & Gallese, V. (2001). Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature Reviews Neuroscience*, (2), 661-670. <https://doi.org/10.1038/35090060>
- [32] Rizzolatti, G. & Craighero, L. (2007). Language and mirror neurons. In Gaskell, G. (Ed.), *Oxford Handbook of Psycholinguistics* (pp. 771-785). Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198568971.013.0047>
- [33] Rodríguez, M. A. (1997). *El sonido en el lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- [34] Rosiny, C. (2012). Video and its Narcissistic Potential in Dance: Four Examples in Video Art and Experimental Film, Stage Dance, and Screendance. *The international Journal of screendance*, (2), 68-70.
- [35] Sedeño, A. (2002). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- [36] Simeon, E. (1992). Programmi narrative e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di Entracte. En Dalmonte, R. & Baroni, M. (Eds.), *Atti di Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (pp. 389-299). Trento: Universita degli Studi di Trento.
- [37] Thomas, P. (2014). Single Ladies, Plural: Racism, Scandal, and "Authenticity" within the Multiplication and Circulation of Online Dance Discourses. In Blanco Borelli, M (Ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Popular Screen* (pp. 289- 303). Nueva York: Oxford University Press.
- [38] Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: Aesthetic and cultural context*. New York: Columbia University Press.
- [39] Viñuela Suárez, E. (2009.) *El videoclip en España (1980-1995)*. Gesto audiovisual, discurso y mercado. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- [40] Wells, A. (1990). Popular Music: Emotional Use and Management. *The Journal of Popular Culture*, 24(1), 105-117. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1990.00105.x>

Notas

1. Goodwin (1992) en *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, afirma que la industria musical persigue la creación de un concepto diferenciador, mezcla de ficción, narrativa e identidad en torno a todo artista (solista o grupo), compuesto por una serie de técnicas (anuncios, videoclips...) y medios (televisión, radio, redes sociales).
2. <https://www.youtube.com/watch?v=8i9vEBWnu9I>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=KWZGAExj-es> y <http://www.azlyrics.com/lyrics/sia/elasticheart.html>
4. Coreografía: Maria Kochetkova <http://www.lyricsmode.com/lyrics/c/cathedrals/unbound.html> y <https://www.youtube.com/watch?v=mJevk3zJt64>
5. Coreografía: Sidi Larbi Cherkaoui <https://vimeo.com/53394874>
6. Coreografía: the Golden boyz <https://www.youtube.com/watch?v=yTCDVfMz15M> y <http://www.azlyrics.com/lyrics/pink/try.html>
7. Coreografía: Ryan Heffington <https://www.youtube.com/watch?v=BTff8jqPNu0> y <http://www.metrolyrics.com/i-try-to-talk-to-you-lyrics-hercules-and-love-affair.html>
8. Coreografía: Ryan Heffington https://www.youtube.com/watch?v=Hr2u2-gCl_g y <http://www.azlyrics.com/lyrics/florenceinthemachine/howbighowbluehowbeautiful.html>
9. Coreografía: Travis Wall <http://www.azlyrics.com/lyrics/carrieunderwood/somethinginthewater.html> y <https://www.youtube.com/watch?v=mH9kYn4L8TI>
10. Coreografía: Sabrina Phillip <http://www.broadjam.com/songs/jennabryson/clear> y <https://www.youtube.com/watch?v=Ppbf6MR-xgc>
11. Coreografía: Sonia Reiter <https://genius.com/Tune-yards-bizness-lyrics> y <https://www.youtube.com/watch?v=YQ1LL-NTa2s>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=awHWCoiYQ90> y <http://www.azlyrics.com/lyrics/arcadefire/sprawlmountainsbeyondmountains.html>
13. Coreografía: Sepidar Hosseini y Iwa HERNOSJÖ <https://www.youtube.com/watch?v=W10F0ezCTIQ&list=PLYQtJ3gExa0Qz0a5APUURfQsXAh4mhebE> y <http://theknife.net/lyrics/a-tooth-for-an-eye-lyrics/>
14. Coreografía: Gaetan Chataigner y Nathalie Beasse <https://www.letras.com/a-dominique/1660836/> y <https://www.youtube.com/watch?v=3bF1CYxOFNg>
15. https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc y <https://www.directlyrics.com/stromae-papaoutai-lyrics.html>
16. <https://genius.com/Stromae-tous-les-memes-lyrics> y <https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>

