



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN ARTES VISUALES Y DANZA
CURSO ACADÉMICO 2023-2024
CONVOCATORIA 2024

**REINTERPRETACIÓN DE UNA SECUENCIA DE CINE MUSICAL: ESTUDIO
DE CASO EN EL FILME *FOOTLOOSE***

AUTORA: Cristóbal Ballester, María

DNI: 71469928G

TUTORES: Barberá Hernández, Víctor Manuel

ENLACE PROYECTO AUDIOVISUAL: <https://vimeo.com/1010160702?share=copy>

En Madrid, a 17 de septiembre de 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. Cine musical	4
1.1 Orígenes.....	4
1.2 Busby Berkeley.....	7
1.3 Fred Astaire	9
1.4 Las Zapatillas Rojas.....	11
1.5 El cine musical de los años 50 hasta los años 80.....	12
1.6 Tipos de cine musical	14
II. Lenguaje audiovisual.....	17
2.1 Lenguaje Audiovisual.....	17
2.1.1 Códigos Visuales	17
2.1.2 El Sonido	24
2.1.3 La Puesta en Escena	26
2.1.4 El Montaje	27
III. <i>Attitude</i> (2024).....	32
3.1 Lenguaje audiovisual de <i>Attitude</i>	36
3.1.1 Elementos visuales	36
3.1.2 La puesta en escena de <i>Attitude</i>	39
3.1.3 Elementos del Montaje	40
IV. Conclusiones.....	42
Referencias Bibliográficas	43
Referencias Fílmicas.....	47
ANEXOS.....	53

INTRODUCCIÓN

El cine ha evolucionado a lo largo de los años. Se le ha dotado de sonido, movimiento de cámaras, color y edición. Permitiendo producir películas y secuencias inéditas que dotan al espectador de experiencias únicas e innovadoras.

Focalizándonos en el cine musical, este género cinematográfico ha introducido distintas formas de grabar, percibir e interpretar la música y la danza, acercando este lenguaje al espectador y universalizándolo aún más. La introducción de la danza en el cine ha ayudado a la popularización de distintas formas de baile, globalizándolas y dotando al mundo audiovisual de nuevas oportunidades como la creación de videodanzas, videoclips y distintos registros de danza.

En la investigación aquí planteada, la danza, los elementos audiovisuales cinematográficos y las nuevas tecnologías, se agrupan para estudiar las distintas posibilidades que pueden aportar al trabajar conjuntamente y plasmarlos en una pieza de creación artística. Además, en la pieza se investiga la introducción de formatos propios de nuestra generación, como las redes sociales y las videollamadas, aportando innovación y versatilidad.

A lo largo de nuestro marco teórico realizamos una investigación del cine desde una perspectiva histórica, estudiando el avance de este hasta la creación del cine musical y como este evoluciona concluyendo con la llegada de la película *Footloose* de 1984. Seguidamente, hemos ejecutado una revisión bibliográfica de los elementos audiovisuales cinematográficos visuales, sonoros, puesta en escena y montaje.

Como objetivo principal en este Trabajo de Fin de Grado encontramos la creación de *Attitude* (2024), una pieza audiovisual realizada desde el punto de vista generacional actual, donde se realiza la reinterpretación de un montaje audiovisual mediante la fusión de las nuevas tecnologías, la danza y el lenguaje audiovisual, mostrando una obra innovadora y creativa, aportando una evolución al cine musical y aproximándolo al público actual.

Este estudio nos ha permitido comprender cómo las nuevas tecnologías tanto para el lenguaje audiovisual como para el coreográfico aportan nuevos procedimientos de creación e introducen nuevas formas comunicativas dentro del arte. Logrando definir, a través de nuestra investigación y experiencia, las posibilidades y los límites dentro de un formato audiovisual.

I. Cine musical

1.1 Orígenes

El cine, tal y como lo conocemos hoy, surge como un elemento más de los espectáculos de variedades a finales del siglo XIX (Radigales Babí, 2015). En sus inicios, el cine era mudo aunque siempre ha estado acompañado de música, esto sucedía ya que durante la proyección se acompañaba con música interpretada en la misma sala para mitigar el sonido del proyector (Harari, 2013; Martin, 2008, Arce, 2009). Cabe destacar que los pioneros del cine nunca pretendieron que sus películas fueran mudas, por ejemplo, las *Pantomimes Lumineuses* de Reynaud iban acompañadas con música compuesta principalmente por Gaston Paulin (Parkinson, 2002).

La música era interpretada por un pianista y un violinista o una pequeña banda durante la proyección de la película. Con el tiempo, antes de la incorporación de los sistemas de grabación sonora, aunque no era lo más habitual, se llegó a recurrir al fonógrafo¹ (Radigales Babí, 2015), el cual se puede observar en la figura 1.



Figura 1. Fonógrafo. Fuente: Martínez Bruno (2024)

Thomas Alva Edison ideó el kinetoscopio, que era un sistema de imágenes en movimiento de visión individual que tenían una duración de 20 segundos (Mérida, 2009), como complemento del fonógrafo. El colaborador de Edison, William Laurie Dickson, realizó una película experimental en 1894 donde se plantea la combinación entre el fonógrafo y las imágenes en movimiento, aunque esta solo sirvió para comercializar el kinetófono (figura 3), que era una combinación de un kinetoscopio (figura 2) con un fonógrafo. Sin embargo, debido a la dificultad de sus mecanismos, ya que funcionaban por separado, se desestimó la idea de filmar y registrar números musicales que exigieran una coordinación perfecta (Arce, 2009).

¹ El fonógrafo es un aparato del siglo XIX que se utilizaba para grabar y reproducir sonido (Real Academia Española, 2024 s.f., definición 2).

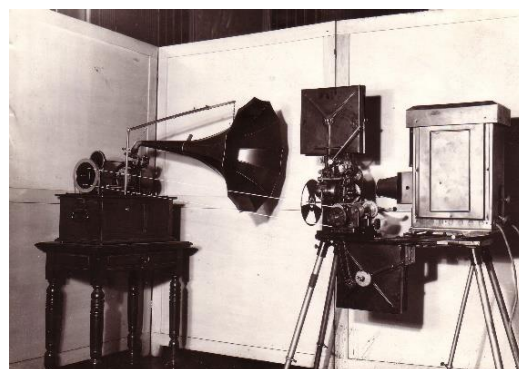
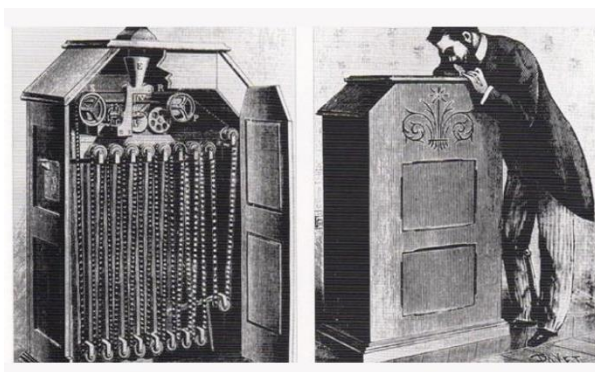


Figura 2. Kinetoscopio. Fuente: Monsuton (2024) Figura 3. Kinetófono. Fuente: A Prima Vista (2024)

En 1899 François Dussand presentó en París el fonograma o cinematógrafo, un dispositivo que ya incluía la proyección, pero requería el uso de auriculares individuales. A pesar de esta innovación, la sincronización del sonido con las imágenes, así como la calidad y el volumen de este, seguían siendo deficientes y lo serían durante algunas décadas (Radigales Babí, 2015).

En 1919, cuando el estadounidense Lee De Forest logró encontrar una solución para sincronizar el sonido en las películas que denominó *fonofilms*, desarrollados entre 1923 y 1927. Estos dispositivos empleaban tecnología óptica para grabar la banda sonora en el lateral del celuloide, marcando un avance significativo en la mejora de la experiencia sonora en el cine (Radigales Babí, 2015) ya que se posibilitó la incorporación de las bandas sonoras paralelamente al soporte visual (Harari, 2013).

A pesar de esto, la homogeneización de las velocidades de la imagen y el sonido ayudó a la invención de nuevos aparatos como el vitaphone (figura 4), que partía de los mismos principios que había planteado Edison décadas antes para el kinetófono (Arce, 2009). No obstante, no es hasta que la Warner, uno de los estudios cinematográficos estadounidenses más importantes (Mérida de San Román, 2009), se interesa por la sincronización de los discos, que compra los derechos del sistema vitaphone y produce largometrajes mudos con música y efectos sonoros simultáneos, como la película *Don Juan* de 1926 (Vera, 2017).

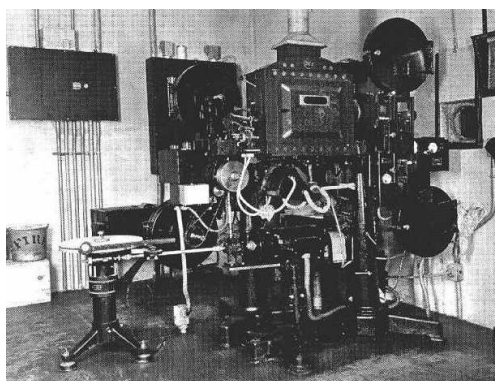


Figura 4. Vitaphone. Fuente: El necesario cambio del cine mudo al sonoro (2012)

Un año más tarde del estreno de esta película, en 1927, el mismo director presentó el filme *El Cantante de Jazz*², una película que incluía una banda sonora y momentos hablados y cantados aunque seguía habiendo muchos fragmentos mudos, realizada con el sistema vitaphone (García Fernández, 2002). Su estreno va a significar una gran innovación para la industria del cine ya que es la primera película sonora con el audio y la imagen sincronizados, sin la necesidad de la música en directo como acompañamiento (Brooks, 2002; Caparrós Lera, 2002; Llerena Fernández, 2022).

De esta forma, los estudios se vieron envueltos en una revolución y obligados a la implantación del sonoro en algunas de las películas que estaban rodando (García Fernández, 2002). Todos los avances tecnológicos se extendieron hasta el área fotográfica, las cámaras eran más pequeñas y los mecanismos ampliaban las posibilidades de movimiento, consiguiendo que las cámaras dejaran de estar fijas (Llerena Fernández, 2022).

El productor francés Abel Gance inventó la Polivisión, “un sistema que permitía dividir la pantalla en tres partes, cada una de las cuales proyectaba una imagen” sistema que utilizó en su película *Napoleón* de 1927 (García Fernández, 2002, p. 107). Poco más tarde, la productora Fox va a presentar un sistema sonoro nuevo llamado Movietone con el que consigue el sonido óptico, situado al lado de los fotogramas, que consistía en grabar el sonido de la propia película, evitando así las desincronizaciones entre la imagen y el sonido dentro de la película (García Fernández, 2002; Deltell et al., 2009).

En 1928 se estrena la película *Lucas de Nueva York*³, producida por la Warner, y es la primera película completamente hablada (Parkinson, 2002). Con la presentación de este filme se corrobora que el cine sonoro es una realidad que no se puede ignorar. Entre los sistemas sonoros existentes en ese momento, se va a optar por el photophone, ya que utiliza el sonido óptico, como el *movietone*, pero considerándose este más eficaz (García Fernández, 2002). También, a partir de este momento, el sistema de color llamado *technicolor* se perfecciona, haciendo los números más espectaculares, llegando a incrementar el contraste existente entre los números musicales y las escenas habladas (Feuer, 1992).

Con la implantación del cine sonoro surge un nuevo problema, el idioma de las películas en los países en los que no se habla el mismo idioma. Por esto, entre otros, aparece el sistema de doblaje, que se va a rechazar en un principio ya que las voces se consideraban frías y en un principio había dificultades en las mezclas de los audios. Pero esta solución se volverá definitiva a mediados de los años 30 (Deltell et al., 2009).

A partir de este momento surge un nuevo género cinematográfico: el cine musical. Desarrollado principalmente en Hollywood, este nuevo género tuvo una producción en masa desde los años veinte hasta los años cincuenta, realizados por distintos estudios de Hollywood como Metro Goldwyn Mayer o Warner Brothers (Dodds, 2004).

² La película *El Cantante de Jazz* de 1927, es una adaptación de una comedia musical de Broadway estrenada en 1925 (Vera, 2017; Arce, 2009, Radigales Babí, 2015). Se puede ver la película completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=BOINrUerEM>

³ se puede ver la película completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=dYDHhDOBNKc>

El género musical en el cine va a alcanzar su mayor fama gracias a Busby Berkeley y Fred Astaire. Berkeley va a llevar el cine musical a otro nivel gracias a sus coreografías y los diseños caleidoscópicos que realizaba con ellas. Astaire, por otro lado, va a conseguir la coordinación entre el sonido y el ritmo visual con sus panorámicas ininterrumpidas en los números musicales (Parkinson, 2002).

1.2 *Busby Berkeley*

A principios de los años 30, las productoras y los estudios estaban muy cerca de la ruina por la crisis de 1929 y la depresión en la que se encontraba la sociedad. El cine musical estaba en declive por lo que había que renovarlo. Entonces, el productor de la Warner Bros, Darryl F. Zanuck decidió reinventar el género. En 1933, va a crear una película que marcará un antes y un después tanto en el cine como en la historia del mismo, *42nd Street*⁴, que va a estar dirigida por Lloyd Bacon y Busby Berkeley será quien guíe los números musicales (Llerena Fernández, 2022).

En 1895 nace Busby Berkeley, quien llegará a ser uno de los coreógrafos cinematográficos más importantes. Berkeley tenía una fijación por las posibilidades de la cámara y con los efectos que podía representar a través de esta. Gracias a sus piezas musicales, va a desarrollar una técnica con la cual podía grabar esta secuencia de coreografías con una sola cámara y no con las cuatro cámaras que se utilizaban en el momento. Estas coreografías también eran grabadas desde distintos ángulos que luego se conectarían mediante segmentos para crear estas secuencias. Esta obsesión la observamos desde su primera película *Whoopee!*⁵ de 1930 (Llerena Fernández, 2022).

Las coreografías de Berkeley se caracterizan por utilizar grandes cuerpos de baile para realizar diseños espaciales y formas geométricas que (Dodds, 2004; Rosenberg, 2012; Muñoz, 2017), para llamar la atención del espectador, se movían por la pantalla (Dodds, 2004; Rosenberg, 2012) como podemos observar en las figuras 5 y 6. Berkeley se centró en filmar cada episodio desde la perspectiva prevista para la pantalla, lo que significa que había un diseño y una coreografía adecuados, no solo una grabación audiovisual del número de baile (Llerena Fernández, 2022).

⁴ El baile final de la película *42nd Street* de 1933 se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=1Ok31-VZWg0>

⁵ La película *Whoopee!* (1930) se puede ver completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=LRmadYrQuJA>



Figura 6. Formaciones geométricas.
Fotograma extraído de *Whoopee!* Fuente:
Carens Classic Cinema (2014)

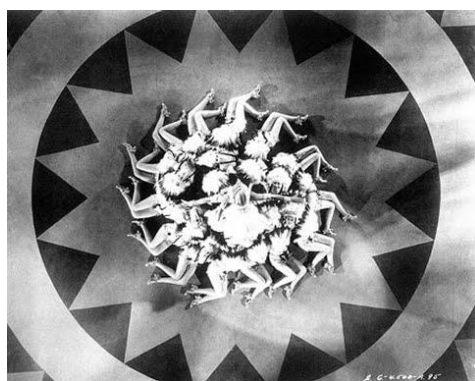


Figura 5. Formaciones geométricas.
Fotograma extraído de *Whoopee!* Fuente:
Carens Classic Cinema (2014)

En las películas musicales coreografiadas por Berkeley en la década de 1930, hay una ruptura casi total entre los números y el argumento, dando al escenario donde se desarrollan las rutinas una mayor libertad de diseño de la habitual (Fischer, 2010; Spivak, 2010). De hecho, es típico que todos los números de producción de una película de Berkeley se concentren en los últimos treinta minutos, cuando los personajes principales finalmente pueden montar un espectáculo (Fischer, 2010; Spivak, 2010).

Estos números dancísticos por los que se hizo conocido Berkeley se trataban de coreografías complejas con rutinas de danza geométricas que se filmaban de forma que se creaban patrones abstractos y móviles (Dodds, 2004). Para poder ver la coreografía y sus efectos, se realizaban movimientos travelling o planos cenitales durante la filmación de las mismas (Llerena Fernández, 2022). La cámara se vuelve parte de la danza, acompaña a los bailarines. Ya no permanece estática.

Las coreografías de Berkeley se van a caracterizar principalmente por el uso del plano cenital en sus grabaciones (Muñoz, 2017; Parkinson, 2002), que podemos observar en la figura 7, ya que “a menudo colocaba la cámara por encima de la cabeza para que sus diseños circulares pudieran verse como elaborados efectos caleidoscópicos” (Dodds, 2004: 6). Efecto que podemos ver con claridad en la figura 8. Este tipo de planos y efectos crean dos niveles, el de escala, ya que no se puede contener esos enormes espacios representados en un escenario teatral. Y el de los efectos, puesto que se forman estructuras que sólo son viables frente a una cámara de cine, una mesa de edición o un laboratorio de efectos especiales (Fischer, 2010).



Figura 7. Formaciones geométricas con grandes cuerpos de baile desde un plano cenital. Fotograma extraído de *Footlight Parade*. Fuente: 1st Dibs (2024)

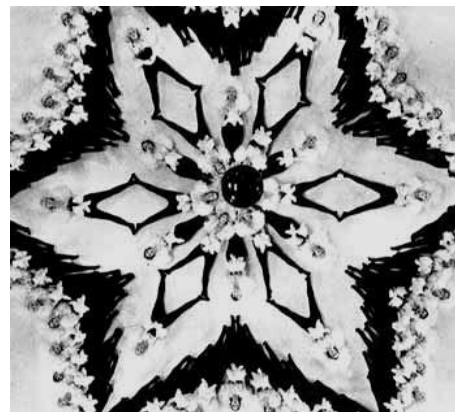


Figura 8. Efecto caleidoscópico. Fotograma extraído de *Dames* (1934). Fuente: Marinho Leal. (2015)

1.3 Fred Astaire

Los experimentos radicales del cine de vanguardia de principios del siglo XX no afectaron la posición del público ni las relaciones generales de encuadre de las piezas en movimiento, que se utilizaban constantemente en la producción en masa de las películas musicales, muchas de ellas coreografiadas por el bailarín y coreógrafo Fred Astaire (Brum, 2019).

Para Astaire, nada podría detener el flujo de la acción; de lo contrario, el concepto de danza como un hilo continuo e ininterrumpido quedaría destruido. El mismo pensaba que la danza tenía que ser el cuerpo entero, o la cámara baila o el bailarín baila. De esta forma, el coreógrafo preservó la integridad de la danza, que consideró original en largas secuencias y casi sin efectos especiales (Brum, 2019).

Después de trabajar con muchos directores y coreógrafos, Astaire terminó por asumir el control de la grabación de sus bailes en su tercera película. Astaire insistía en que las tomas debían ser largas y que apareciese el cuerpo completo de los bailarines (figura 9), intercalando pequeñas ediciones, que eran cortes, con movimientos de cámara como transiciones, de forma que se reducían las interrupciones visuales y se proporcionaba una técnica cinematográfica muy fluida (Brooks, 2002). Según Dodds (2004) la danza se veía con mayor claridad sin distorsionarse a través del aparato fílmico.

Astaire, en colaboración con el bailarín y coreógrafo Hermes Pan⁶ (Parkinson, 2002; Grotell, 2014), logró la unión perfecta del sonido y el ritmo visual con su preferencia por las panorámicas ininterrumpidas, para conservar las figuras de cuerpo entero, e infrecuentes multicapas capaces de producir positivos en color partiendo de una cámara convencional (Feuer, 1992; Parkinson 2002).

⁶ Hermes Pan participó en la creación de coreografías, tanto en grupo como para solistas, para películas como *Kiss Me, Kate* de 1953, entre muchas otras (Grotell, 2014).



Figura 9. Fred Astaire en *Melodías de Broadway* (1955).
Fuente: Bailarinas (2023)

Tras conseguir esta sincronización, Astaire llamó la atención de las grandes productoras de Hollywood, de tal forma que cambió el estilo de los números de danza de los musicales de Berkeley. Este cambio es radical principalmente por dos motivos: primero, por el cambio en el planteamiento de la grabación coreográfica y segundo, por la distinción de los números musicales grupales a números individuales o en grupos bastante reducidos (Llerena Fernández, 2022; Dodds, 2004). Estos cambios se pueden ver claramente en películas como *Shall We*

*Dance?*⁷ (1937), película que destacó por esos números de baile (figura 10), o *Top Hat* (1935) (figura 11), películas en las que baila con Ginger Rogers, quien era su pareja de baile y con quien trabajó en varias películas (Brannigan, 2011; Brum, 2019).



Figura 10. Fred Astaire y Ginger Rogers en *Shall We Dance?* (1937). Fuente: IMDB (2024)



Figura 11. Fred Astaire y Ginger Rogers en *Top Hat* (1935). Fuente: IMDB (2024)

En cuanto a la danza en relación con las películas de Astaire, al igual que en *La Quimera de oro* (1925) de Charlie Chaplin, a la hora de realizar el número dancístico la narrativa se paraba, como si este fuese un paréntesis dentro de la historia, en contraposición con los de Berkeley, donde estos números eran parte de la historia y de los acontecimientos de esta (Llerena Fernández, 2022).

⁷ un fragmento de *Shall We Dance?* (1937) Se puede ver en: https://www.youtube.com/watch?v=2U_geE77Wdw

1.4 Las Zapatillas Rojas

*Las Zapatillas Rojas*⁸ (1948) es una de las películas más conocidas y atípicas del género musical: los filmes musicales cuentan historias románticas entre los bailarines protagonistas, sin embargo, en *Las Zapatillas Rojas* este discurso cambia, no solo nos cuenta una historia romántica, aunque en este caso trágica, sino que muestran el concepto de morir por el arte, ya que la protagonista baila y baila hasta morir (Llerena Fernández, 2020).

Esta película es una adaptación del cuento de Hans Christian Andersen (Llerena Fernández, 2020; Williams, 2017; Withers, 2010) y se convirtió en una de las pioneras de la representación del ballet en el cine (Williams, 2017). El argumento de este filme nos cuenta la historia de una bailarina que se encuentra en la dualidad entre bailar o elegir su amor por el compositor de ballet, donde las coreografías simulan, como ya hemos dicho antes, el impulso de bailar hasta la muerte, reiteración que nos vamos a encontrar también en la historia del ballet que se representa en la película (Diamond, 2016; Llerena Fernández, 2020).

Este filme destaca, aparte de por su argumento y ser uno de los más representativos donde aparecen números de ballet en la pantalla, por su diferenciación de planos y movimientos de cámara. Como explica Llerena Fernández (2020, p. 35) “el director de la película manipula la cámara para que no haya cortes y el montaje cinematográfico está hecho como si fuera una coreografía. Es decir, la planificación sigue el ritmo del propio baile”. Durante las coreografías la cámara se mueve siguiendo a la bailarina o bailarines pareciendo que es parte de la misma, una sensación que se incrementa por los diferentes tamaños de planos utilizados, desde el plano entero (figura 15), plano general (figura 16), hasta el gran plano general (figura 17) (Llerena Fernández, 2020).



Figura 12. Ejemplo de plano entero de *Las Zapatillas Rojas* (1948). Fuente: Esculpiendo el tiempo (2024)



Figura 13. Ejemplo de plano general de *Las Zapatillas Rojas* (1948). Fuente: Perez, 2022.

⁸ una secuencia coreográfica de la película *Las Zapatillas Rojas* se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=whgYuGcWmKg>



Figura 14. Ejemplo de gran plano general de *Las Zapatillas Rojas* (1948). Fuente: JustWatch (2024)

1.5 El cine musical de los años 50 hasta los años 80

En la década de los cincuenta el cine musical entró en decadencia (Sennett, 1981; Cardenal, 2008), ya que con la disminución de la audiencia en los cines por la popularidad de la televisión y los recortes en presupuestos y producción, la extravagancia de los musicales era cada vez más pequeña (Sennett, 1981).

Sin embargo, a pesar de este momento de declive para el cine musical, había quien seguía prosperando, como los productores de cine Arthur Freed o Jack Cummings, que contaban bajo contrato con algunas de las estrellas del momento como Gene Kelly, Fred Astaire y Judy Garland. Cabe destacar el trabajo de Arthur Freed puesto que realizó una serie de películas musicales que siguen siendo importantes hoy en día como, *Un americano en París*⁹ (1951), *Singin' in the Rain* (1952) y *Melodías de Broadway* (1955). Estos filmes destacan principalmente por la unidad de tono, estilo y estructura que se puede apreciar desde el vestuario hasta los números musicales (Sennett, 1981). No obstante, tras 1955, los estudios solo se limitaban a adaptar éxitos musicales de Broadway, algunos ejemplos son *Kiss me Kate*¹⁰ (1953) o *Oklahoma* (1955) (Cardenal, 2008; Parkinson, 2002).

Los años 50 fueron menos productivos que los anteriores, pero se formó un nuevo tipo de música, el Rock and roll, que comenzó a tener éxito en la pantalla y del que saldrán obras maestras y estrellas como Debbie Reynolds, Marilyn Monroe y Elvis Presley, siendo este último uno de sus máximos representantes (Cardenal, 2008). También van a destacar una serie de bailarines entre los que destaca Bob Fosse, quien se convertirá en uno de los coreógrafos y directores de cine del momento (Gottfried, 2003). Algunos títulos de este nuevo estilo de cine

⁹ una escena de la película *Un Americano en París* de 1951 se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=tFufXeWplds>

¹⁰ una secuencia de *Kiss me, Kate* de 1953 se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=YTBvVuEvZbg>

musical son *Love me Tender*¹¹ de 1956 y *Loving You* de 1957, pero esta distinción de filmes va a tener más relevancia en los años sesenta (Cardenal, 2008).

En los años sesenta, la forma de realizar un filme musical había evolucionado y los costes de producción eran demasiado altos, no obstante, muchos cineastas creían que la audiencia aumentaría cuanto más extravagante fuese el musical, lo que hacía que se invirtiese más dinero y el número de musicales que se realizaban cada vez era menor. Simultáneamente, muchos estudios comenzaron a dedicarse a la producción televisiva, que constaba de presupuestos inferiores y contaban con audiencia asegurada (Sennett, 1981). Por otra parte, como a finales de los cincuenta, la mayoría de los filmes realizados en los sesenta eran adaptaciones de Broadway, entre las que encontramos ejemplos como *My Fair Lady*¹² (1964) o *Hello, Dolly!* (Sennett, 1981; Parkinson, 2002).

A pesar del declive en el que estaba entrando el cine musical, este comienza a invadir nuevos territorios, buscando ser más realista y juvenil, de esta forma se produjeron filmes importantes que han pasado a ser parte de la historia del cine como son *West Side Story*¹³ (1961) o *The*

Sound of Music (1965), este último casi sin bailes (Cardenal, 2008). Esto va a llevar a que los directores comiencen a realizar musicales desde una perspectiva similar a la de estas películas, apareciendo así películas como *Funny Girl*¹⁴ (1968) o *Noches de Ciudad* (1969) (Fernández et al., 2011).

En la década de los sesenta, el rock and roll sigue aumentando su relevancia en la sociedad y en la gran pantalla, siendo la época con más grabaciones de filmes de este género, consiguiendo su mayor desarrollo e importancia en este momento. Los cantantes y grupos tienen cada vez más repercusión, destacando uno por encima del resto: Elvis Presley, quien va a realizar películas como *Girls! Girls! Girls!*¹⁵ en 1962 o *Viva Las Vegas* en 1964, llegando a realizar casi treinta películas en trece años (Fernández et al., 2011).

Los sesenta se caracterizaron, condicionados por el nuevo estilo musical que se había vuelto tan popular entre los espectadores, por los cambios de criterios que realizaron los estudios y por su inclinación, cada vez mayor, por parte de los cineastas, hacia el realismo (Cardenal, 2008). Además, se comienzan a realizar películas musicales de carácter documental y biográficas que van a estar enfocadas en muchas de las estrellas del momento como Jimi Hendrix, The Beatles, y Alice Cooper (Cardenal, 2008; Fernández et al., 2011; Sánchez Noriega, 2006).

Estos filmes documentales van a ir destacando cada vez más, comenzando los años 70 con películas pertenecientes a este género del cine musical y experimentales que se van a encuadrar dentro de una estética ecléctica y van a estar influenciadas por los comienzos del videoclip del

¹¹ se puede ver una escena original de la película *Love me Tender* de 1956 en: <https://www.youtube.com/watch?v=2dp7Xf6bjmc>

¹² La película completa de *My Fair Lady* (1964) se puede ver en: <https://www.dailymotion.com/video/x80otkr>

¹³ la película completa *West Side Story* (1961) se puede ver en: <https://www.dailymotion.com/video/x7u28ym>

¹⁴ Se puede ver el tráiler de *Funny Girl* (1968) en: <https://www.youtube.com/watch?v=qzOFC4XiqL0>

¹⁵ Se puede ver la película *Girls! Girls! Girls!* completa en: <https://www.dailymotion.com/video/x8jey11>

momento, que podemos ver en el filme *Woodstock*¹⁶ (1970) (Sánchez Noriega, 2006; Cardenal, 2008), seguido de otros como *Nashville* o *Soul to Soul* (Cardenal, 2008).

Pero no solo se van a realizar este tipo de filmes, se siguen produciendo películas musicales similares a las anteriores, aunque las canciones que se utilizan son las canciones pop del momento variando así los números musicales de las películas. Momento en el que Bob Fosse va a alcanzar su mayor nivel de fama, ya que va a realizar grandes aportaciones dentro de este género, como van a ser *Cabaret* (1972) y *All That Jazz*¹⁷ (1979) (Parkinson, 2002; Radigales Babí, 2015; Cardenal, 2008), en esta última, en uno de sus números finales, se anticipa lo que serán los videoclips musicales (Fernández et al., 2011). Pero también van a destacar otros títulos como *Jesucristo Superstar* (1973), *El fantasma del paraíso* (1974), *New York, New York* (1977) o *Saturday Night Fever* (1977) (Radigales Babí, 2015; Cardenal, 2008), ya que su estética va a ser más ambiciosa que la de los musicales tradicionales, se va a subordinar las coreografías y su escenografía a las partituras y el texto (Sánchez Noriega, 2018) y van a tener un carácter más nostálgico (Llerena Fernández, 2022).

Más adelante, en la década de los 80 continuó destacando el género musical pop para el público juvenil, con títulos como *Fama* (1980) (Sánchez Noriega, 2006) y *Flashdance* (1983), películas enmarcadas dentro del mundo profesional de la danza, donde también va a destacar el filme *Dirty Dancing* de 1987 (Cardenal, 2008).

La película *Fama*¹⁸ del año 1980, tiene un equilibrio entre el canto y el baile, pero a lo largo de la década de los ochenta, muchos musicales van a evolucionar hasta ser películas de baile. Es decir, los personajes no cantan, sino que bailan, convirtiéndose así en su nueva forma de expresión, como por ejemplo en la película *Footloose* de 1984. Este tipo de filmes inician una nueva forma de narrar derivada de las propuestas generadas por el vídeo musical (Vera, 2017).

1.6 Tipos de cine musical

Como hemos visto (cfr. epígrafe 1.1) la llegada del cine musical surge en la década de 1930 con el control de la industria cinematográfica por parte de Hollywood. Estos filmes destacan por sus rutinas de canto y baile ya que son muy elaborados, e interpretados por relevantes personajes en su momento y para lo que es la historia del cine musical como pueden ser Fred Astaire, Ginger Rogers o Gene Kelly. En estos filmes las coreografías tienden a estar compuestas por estilos más populares como pueden ser el claqué, el vodevil y los bailes sociales. En los musicales de Hollywood es la narrativa quien va a tener un papel secundario frente al baile y la música, que van a ser los elementos principales del filme (Dodds, 2004).

La danza en la pantalla se manifiesta principalmente en dos corrientes, por un lado, encontramos las películas en las que la danza forma parte de la narrativa de la película, ayuda a la continuidad de esta, predominando en filmes de Hollywood y Bollywood. Por otro lado,

¹⁶ El tráiler de *Woodstock* (1970) se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=cTsq3eacP3E>

¹⁷ se puede ver la escena final de *All That Jazz* de 1979 en: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ9eW9jop7U>

¹⁸ se puede ver el tráiler de *Fama* de 1980 en: <https://www.youtube.com/watch?v=YVg8Nmr-4ZQ>

hay filmes donde la danza es un elemento decorativo, cortando la narrativa de la película (Rosenberg, 2012) Un ejemplo a destacar es a Shirley Temple y sus contribuciones en las distintas obras en las que aparece, como su número en *Baby, Take a Bow*¹⁹ de la película *Stand Up And Cheer!* de 1934 (Peterson, 2016). De estas dos vertientes de películas musicales va a surgir una distinta, donde la trama principal se basa en la lucha de los protagonistas por la creación de una obra musical, como en *Babes in Arms*²⁰ de 1939 de Mickey Rooney y Judy Garland con los números musicales dirigidos por Busby Berkeley (Travers, 1992).

Entonces, como bien indica Llerena Fernández (2022, p. 36) se crean dos formas distintas de entender la danza dentro de este tipo de filmes durante los años 30 y 40, la de Busby Berkeley y la de Fred Astaire:

El de Busby Berkeley, que hace una puesta en escena específica para la cámara, con una planificación propia para el medio y haciendo una coreografía en base a la película, y el de Fred Astaire, que considera que la mejor manera de grabar la danza era a través de planos generales, para asegurarse que el espectador pudiera ver la coreografía en su totalidad; ahora lo primordial es la danza y no la cámara, como es el caso anterior.

Por lo tanto, existen filmes en los que la danza no deja que la trama avance, ya que en muchas ocasiones esto se le dificulta al escritor de ficción. Esto sucede porque la danza principalmente se utilizaba para la seducción o aprender a bailar, puesto que impulsan la acción y no sucede más que belleza. Por esto la mayoría de los números de baile no suelen sobrepasar los tres o cuatro minutos, como en *Singing in the Rain*²¹ de 1952, dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen (Marimón, 2014).

Bordwell (2020) comenta sobre otro tipo de filmes musicales que son aquellos en los que la temática se centra en el baile, reconociendo, de esta forma, dos subgéneros dentro de este tipo de cine. El backstage y el straight musical, en el primero el argumento principal se centra en la interpretación de los bailes y canciones de los protagonistas frente a un público. Y el segundo se basa en que los números musicales surgen en las situaciones cotidianas que se viven en el día a día (Bordwell et al., 2020).

Usualmente la continuidad de la historia de los filmes musicales se centra en la expresión del deseo, seducción, felicidad o tristeza durante el número de baile por parte de los personajes. De esta forma, las películas entre bastidores en las que la trama se basa en crear una producción musical son vehículos perfectos para intercalar los números de canto o baile que cuadran perfectamente con la historia y su avance lógico (Marimón 2014). Debido a esto, el interés por llevar la danza a los medios audiovisuales surge desde los principios del cine mudo, pero como una categoría independiente y no narrativa que hoy en día se conoce como videodanza, que

¹⁹ El número musical de *Baby Take a Bow* de la película *Stand Up and Cheer!* de 1934 se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=cFJWmqMzvJU>

²⁰ el tráiler de *Babes In Arms* se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=8x4rgw0bT0E>

²¹ un fragmento de *Singing in the rain* (1952) se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=swloMVFALXw>

pretende encarnar la belleza del movimiento y realiza todo tipo de experimentos visuales (Marimón, 2014).

Fernand Léger, autor de una de las primeras películas que experimenta a través de la danza, subraya la dialéctica del contraste entre películas comerciales que necesitan narrativa y los filmes visuales que la evitan cuando dice que el gran error del cine es el argumento. Por ejemplo, en *West Side Story* (1961), dos bandas rivales, se pelean durante un número de baile. O en la película *All That Jazz* (1980), la elección de los bailarines y la presentación de los personajes principales de la pieza están producidos con carácter documental mientras se escucha *On Broadway* de George Benson (Marimón, 2014).

Otros filmes musicales destacan por tener una trama sobre aprender a bailar y bailar. En estas películas, a lo largo de su avance, los números de baile se vuelven más impactantes. Como el director de cine Emile Ardolino en *Dirty dancing*²² (1987) (Travers, 1992), dónde la protagonista se enamora del profesor de baile y poco a poco aprende a bailar (Marimón 2014).

En cualquier musical, independientemente del tipo, desde los años 30 hasta la actualidad, habitualmente se resalta la parte positiva de la trama del filme, dejando así a la danza en un papel secundario, de forma que se puede sustituir por cualquier otra actividad (Bordwell et al., 2020).

Otro tipo de películas de danza son aquellas en las que la coreografía cuenta la historia, teniendo así el papel principal, como si fuese un ballet. De esta forma, estos filmes no siguen la estructura clásica de los mismos ni se limitan a la diégesis. Algunos ejemplos son *Die Klage der kaiserinn* de Pina Bausch (1990) o *Roseland* (1990) (Llerena Fernández, 2022).

²² el número final de *Dirty Dancing* se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=WpmILPacRQo>

II. Lenguaje audiovisual

2.1 Lenguaje Audiovisual

Con el surgimiento del cine sonoro y los comienzos de la televisión va a aparecer el elemento audiovisual el cual mezcla una serie de discursos entre imágenes y sonidos que se concretan en películas, vídeos o la televisión (Palazón Meseguer, 1998). La introducción del color, los movimientos de cámara, la profundidad de campo, los distintos avances técnicos y expresivos, la puesta en escena y el montaje, el cine cada día está más cerca de la realidad. De esta forma comenzaron a narrarla, creando el lenguaje cinematográfico (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).

2.1.1 Códigos Visuales

El elemento que marca lo que va a ver el espectador, es el encuadre (Brown y Navarro, 2008), el cual tienen en común todos los medios de expresión y que se encarga de denotar cuáles son los límites del espacio fílmico que van a aparecer en la imagen (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016). Esta imagen viene delimitada por un cuadro que señala los márgenes de la parte de la puesta en escena que se quiere enseñar, como podemos observar en la figura 15, esta parte del espacio que se muestra se denomina campo (Palazón Meseguer, 1998).



Figura 15. Ejemplo de encuadre de la película *La La Land* (2016). Fuente: The Times (2017)

Al ser la imagen un elemento restringido, entendemos que se encuentra limitada a mostrarnos solo una sección del cuadro, la cual se denomina dentro de campo. Y lo que está alrededor de la imagen, que no vemos y nos imaginamos para completar la escena, es el espacio fuera de campo (Bordwell y Thompson, 1995), es decir, “el campo se percibe normalmente como la única parte visible de un espacio que existe sin duda a su alrededor” (Palazón Meseguer, 1998; 30).

El encuadre y la parte del espacio fílmico que se muestra en él, viene determinado también por la forma en que se desee trabajar y la porción del espacio que se quiera mostrar, eligiendo así el plano que se crea más relevante y representativo para formar la imagen (Casetti y di Chio, 2017) y “la relación ancho/alto de la imagen” (Siety, 2004; 32). Asimismo, forman parte de la composición del encuadre el ángulo, el nivel, la altura y la distancia a la que se encuentra (Bordwell y Thompson, 1995), para describirlo se observa el punto de vista que adopta la cámara y el plano que esta recoge (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).

Como hemos explicado, la cámara selecciona una parte del espacio fílmico para encuadrar, lo que implica dejar parte de este espacio fuera del encuadre y, por lo tanto, fuera del plano

(Deleuze, 2015). Los planos están formados por distintos elementos que son necesarios para el montaje de la película, que es la unión de los distintos planos y secuencias. Estos elementos que forman los planos son el sujeto, el objetivo, la cabeza de cámara y el soporte de esta. El plano va a variar según estos elementos, su movimiento o la ausencia de este (Thompson y Moreno, 2002).

Como explica Llerena Fernandez (2022) los planos, que son la unidad fílmica, tienen diversas clasificaciones según el tamaño, la angulación con la que se realicen, el punto de vista de la imagen y el movimiento de cámara que se realice durante la creación del plano. Se puede realizar una categorización de los planos según su tamaño y en relación al espacio y la parte del cuerpo que la cámara muestre en el encuadre (Gomez Tarín, 2015; Barbera Hernández, 2022):

- Gran plano general: En este tipo de plano no es tan importante la figura del personaje como el entorno en el que se encuentra (Fernández Diez y Martínez Abadía, 2016), es más, dentro de esta clase de planos el personaje tiende a tener un tamaño bastante reducido dentro del encuadre (Edgar et ál., 2016). Ya que se busca contextualizar la escena o enfatizar la localización del personaje (Mercado, 2011), como podemos observar en la figura 16.



Figura 16. Ejemplo de gran plano general de la película *La Sociedad de la Nieve* (2023). Fuente: *El Debate* (2024)

- Plano general: En este plano se observa la totalidad del personaje pero desde más cerca, se ve parte del escenario en el que se encuentran y también sus acciones, las cuales ganan mayor protagonismo (Palazón Meseguer, 1998). Como se muestra en el ejemplo de la figura 17.

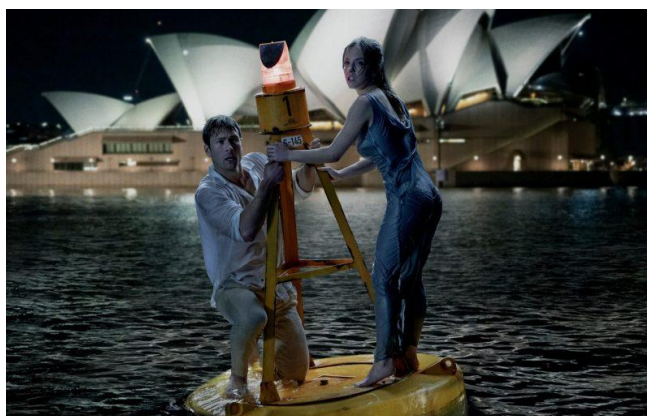


Figura 17. Ejemplo de plano general de la película *Cualquiera Menos Tu* (2023). Fuente: Mundo Cine (2024)

- Plano medio largo: también se le suele llamar americano o tres cuartos. El personaje aparece cortado por las rodillas o muslos, cobrando así mayor importancia las acciones del personaje ya que el espectador las percibe con mayor precisión (Edgar et ál., 2016). A continuación, podemos observar un ejemplo en la figura 18.



Figura 18. Ejemplo de plano medio largo de la serie *El Señor de los Anillos: Los Anillos de Poder* (2022). Fuente: Vogue (2022)

- Plano medio: En este plano observamos al personaje solo de cintura para arriba, reconociendo así, más fácilmente, sus expresiones por parte del espectador (Mercado, 2011), como se observa en la figura 19.



Figura 19. Ejemplo de plano medio de la película *Desayuno con diamantes* (1961). Fuente: Diez Minutos (2021)

- Plano medio corto: Como observamos en la figura 20, este plano es igual que el plano medio pero solo se muestra al personaje de los hombros hacia arriba, teniendo una mayor precisión de las expresiones faciales (Mercado, 2011; Barberá Hernández, 2022).



Figura 20. Ejemplo de plano medio corto de la película *Mary Poppins* (1964). Fuente: Rtve (2022)

- Primer plano: Se suele utilizar para mostrar el rostro del personaje (figura 21) y acercarnos a su estado emocional (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016). Utilizado principalmente para destacar los detalles del sentimiento que surge en la persona (Martin, 2008).



Figura 21. Ejemplo de primer plano de la película *El diablo viste de Prada* (2006). Fuente: Cosmopolitan (2021)

- Primerísimo primer plano: Se utiliza para centrar la atención del espectador en un punto concreto y que tiene gran importancia de la cara del personaje (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016), como se observa en la figura 22.



Figura 22. Ejemplo de primerísimo primer plano de la película *Alicia a través del espejo* (2016). Fuente: Ateemit (2018)

- Plano detalle: Se utiliza para encuadrar un detalle diferente del cuerpo del personaje, que no sea el rostro o a un objeto, dotándolo de importancia durante la trama de la película (Mercado, 2011). Como mostramos en la figura 23.



Figura 23. Ejemplo de plano detalle de la película *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (2001). Fuente: La Vanguardia (2020)

Según los distintos movimientos de la cámara dentro de la grabación del filme encontramos la siguiente clasificación de los planos:

- Fijo: Es el más utilizado. La cámara permanece estática, lo que produce que la atención del espectador se mantenga dentro del encuadre (Thompson y Moreno, 2002).
- Panorámica: La cámara no se desplaza de su eje, sino que se mueve sobre éste, girando sobre sí misma en el trípode en el que se encuentra. Los distintos movimientos que se pueden realizar para clasificarlos son, de izquierda a derecha o viceversa, se define como panorámica horizontal. Si el movimiento se realiza de abajo hacia arriba o viceversa, panorámica vertical (Edgar et ál., 2016).
- Barrido: Es un tipo de panorámica en el que el movimiento de la cámara se realiza a tal velocidad que solo se entienden la primera imagen y la última, siendo irreconocibles el resto de imágenes ya que están muy borrosas (Carmona, 2016; Fernandez Díez y Martínez Abadía, 2016).
- Trávelin: La escena permanece fija, de forma que es la cámara quien se desplaza en el espacio ya sea de forma horizontal o vertical respecto al eje inicial (Palazón Meseguer, 1998). Este tipo de movimientos de cámara se realizan con diferentes dispositivos a los que se anclan estas mismas, ya sea sobre raíles o verticalmente, tipo grúa (Barberá Hernández, 2022).
- Soporte móvil: la cámara consta de mayor libertad de movimiento ya que no está anclada a unos raíles, de esta forma va a realizar también movimientos más naturales (Bordwell et ál., 2020). Cómo puede ser la cámara en el hombro, para poder grabar mientras se camina (Barberá Hernández, 2022).
- Zoom: En este tipo de planos la cámara también se mantiene estática y el movimiento viene de la distancia focal dado por una lente de distancia focal variable. Por lo tanto, el encuadre varía porque la lente se acerca o se aleja de un personaje u objeto (Konigsberg, 2004). Los distintos tipos de zoom pueden ser, de acercamiento o *zoom in*, que se utiliza para focalizar la atención sobre un personaje o elemento de la

escena, o de alejamiento o *zoom out*, con el cual se busca mostrar un elemento o personaje presentes en la escena (Gómez Tarín, 2015).

Otra distinción de los planos es según su angulación respecto al eje vertical de la toma, de forma que la imagen se puede captar desde el frente, arriba o abajo (Mitry, 2002). Respecto al eje vertical son:

- Cenital: también llamado picado vertical. En este tipo de plano la cámara se sitúa por encima de la cabeza de los personajes y graba directamente hacia abajo de forma recta (Konigsberg, 2004).



Figura 24. Ejemplo de plano cenital de la serie *El cuento de la criada* (2017). Fuente: Abismo fm (2021)

- Picado: la cámara se encuentra por encima del objeto o personaje que se esté grabando transmitiendo la sensación de estar viendo la escena desde un lugar más elevado ya que el espectador se encuentra por encima de los ojos del personaje, haciendo que se sienta superior (Edgar et ál., 2016).



Figura 25. Ejemplo de plano picado de la película *El resplandor* (1980). Fuente: El blog del fotógrafo (2024)

- Neutro: la colocación de la cámara se suele encontrar a la misma altura que el personaje u objeto, de forma que quede a la altura de sus ojos. Generalmente se coloca la cámara en línea recta del personaje que se está grabando (Fernandez Díez y Martínez Abadía, 2016).



Figura 26. Ejemplo de plano neutro de la película *Matilda* (1996). Fuente: Jhon Urbano (2024)

- Contrapicado: encontramos la cámara por debajo del sujeto u objetos grabados, por lo tanto, el espectador queda por debajo de la mirada del personaje exaltando la figura del mismo respecto al espectador (Martin, 2008).



Figura 27. Ejemplo de plano contrapicado de la película *The dark knight* (2008). Fuente: Blogacine (2009)

- Nadir: también llamado contrapicado vertical. Al contrario que el plano cenital, en este la cámara se acomoda justo debajo de los pies del personaje grabando directamente hacia arriba (Martin, 2008).



Figura 28. Ejemplo de plano nadir de la película *Spider-Man: Homecoming* (2017). Fuente: Undergroundlab (2019)

- Plano holandés o plano oblicuo: Este tipo de planos surgen de la inclinación de la cámara hacia la derecha o la izquierda, de forma que ya no vemos la imagen de forma horizontal. La imagen y el horizonte del encuadre chocan (Mercado, 2011; Bordwell et ál., 2020).



Figura 29. Ejemplo de plano holandés de la película *The Dark Knight* (2008). Fuente: Monsuton (2024)

Por último, se encuentra el plano secuencia, este está compuesto por movimientos de cámara, del objetivo de la misma y desplazamiento tanto de la montura de la cámara como del sujeto (Thompson, 2001). Se caracteriza por el seguimiento de la acción hasta que termina durante el cual el punto de vista cambia con o sin el sujeto, por lo que el fondo obtiene mayor importancia (Thompson, 2002, 62).

2.1.2 El Sonido

La imagen cinematográfica surge del acoplamiento perfecto de la imagen de luz y el sonido. Según el planteamiento de la película por parte del director, durante el rodaje se van a realizar tomas que respondan a las exigencias del mismo y el técnico de sonido va a lograr los planos sonoros más adecuados, teniendo en cuenta también el movimiento de los actores y la distancia que tienen que mantener con el micrófono (Roselló Dalmau, 1981).

Los cineastas juegan con la intensidad del sonido continuamente, de forma que un sonido interpretado por el espectador como cercano tendrá un volumen alto y un sonido lejano tendrá un volumen bajo, ya que no se perciben con la misma intensidad. Así, los sonidos también se pueden clasificar en planos para organizar el sonido que quiera el director según la escena, como por ejemplo, el primer plano sonoro (Fernández Díez y Martínez Abadía. 2016).

Estos elementos sonoros ayudan a guiar la atención del espectador sobre lo que surge en la escena que es narrativamente importante (Bordwell y Thompson, 1995; Barberá Hernández, 2022). Estos elementos se van a dividir principalmente en tres grupos: las voces, la música y los efectos sonoros y ambientales (Edgar et ál., 2016; Bordwell et ál., 2020). Otros autores como Rodríguez (1998) añaden el silencio como un cuarto elemento:

- Las voces: La voz y el diálogo se aíslan de forma que se colocan por encima de cualquier otro elemento sonoro para asegurar que el espectador pueda escucharla correctamente (Chion, 2018). Forman un papel indispensable dentro de la producción audiovisual, sobresaliendo por encima de los demás elementos (Barberá Hernández, 2022).
- Efectos sonoros y ambientales: Estos pueden ser sonidos naturales que reconocemos

porque se producen en el entorno real o sonidos humanos que pueden ser palabras sin significado, como si fuesen ruido, sonidos mecánicos, y música de fondo o ruido. Este tipo de sonidos ayudan a la sensación de realismo a la hora de ver una película (Roselló Dalmau, 1981; Martin, 2008).

- La música: No está sometida a un espacio y tiempos concretos, sino que a la hora de una producción audiovisual se comunica con el resto de efectos, acompañándolos o dotándolos de mayor relevancia (Chion, 2018).
- El silencio: en confrontación con otros autores que nombran el silencio como la ausencia de sonido (Barberá Hernández, 2022), Rodríguez Bravo (1998), explica que en el lenguaje audiovisual el silencio es esa impresión que tenemos en el momento que dejamos de escuchar un sonido que estaba sonando y ya no.

No obstante, como explican Bordwell y Thompson (1995) “Las películas y nuestras reacciones ante ellas sugieren que inconscientemente distinguimos entre sonido interno y externo, diegético y no diegético”. Cuando el sonido es diegético, quiere decir que proviene de algún punto presente en la imagen, y el sonido no diegético, si el sonido proviene de fuera del encuadre, de un objeto que no está presente en la imagen o no tiene ningún tipo de conexión con la historia (Barbera Hernández, 2022).

El sonido diegético a su vez se puede organizar en externo e interno, se diferencian en si su origen se encuentra en la imagen objetiva, puede ser escuchada por todos los personajes o si proviene del interior del personaje (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016; Bordwell et ál., 2020). Y, por otro lado, se divide en sonido *onscreen*, cuando pertenece a un elemento presente en el cuadro y, sonido *offscreen*, si el sonido se origina desde fuera del encuadre (Bordwell et ál., 2020).

Cuando el sonido no pertenece a un elemento real de la escena, es decir, proviene del interior de los personajes, por ejemplo, se denomina sonido *over*, ya que se clasificaría como sonido diegético interno o no diegético (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016). Esta diferenciación del sonido, sonido *in*, sonido *off* y sonido *over*, es la misma para los componentes del sonido, las voces, los efectos sonoros y ambientales y la música (Barberá Hernández, 2022; Fernández Llerena, 2022).

En el caso de la música, aunque esta existe desde los inicios del cine, que se aplicaba como un acompañamiento externo de la película, introducirla en el cine hablado supuso una evolución dramática de esta dentro de la narración del filme (Fernández Llerena, 2022), diferenciando así dos tipos de música, la música diegética o música de pantalla y música no diegética o música de fondo (Chion, 2018).

De esta forma la música de pantalla es aquella que se puede ver de donde procede en la imagen, ya sea por un cantante callejero, una radio o un altavoz. Y la música de fondo, para entenderla, el espectador crea una lógica sobre su procedencia ya sea una orquesta que no vemos o un músico de fondo. Este tipo de música también se utiliza para tapar los ruidos de fondo, pero se mantiene por debajo del diálogo o la narración de los personajes (Chion, 2018).

Por otra parte, se pueden mezclar estas formas de música para crear una mixta, comenzando con música diegética que continúa hasta ser no diegética acompañando la evolución de la narración (Chion, 2018). La música no diegética tiene mayor libertad de expresión al no estar atada a una imagen, de esta forma refuerza las imágenes durante el desarrollo del filme o enlaza unas escenas con otras (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).

2.1.3 La Puesta en Escena

Como bien explican Fernández Díez y Martínez Abadía (2016), “la luz, el color, la decoración, el atrezzo, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación son elementos que constituyen la puesta en escena de cualquier filme o programa audiovisual”. La noción de puesta en escena la hemos tomado del teatro hasta adaptarla al método audiovisual (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016), por lo tanto, está formada por una recopilación conjunta y perfecta de la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y el ángulo de cámara, para el diseño de las imágenes (Ward, 1997).

Desde los comienzos del cine se ha interpretado que los escenarios y decorados forman un papel con mayor importancia que el resto de los estilos. Esto ocurre ya que, aunque estos puedan constituir un primer plano donde ayuden al entendimiento de los episodios humanos, también pueden formar parte de la acción narrativa de una forma dinámica (Bordwell et ál., 1995: 148).

El decorado, por el que se maneja el actor, está directamente enlazado con la escenografía, en consecuencia, forma parte del espacio fílmico (Gómez Tarín, 2011). Los directores, pueden realizar los decorados en lugares ya existentes para realizar la escenificación de la acción allí, o construir los decorados en otros lugares (Bordwell et ál., 1995; Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016). Estos decorados se decidirán según las necesidades de la producción. También, ayudan a mantener la atención del espectador en los demás componentes de la imagen, por otra parte, los decorados que ya existen, ofrecen una sensación más natural y realista al espectador (Gómez Tarín, 2015).



Figura 30. Ejemplo de escenografía existente. Fuente: El Cine de Aquí (2012)



Figura 31. Ejemplo de escenografía construida. Fuente: A Nueva York (2024)

Gómez Tarín (2011) interpreta distintos tipos de decorados según el estilo del filme, de esta forma encontramos:

- Realista: Este tipo de decorado busca ser lo más natural posible manteniendo una verosimilitud con la historia, ya que la apoya.
- Impresionista: Subordina y revela los sentimientos de los personajes, es decir, el decorado aumenta y apoya la sensación psicológica de la acción.
- Expresionista: Este la mayoría de las veces es artificial, de forma que condiciona a una sensación plástica, subjetiva y deformada de la realidad.

Los decorados están formados por un conjunto de elementos que ayudan a dotar de ambientación y significado a la imagen que *atrezzo*, este puede ser manipulado por el cineasta o los personajes usándolo de manera activa en la acción dotando más credibilidad a la trama (Murcia, 2002; Gómez Tarín, 2011; Bordwell et ál., 2020).

Otros elementos importantes de la puesta en escena son el vestuario y el maquillaje ya que aportan mayor credibilidad y la potencian, asimismo, ayudan a una mejor caracterización del personaje tanto física como psicológicamente, puesto que muestra su nacionalidad, edad, clase social, la época en la que nos encontramos y realza la apariencia física del actor (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016; Gómez Tarín, 2011).

Encontramos también el vestuario ligado a la escenografía en el momento en el que hay un fondo neutro y el uso del vestuario se utiliza para resaltar al personaje, cuando esto sucede el color que se utilice contribuye a conocer ciertos rasgos emocionales o mentales durante el filme (Fernández Díez y Martínez Abadía 2016).

De esta forma encontramos varios tipos de vestuario según Gómez Tarín (2011) que serían: los realistas, que muestran con precisión el momento histórico de la trama, por otro lado el vestuario pararealista que surge por la inspiración del sastre de la moda de la época manteniendo el estilo y la belleza. Por último, el simbólico, que muestra los estados de ánimo o el carácter del personaje, no se tiene en cuenta la presencia histórica.

Por otra parte, el maquillaje también es fundamental para la caracterización del personaje, dado que con este se pueden corregir imperfecciones, resaltarlas, crearlas o dar sensación de naturalidad. También puede cambiar completamente el rostro del actor. Por otra parte, va a estar ligado al tipo de iluminación que se utilice, realizando el maquillaje de una forma u otra según el nivel, la intensidad y el color de la luz (Gómez Tarín, 2015; Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016)

2.1.4 El Montaje

La palabra montaje en términos cinematográficos no se suele utilizar de la forma correcta, ya que se suele utilizar cuando se habla del montaje de los decorados o que la película se está empezando a montar cuando se acaba de empezar a grabar (Rey del Val, 2002). Por eso, Rey del Val (2002) nos define exactamente lo que es el montaje, “la ordenación, enlace, articulación y ajuste de unas imágenes con otras, en tiempo, movimiento y duración, para el logro de una composición homogénea, [...] desde diferentes ángulos y tamaños de cuadro” por medio de la continuidad sonora.

El equipo de montaje cuenta con distintas transiciones para realizar el paso de un plano a otro, entre estas la más habitual es el corte con el que el objetivo es que sea imperceptible por el espectador (Marimón, 2022). A pesar de esto, cada transición cuenta con distintas características y significados para usarlas correctamente (Thompson, 2001). Según Thompson (2001) y Marimón (2022) las transiciones pueden ser:

- El corte: Se trata de una unión inmediata de un plano a otro sin realizar ningún efecto óptico y de manera inadvertida. Encontramos distintos tipos de cortes:
 - Corte con un inserto: Dentro de una misma escena se corta a un personaje u objeto para regresar al protagonista (Bordwell et ál., 2020).
 - Corte en movimiento: Se utiliza cuando la acción del actor comienza en un plano y durante esta se cambia de plano para ver finalizar el movimiento del personaje (Brown, 2008).
 - Corte cruzado: el corte se realiza en localizaciones distintas, como por ejemplo cuando se realiza una llamada de teléfono y podemos ir observando a los distintos personajes hablar desde diferentes lugares (Bordwell et ál., 2020).

- Corte de emparejamiento: este corte se realiza entre dos tomas que son distintas en acontecimientos y lugar, pero visualmente mantienen puntos similares (Brown, 2008; Bordwell et ál, 2020).
- Cortes por salto (*Jump-cuts*): Brown (2008) explica que “es la unión de dos tomas no-continuas”, es decir, se corta un trozo de una toma donde se pierde parte de la acción del personaje pareciendo así un salto en la imagen (Brown, 2008).
- Encadenado: Este tipo de transiciones ocurre cuando se solapan dos planos, de forma que mientras se disuelve una imagen ya está apareciendo la siguiente, logrando ver las dos imágenes a la vez y logrando un efecto óptico. Para el espectador este movimiento puede significar el paso del tiempo.
- Fundido: Esta transición se divide en dos, el fundido de salida, donde la imagen se va oscureciendo lentamente hasta llegar a ser totalmente negra o, el fundido de entrada, en este la imagen parte de negro y poco a poco va apareciendo la escena hasta verla en su totalidad.

Aparte de estas transiciones, Bordwell et ál (2020) y Marimón (2022) añaden al análisis dos más:

- Barrido: Es un movimiento horizontal de la cámara, como una panorámica, muy rápido de forma que es ininteligible lo que sucede en la imagen y en qué momento se ha realizado el corte. Esta transición se le suele mostrar al espectador como cambio de espacio, tema o paso del tiempo en la película.
- Cortinilla: Igual que en el encadenado, en esta transición una imagen va a hacer desaparecer a otra, pero en esta ocasión a modo de empuje, creando un efecto óptico donde la nueva toma empuja fuera del encuadre a la toma que estamos observando, hasta reemplazarla. Se suele utilizar también como paso del tiempo o cambio de lugar.

Todos estos elementos contribuyen a la continuidad de la historia, a pesar de esto, existen errores que rompen con esta evolución, que suelen ser percibidos tras el corte, de forma que también hacen a este visible, para minimizar estas incongruencias entre los planos existe lo que se denomina *raccord* (Marimón, 2022), este consiste en mantener el corte imperceptible para el espectador consiguiendo esa continuidad entre las tomas (Konigsberg, 2004). El *raccord* que debemos mantener es tanto de los objetos, el vestuario, el sonido, la luz como de la interpretación y movimientos de los personajes y de la posición de la cámara con la ley del eje (Marimón, 2022).

Con la ley del eje, también conocida como la regla de los 180°, logramos la coherencia entre las imágenes. Para obtener este resultado se traza una línea imaginaria entre los personajes de la toma de forma que la cámara se colocará en uno de los dos lados, pero no pasará al otro (Llerena Fernández, 2022), como podemos observar en la figura 32.

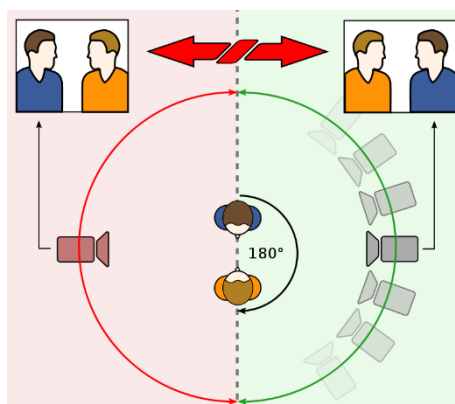


Figura 32. Ejemplo de la ley del eje o regla de los 180°.
Fuente: Wikipedia (2024)

El montaje está clasificado en diferentes categorías desde sus inicios, Eisenstein (2002) realiza una división global de cinco tipos de montaje:

- Montaje métrico: Este tipo de montaje se basa en la longitud de los fragmentos, ligados a la música y los compases de la misma creando una unión lógica entre ellos.
- Montaje rítmico: El encuadre y su composición dependen de la longitud de los planos y el planteamiento de la secuencia.
- Montaje tonal: Todo movimiento del cuadro incide en el montaje, el tono de la escena es lo que guía el montaje.
- Montaje armónico: Este montaje es una evolución del montaje tonal donde cada fragmento está montado según ha sido requerido.
- Montaje intelectual: Se trata de un montaje de sonidos y armonías de forma intelectual, “conflicto-yuxtaposición de acompañados efectos intelectuales” (Eisenstein, 2002).

Por otro lado, Fernández Díez y Martínez Abadía (2016) realizan una clasificación del montaje según los aspectos del modo de producción, la continuidad o discontinuidad temporal, la continuidad o discontinuidad espacial y según la idea o contenido. En el montaje según el modo de producción encontramos una distinción entre montaje interno y montaje externo:

- Montaje interno: Es aquel que se produce dentro de la imagen sin necesidad de efectuar un corte, ya sea con movimiento de cámaras o sin él. Con movimiento de cámara encontramos el plano secuencia, donde realizamos el montaje completo de la toma con el desplazamiento interno de la cámara. Sin movimiento de cámara el montaje se produce por la profundidad de campo, el enfoque retórico, por la acción o movimiento del personaje que se encuentre dentro del campo, por la composición o por la presencia del fuera de campo (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).
- Montaje externo: es el que requiere de edición en postproducción, es decir, se realiza

a través de cortes y uniones entre las tomas (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).

La organización del montaje según la continuidad o discontinuidad temporal se-entre:

- El montaje continuo, es el más utilizado, este crea coherencia entre el espacio, el tiempo y la acción que se está llevando a cabo (Edgar et ál., 2016). De forma que el personaje siempre esté en pantalla aunque se cambie de plano o que salga de pantalla y continúe en off hasta que vuelva a aparecer, sin recibir ningún cambio la cámara (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2016).
- El montaje discontinuo, por otra parte, omite partes de la acción, de forma que se nos muestra el principio y el final de esta, pero no el durante. Para conseguirlo se realizan elipsis, elipsis evidentes, consiguiendo que el espectador sepa el tiempo que ha transcurrido hasta esta nueva imagen, o elipsis ocultas, con estas se busca que el espectador no sepa la cantidad de tiempo transcurrido. Para conseguir las se utilizan tomas sostenidas o de espera que no sean de larga duración o el uso de acciones yuxtapuestas para las elipsis ocultas, en cambio, para las evidentes, que buscan la incoherencia, se consiguen a través de secuencias de montajes que muestran el paso del tiempo a través de una serie de imágenes (Fernández Díez y Martínez Abadía 2016).

Para el montaje por continuidad o discontinuidad espacial han creado una división de cuatro partes:

- Continuo. Crea continuidad espacial entre las tomas, manteniéndose en el mismo escenario o cambiando a otro contiguo.
- Elipsis con continuidad. Se desplaza de una parte del espacio a otra distinta del mismo.
- Elipsis con discontinuidad y relación. Se traslada la imagen a otro espacio distinto y con el que no mantiene ningún tipo de relación pero el cual se puede ubicar con el anterior.
- Elipsis con discontinuidad y sin relación. Es igual que la elipsis anterior pero en este caso no hay ningún tipo de enlace o forma de identificar el nuevo espacio respecto del anterior.

En último lugar, Fernández Díez y Martínez Abadía (2016) diferencian el montaje según la idea o el contenido, este crea significados simbólicos o ideológicos mediante el significado conceptual que se crea tras organizar las imágenes. A su vez, este tipo de montaje lo dividen en otros cuatro:

- El narrativo, donde se narra una historia siguiendo una estructura y evolución temporal de los hechos (Martin, 2008).
- El descriptivo que busca la exploración, contemplación y la descripción de los elementos que vemos en el encuadre.
- El simbólico o ideológico es un tipo de montaje que busca que a través de símbolos o metáforas visuales el espectador extraiga valores conceptuales o realice distintas asociaciones.
- El expresivo, por otra parte, busca producir sentimientos o ideas en el espectador a

través de la yuxtaposición de las imágenes.

III. *Attitude* (2024)

Este Trabajo de Fin de Grado concurre en la creación de una pieza musical llamada *Attitude*. La idea para la creación de esta pieza surge de mi pasión por el cine, especialmente el cine musical, de forma que escogí las películas de *Footloose* (de 1984 y 2011) como base de este trabajo para culminar realizando una reinterpretación de una de sus escenas, si estos filmes se hubiesen grabado actualmente y desde mi punto de vista generacional. La motivación principal es la de asociar el lenguaje audiovisual con el lenguaje coreográfico enfocado al mundo cinematográfico y realizado desde una visión de la Generación Z más centrada en una comunicación que gira en torno a las nuevas tecnologías.

El argumento de ambos filmes es el mismo, narran la historia de un joven llamado Ren McCormack (protagonista), quien se muda a un pueblo llamado Bomont con su madre desde Chicago. Al llegar y empezar a conocer el lugar, descubre que la música y el baile están prohibidos para los menores por Shaw Moore (antagonista), quien es el ministro de la iglesia y quien decide las leyes. También es el padre de Ariel Moore (interés romántico), quien terminará siendo la novia de Ren al terminar la película. A lo largo de la película nuestro protagonista lucha por la libertad del pueblo sobre estas leyes y poder celebrar bailes, en especial el baile de fin de curso. Este cometido lo realiza con la ayuda de su mejor amigo Willard Hewitt (personaje secundario de apoyo), su novia Rusty Rodríguez (personaje secundario), su amigo Woody (personaje secundario) y Ariel Moore. Al final de la película, con su ayuda consigue el objetivo, celebrando ese baile de último curso.

Las dos películas, que cuentan esta misma historia con ligeras diferencias, presentan seis escenas coreografiadas cada una. Por un lado, *Footloose* de 1984:

- Escena 1: Del minuto 00:00 al minuto 02:49, con los créditos iniciales, encontramos la que sería la primera coreografía donde se muestran, con primeros planos, los pies de los bailarines.
- Escena 2: Del minuto 11:06 al minuto 12:25, hay una escena de baile en el parking del restaurante de comida rápida del pueblo.
- Escena 3: Del minuto 35:19 al minuto 37:55, se puede observar la que podría ser la primera coreografía como tal, donde nuestro protagonista baila para desahogarse por las diferentes injusticias que le han ocurrido desde que llegó al pueblo.
- Escena 4: Del minuto 48:37 al minuto 52:04, el protagonista y sus amigos están bailando en un bar que se encuentra en otro pueblo. Aunque, la coreografía más visible comienza en el minuto 50:06 con la canción de *Footloose*.
- Escena 5: Del minuto 59:32 al minuto 1:02:45, Ren, el protagonista, enseña a su mejor amigo a bailar para poder impresionar a su novia y poder lucirse en el baile final.
- Escena 6: Del minuto 1:39:40 al minuto: 1:43:34, tras haber conseguido derigar la ley que prohibía bailar, celebran el baile de fin de curso y sucede en este intervalo de tiempo el baile final.

Por otro lado, con un minutaje distinto, encontramos las coreografías de *Footloose* de 2011:

- Escena 1: Con el comienzo de la película, con los créditos iniciales, siguiendo el mismo estilo que el filme anterior, aunque esta vez del minuto 00:41 al minuto 02:16. La película comienza con una coreografía donde hay más movimientos de cámara.

Pese a que siguen destacando los primeros planos de los pies, encontramos planos generales y planos medios de distintos bailarines.

- Escena 2: Del minuto 32:16 al minuto 35:21, tras haber llegado los jóvenes al bar del pueblo, comienza una coreografía en el parking del mismo.
- Escena 3: Tras sufrir distintas injusticias desde que llegó al pueblo, Ren comienza a bailar para desahogarse y sacar su frustración del minuto 50:56 al minuto 53:08.
- Escena 4: Del minuto 1:00:17 al minuto 1:02:57, nuestro protagonista con sus amigos, menos su mejor amigo que no sabe, están bailando en un bar que se encuentra en otro pueblo, La coreografía se para en el minuto 1:01:18 para continuar en el 1:01:35, para ver si el amigo por fin bailaba, pero este el momento en el que dice que no sabe.
- Escena 5: Del minuto 1:09:56 al minuto 1:13:32, Ren le enseña a bailar a su mejor amigo mientras la historia avanza y van pasando los días y se acerca el momento de derogar las leyes que les prohíben disfrutar, entre otras.
- Escena 6: Finalmente, tras conseguir su cometido, se celebra el baile de fin de curso de los alumnos de último curso, donde nos enseñan el baile final del minuto 1:45:48 al minuto 1:48:22, que coincide con el final de la película.

La elección de la parte musical a reinterpretar se ha realizado teniendo en cuenta dos parametros: medios y tiempo, dada la dificultad de poder reunir a un cuerpo de baile extenso y sincronizar sus diferentes agendas, por lo que se escogio una coreografía con menos intérpretes.

Por otro lado, había que tener en cuenta la introducción de las nuevas tecnologías y la dificultad que esto suponía según la elección. Por lo que finalmente nos decantamos por la reinterpretación de la Escena 5 donde el personaje de Ren enseña al personaje de Willard a bailar, ya que nos permitía incluir las nuevas tecnologías de forma justificada y no requería de un gran número de bailarines.

Teniendo en cuenta esta escena en las dos películas, las localizaciones se han elegido en base a los filmes, suceden en un pueblo, en el campo y varios planos en una casa. Esta secuencia musical se ha grabado en tres lugares distintos, elegidos principalmente por lo dicho anteriormente. Para las partes grabadas en el porche, en el jardín y en el interior (las habitaciones, la cocina, el baño y el comedor), se eligió mi casa para grabar esas escenas más cotidianas que muchos podemos realizar en el día a día, como puede ser bailar mientras preparamos algo para comer (cfr. figura 33).



Figura 33. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Casa. Fuente: elaboración propia

La siguiente localización es un mirador desde donde se puede ver la ciudad de León. Este lugar se eligió principalmente por su estética y mantener la imagen de lugar rural de la película. Además de ser el mejor lugar para que en el momento de la grabación se note el cambio de horario por la luz y el atardecer (cfr. figura 34 y 35).



Figura 34. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador. Fuente: elaboración propia



Figura 35. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador. Fuente: elaboración propia

Por último, el lugar del campo de fútbol es un guiño a las películas, donde los dos son deportistas y en esta secuencia de la película hay escenas de ellos dos o solo Willard bailando en el campo de fútbol americano (cfr. figura 36).



Figura 36. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Campo de fútbol. Fuente: elaboración propia

A nivel coreográfico, principalmente se busca mostrar sencillez y diversión, disfrutar de la danza y del aprendizaje de esta. Distinguimos dos estilos principalmente. Primero, encontramos un estilo más actual, que podemos ver en redes sociales como *TikTok* o *Instagram*. Lo diferenciamos mejor en las partes de la videollamada o cuando sale alguna interprete bailando sola (cfr. figuras 37 y 38).

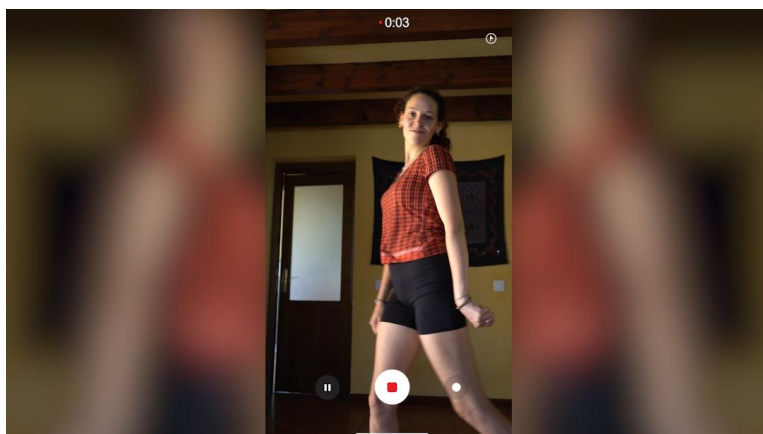


Figura 37. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Casa; comedor. Fuente: elaboración propia

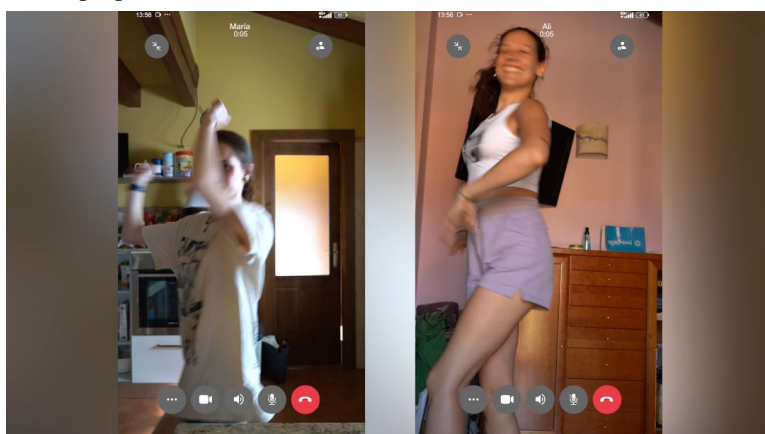


Figura 38. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Videollamada. Fuente: elaboración propia

Por otro lado, encontramos momentos coreográficos que no son tan actuales, sino que seguimos bailando de la misma forma esos estilos de música, como pueden ser las canciones latinas, como por ejemplo el estilo de la bachata (Figura 39).



Figura 39. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Coreografía mirador.
Fuente: elaboración propia

La elección del nombre es *Attitude* ya que es un paso de ballet y la misma palabra en español significa actitud, que definimos como la forma en la que las personas actuamos frente a una dificultad, situación o circunstancia. La danza necesita personalidad, interpretación, esfuerzo, significado, con otras palabras, actitud. Siendo *Attitude* un nombre idóneo.

3.1 Lenguaje audiovisual de *Attitude*

En este capítulo vamos a explicar de forma más detallada los diferentes elementos del lenguaje audiovisual utilizados en el video musical creado. Para explicarlo de forma correcta dividiremos los elementos utilizados en tres grupos: elementos visuales, puesta en escena y elementos del montaje.

3.1.1 Elementos visuales

El lenguaje audiovisual de los vídeos musicales comparte los elementos del lenguaje audiovisual tradicional, la imagen se encuentra frente al espectador, se mantienen los tipos de encuadre y los tamaños de los planos, principalmente hemos utilizado planos medios y generales, además de los movimientos de cámara que predominan sobre los planos fijos, habiendo solo de estos últimos al comienzo del vídeo, durante el diálogo (cfr. figura 40 y 41).



Figura 40. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Diálogo. Fuente: elaboración propia



Figura 41. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Diálogo. Fuente: elaboración propia

El resto del video se ha grabado con un *gimbal*²³ de 3 ejes, ya que los planos fijos hoy en día no se utilizan tanto y contamos con varios movimientos de cámara, como *travellings in* y *travellings out*, como podemos observar en las figuras 42 y 43 siguientes, donde podemos observar un *travelling in*, ya que la cámara se acerca al personaje, y en las figuras 44 y 45 un *travelling out*, donde la cámara se aleja.



Figura 42. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Espejo Alicia. Fuente: elaboración propia



Figura 43. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Espejo Alicia. Fuente: elaboración propia

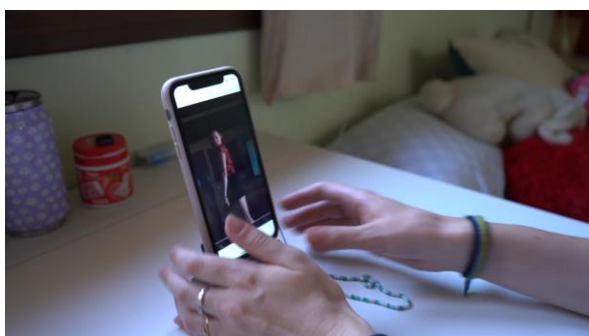


Figura 44. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Habitación Alicia. Fuente: elaboración propia



Figura 45. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Habitación Alicia. Fuente: elaboración propia

También encontramos panorámicas, al principio del video, cuando empiezan a bailar, mientras marcan el ritmo, encontramos la primera panorámica, esta es vertical (cfr. figuras 46 y 47). Después de esta secuencia y como transición encontramos otra panorámica vertical de Alicia. Otra panorámica que podemos observar, pero en este caso horizontal, que a su vez es una secuencia ya que se realiza todo en una misma toma y sin cortes, sucede cuando las protagonistas están sentadas y aparece una niña quien saca a bailar a la protagonista del video (cfr. figuras 48 y 49) y, por último, al final del video, cuando se van en coche y enfocan el atardecer con la ciudad de fondo, encontramos la última panorámica horizontal.

²³ El *gimbal* es un soporte para la cámara que permite estabilizarla y moverla sobre los ejes del mismo.



Figura 46. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín. Fuente: elaboración propia



Figura 47. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín. Fuente: elaboración propia



Figura 48. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín. Fuente: elaboración propia



Figura 49. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín. Fuente: elaboración propia

Como hemos dicho antes, los tipos de planos más utilizados son los planos medios y los planos generales (cfr. figuras 50 y 51), aunque también encontramos primeros planos, sobre todo de las piernas, al igual que en las películas (cfr. figura 52). Por otro lado, por los movimientos de la cámara también hay planos americanos, desde un plano general para llegar hasta un plano medio pasamos por un plano americano o cuando aparecen los móviles los personajes están en plano americano o plano medio largo (cfr. figuras 37 y 38).

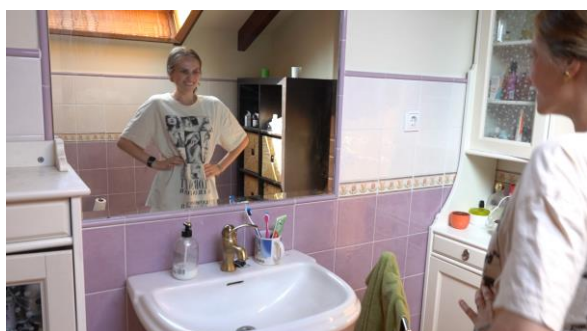


Figura 50. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Baño. Fuente: elaboración propia



Figura 51. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador. Fuente: elaboración propia



Figura 52. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador Alicia sola. Fuente: elaboración

3.1.2 La puesta en escena de *Attitude*

La puesta en escena está formada por la escenografía, el vestuario y el maquillaje. Como ya hemos dicho antes, para la escenografía se han tenido en cuenta los lugares o entornos en los que se grabaron las películas de *Footloose*, además de los lugares más actuales y cotidianos que se han utilizado. Estos lugares, de decorado realista ya que todos existen en la vida real, se han elegido para dar al espectador una experiencia más creíble y cotidiana y en la que se pueda sentir más agusto e identificado.

Dentro de este decorado, encontramos elementos del *atrezzo* que en varios momentos también se encontrarán fuera de campo, estos son el altavoz y el coche (cfr. figuras 53 y 54). Por ejemplo, encontramos varios momentos donde el altavoz se mantiene fuera de campo pero el espectador entiende que la música sale de alguna parte, como cuando las intérpretes están solas o están con los móviles. También, en una secuencia será la niña pequeña quien aparezca desde fuera de campo para bailar con la protagonista de nuestro video (cfr. figuras 48 y 49).



Figura 53. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín. Fuente: elaboración propia



Figura 54. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la iluminación y al color, predomina la luz natural, sin necesidad de focos o utilizar la luz artificial de dentro de la casa. Encontramos pocos momentos donde la luz sea artificial, estos son la escena de nuestra protagonista en la cocina y la escena de ella también, pero en este caso en la habitación. El resto de las escenas cuentan con luz natural, incluso las que se graban en el interior de la casa.

Por otro lado, el maquillaje y el vestuario se ha buscado que sea lo más natural y realista posible, de hecho, ninguna de las intérpretes van maquilladas o excesivamente arregladas ya que se buscaba naturalidad y cotidianidad. Los vestuarios dentro de habitaciones contrastan con los vestuarios de la calle, ya que unos se buscaban que fuesen más informales (cfr. figura 55) y

los otros un poco más formales (cfr. figura 56). Esto también ayuda a el avance del video con los cambios de vestuario y lugar, representando distintos días y momentos.

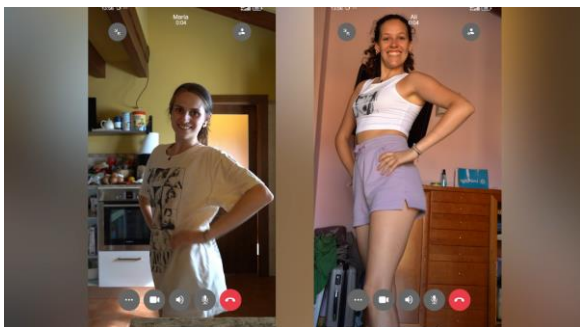


Figura 55. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Videollamada. Fuente: elaboración propia



Figura 56. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador. Fuente: elaboración propia

3.1.3 Elementos del Montaje

El montaje en el lenguaje audiovisual ayuda al avance de la historia de forma orgánica y dentro de este distinguimos varios tipos de montajes que hemos explicado anteriormente, entre los cuales hemos utilizado el montaje métrico. A su vez, el montaje también se distingue entre externo, que requiere de edición en postproducción, e interno, que se produce en la imagen sin necesidad de efectuar cortes. En nuestro caso hemos realizado un montaje métrico externo, mediante un *software* de edición, Adobe Premiere Pro 2024. Creando una continuidad lógica y con sentido, de forma que también es un montaje narrativo, es decir, sigue una estructura y evolución temporal de los hechos.

En postproducción hemos utilizado dos tipos de transiciones, además de respetar la ley de los 180° en todo momento de la grabación. La transición que más hemos utilizado es el corte, es decir, pasamos de un plano a otro directamente, sin ningún efecto. Por otra parte, al comienzo del video hemos utilizado otra transición, el barrido, la cámara se mueve muy rápido, en este caso de forma vertical, sin poder ver de forma clara ningún elemento de la imagen (cfr. figura 57).

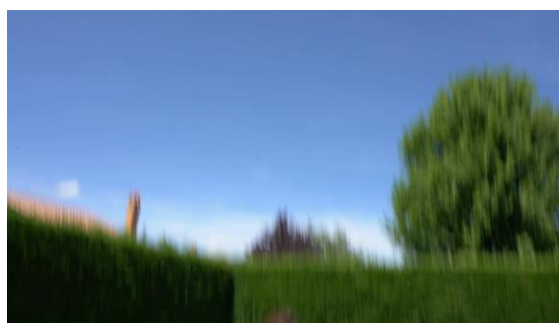


Figura 57. Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Barrido Jardín. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la iluminación, en postproducción se ha modificado ligeramente la saturación de algunos momentos, la ventana de la habitación mientras nuestro personaje se aprende una coreografía, cuando está la protagonista bailando sola en el campo y en la escena final cuando nuestras personajes se encuentran en el mirador y se enfoca el atardecer. Estos cambios se han realizado de forma muy leve, ya que sino desaparecían las intérpretes o se perdía calidad en la imagen.

Asimismo, la música también se editó, se añadieron entre 25 y 30 segundos más de canción al final del video. Esto se ha realizado ya que, aunque se había minutado cada parte respecto a

la canción para que durase lo mismo, en el momento de la edición alargamos varias partes haciendo falta más música y añadiendo un estribillo más a la canción. También se añadió la canción de 1984 para los créditos y se incluyeron los rótulos gráficos del título y los créditos al final mientras suena esta última canción.

IV. Conclusiones

Realizar esta investigación me ha enseñado muchas posibilidades existentes dentro del audiovisual y a través de las tecnologías. La introducción de la tecnología dentro de la coreografía, ayuda a acercar la danza y este tipo de contenido audiovisual al público actual, concediendo al espectador la oportunidad de empatizar e identificarse con las distintas situaciones.

El proceso de edición ha sido el más complicado, hacer que cada parte conecte con la anterior y la siguiente, dotando de sentido al mensaje y al ritmo de la música, ha sido un desafío. Aunque sabemos que editar diferentes elementos es complicado, el proceso de posproducción lo hace más esclarecedor.

Por otro lado, el proceso creativo también fue un reto. Realizar una coreografía, con la introducción de móviles y realizar tipos distintos de coreografías a las que no estoy acostumbrada al dedicarme plenamente a la danza clásica, ha resultado un desafío totalmente enriquecedor.

Otro desafío importante fue la organización para coincidir las intérpretes y la camarógrafa a la vez y realizar la grabación del guión en el horario establecido. A pesar de todo, se lograron cada uno de los objetivos, siendo, el trabajo en equipo y el apoyo, lo más importante dentro de este trabajo.

En conclusión, ser directora, coreógrafa e intérprete me ha hecho salir de mi zona de confort y me ha aportado diferentes visiones dentro de las artes visuales. El contenido audiovisual está lleno de infinitas posibilidades enriquecedoras que dotan oportunidades inimaginables que proporcionan al equipo artístico y al espectador de experiencias diferentes e inéditas.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, et al. (2007). *Composición Para El Cine*. Akal Básica de Bolsillo.
- Adshead, J. Brisinsha, V.A., Hodgens, P. y Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Federación Española de Profesionales de la Danza.
- Arce. (2009). "Del kinetófono a "El misterio de la Puerta del Sol". Los comienzos del cine sonoro en España. *Revista de musicología* 32.2: 623.
- Balbuena, B (24 de marzo de 2017). El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana. *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*. <http://www.lajiribilla.cu/el-analisis-dancistico-unacercamiento-al-estudio-semiologico-y-contextual-de-la-danza-folclorica-cubana/>
- Barbera Hernández, V. M. (2022). *Estudio Del Lenguaje Audiovisual En Los Filmes de Realidad Virtual: Vídeos de 360º Narrativos de Ficción*. [Tesis Doctoral] Tesis Inéditas Universidad Rey Juan Carlos. <https://hdl.handle.net/10115/21381>.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El Arte Cinematográfico: Una Introducción*. Ed. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Ed. Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K. y Smith, J. (2020). *Film art. An introduction* (12ª ed.). Nueva York: McGraw-Hill Education.
- Brooks, V. (2002). *From Méliès to Streaming Video. A century of Moving Dance Image*. En J. Mitoma (Ed.). *Envisioning Dance. On Film and Video* (pp. 54-60). Routledge.
- Brown, B. y Navarro, E. (2008) *Cinematografía: Teoría y Práctica / La Creación de Imágenes Para Directores de Fotografía, Directores y Operadores de Vídeo*. Ed. Omega.
- Brum, L. (2019). *Reflexiones sobre historia, concepto y curaduría de la videodanza*. En X. Monroy Rocha, y P. Ruiz Carballido (Eds.). *Curaduría en Videodanza* (pp. 25-63). Fundación Universidad de las Américas.
- Caparrós Lera, J. M. (2002). *Breve historia del cine americano de Edison a Spielberg*. Littera Books.
- Cardenal, L. M. (2008). *Bailes de Pareja en el Cine Musical de Hollywood* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Recuperado de <file:///C:/Users/maria/OneDrive/Cosas%20%20Uni/Cuarto%20de%20carrera/TFG/cine%20musical/T30824.pdf>
- Carmona, R. (2016). *Cómo se comenta un texto fílmico* (7ª ed.). Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Casetti, F., y di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film* (11ª ed). Espasa Libros S.L.U.
- Castañer Balcells, M. (2000). *Expresión corporal y danza / Marta Castañer Balcells*. INDE.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Dallal, A. (1976). Danza como Lenguaje; danza como expresión: algunas consideraciones teóricas. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (pp. 141-157).

- Deleuze, G. (2015). *La imagen movimiento* (9ª ed). Espasa Libros, S.L.U.
- Escolar, D., García Crego, L. J. y Quero Gervilla, M. (2009). *Breve Historia Del Cine*. Colección Fragua.
- Dodds, S. (2004). *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Palgrave Macmillan.
- Edgar, R., Marland, J. y Rawle, S. (2016). *El lenguaje cinematográfico*. Parramón.
- Eisenstein, S. M. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas* (6ª ed.). Rialp.
- Fernández Díez, F., y Martínez Abadía, J. (2016). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (14ª ed.). Espasa Libros, S.L.U
- Fischer, L. (2010). *City of Women: Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space*. Cinema Journal, 49(4), 111-130. <https://doi.org/10.1353/cj.2010.0008>
- Franco Pérez, M. M., Blázquez Mateo, E. y Universidad Rey Juan Carlos. Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso. (2011). *Revisión sobre la metodología para el análisis coreográfico: Esbozo y estructuración de premisas que faciliten el análisis coreográfico*. [s.n.].
- García Fernández, E. C., Sánchez González, S., Marcos Molano, M. del M., Manzano Eswpinosa, C., Gómez Alonso, R., y Deltell Escolar, L. (2011). *Historia del cine*. Fragua.
- García Fernández, E. y Sánchez González, S. (2002). *Guía Histórica Del Cine*. Complutense.
- Gil, J. (2014). *La danza y el lenguaje*. Badebec.
- Gomez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Shangrila.
- Gómez Tarín, F. J. (2015). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración* (2ªed.). Shangrila Textos Aparte.
- Gottfried, M. (2003). *All His Jazz: The Life and Death of Bob Fosse*. 2nd. Cambridge (USA): Da Capo Press.
- Grotell, D. (2013). "A Review of "Hermes Pan: Hidden in Plain Sight": Dance Crazy in Hollywood Directed by Robert Kuperberg. DVD, 57 Minutes. Arthaus Musik. Catalog No. 101642. UPC 807280164299." *Dance Chronicle: Dance Critics and Criticism* 37.2 (2014): 277–281. <https://doi.org/10.1080/01472526.2014.914866>
- Harari, A. (2013). *Introducción Al Lenguaje Cinematográfico*. Colección Lenguajes Artísticos. Web. E Libro.
- Hurtado Escobar, L. F. (2022). Bullerengue en Urabá, Colombia: Análisis Danzario del Estilo de Baile de la Dinastía Escudero [Tesis Doctoral] Universidad de Antioquia. <http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/handle/123456789/9945>
- Igartua Perosanz, J. J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Bosch.
- Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, y Guerra, R. (2012). *Apreciación de la danza*. <http://hdl.handle.net/10115/7925>

- Ivelic k., Radoslav (2008). *El lenguaje de la danza*. Aisthesis N° 43. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Laban, R., y Ullmann, L. (2004). *Danza educativa moderna / Rudolf Laban; edición corregida y ampliada por Lisa Ullmann*. Paidós.
- Llerena Fernández, A. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la videodanza como un género artístico con identidad propia (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. <https://hdl.handle.net/110115/20691>
- Llerena Fernández, A. (2020). Las Zapatillas Rojas. Ensayo Crítico. *Hidden Arts*, 34 - 36. Ediciones Cumbres.
- López, E. M. (1963). El análisis de contenido. *Revista de estudios políticos*, (132), 45-64.
- Lovón Cueva, C. M. (2022). Lenguaje del cuerpo en la danza1. *Lengua y Sociedad*, 21(1), 359-372.
- Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Gedisa.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico: del guion a la pantalla* (3rd ed.). Ed. UBe.
- Marimón, J. (2022). *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla* (5ª ed.). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta. Las reglas de la composición cinematográfica y cómo romperlas*. Anaya Multimedia
- Mérida de San Román, P. (2009). *El Cine: Historia Del Cine, Técnicas y Procesos, Géneros y Personajes, 100 Grandes Películas, Galería de Estrellas*. Larousse.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras* (6ª ed.). Siglo veintiuno de España editores, s.a.
- Moore, C & Yamamoto, K. (2012). *Beyond Words: Movement observation and analysis* (2ª ed). Routledge.
- Muñoz Vera, M. (2017). *It's Showtime!: 50 títulos esenciales del cine musical*. UOC.
- Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia / Félix Murcia* (1ª ed.). Fundación Autor.
- Newlove, J. (2010). *Laban for actors and dancers: putting Laban's movement theory into practice: a step-by-step guide*. Routledge.
- Palazón Meseguer, A. (1998). *Lenguaje Audiovisual: [La Imagen y La Realidad. La Imagen Cinematográfica. El Espacio Fílmico. El Tiempo Del Cine. El Montaje. El Sonido. La Imagen Televisiva. El Vídeo]*. Acento.
- Parkinson, D. (2002). *Historia del cine*. Ediciones Destino.
- Peterson Bennett, B. (2016). "The Little Girl Who Fought the Great Depression: Shirley Temple and 1930s America by John F. Kasson, and: Shirley Temple and the Performance of Girlhood by Kristen Hatch (Review)." *Journal of the history of childhood and youth* 9.2. 336–338.

- Pita Fernández, S., y Pértegas Díaz, S. (2002). Investigación cuantitativa y cualitativa. *Cad aten primaria*, 9(1), 76-78.
- Radigales Babí, J. (2015). La Música en el Cine. UOC.
- Real Academia Española. (2024). (Ed.) (n.d.) Fonógrafo. In diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/fon%C3%B3grafo>
- Real Academia Española. (2024). (Ed.) (n.d.) Movimiento. In diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/movimiento>
- Rey del Val, P. del. (2002). *Montaje: una profesión de cine* (1ª ed.). Ariel.
- Rodríguez Bravo, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós Ibérica S.A.
- Roselló Dalmau, R. (1981) *Técnica Del Sonido Cinematográfico*. Forja.
- Rosenberg, D. (2012). *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press.
- Salazar, A. (2014). *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Fondo de Cultura Económica.
- Sampedro Molinuevo, J., y Botana Martín-Abril, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts. Educació física i esports*.
- Sánchez Noriega, J. L. y Gubern, R. (2006). *Historia Del Cine: Teoría y Géneros Cinematográficos, Fotografía y Televisión*. Alianza.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros* (3ª ed.). Alianza.
- Sennett, T. (1981). *Hollywood Musicals*. Abradale Press/ Harry N. Abrams, INC., New York.
- Siety, E. y Roche, C. (2004). *El Plano: En El Origen Del Cine*. Paidós.
- Spivak, J. (2010). *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley* [Edición ilustrada]. University Press of Kentucky.
- Thamers, E. (1988). Una concepción del movimiento y de la danza creativa: Rudolf von Laban. *Apunts. Educación física y deportes*, 1(11-12), 06-08.
- Thompson, R., y Gil, R. (2001). *Manual de montaje: gramática del montaje cinematográfico* (1ª ed.). Plot.
- Thompson, R. y Moreno, E. (2002). *El Lenguaje Del Plano*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE. Manuales Profesionales.
- Travers, P. (1992). "Movies -- Sister Act Directed by Emile Ardolino." *Rolling Stone* (633: 48).
- Ward, P. (1997). *Composición de La Imagen En Cine y Televisión*. Instituto Oficial de Radio y Televisión Española. Manuales Profesionales.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. (1ª ed.). Aguazul.
- Williams, L. R. (2017) The shock of The Red Shoes. *New Review of Film and Television Studies*, 15:1, 9-23. <https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1274524>
- Withers, D. M. (2010). Kate Bush, The Red Shoes, The Line, the Cross and the Curve and the Uses of Symbolic Transformation. *Feminist Theology*, 19(1), 7-19. <https://doi.org/10.1177/0966735010372165>

Zubiaur Carreño, F. J., y e-libro. (2008). *Historia Del Cine y de Otros Medios Audiovisuales* [Recurso Electronico]. (3 ed.). EUNSA. Comunicación.

Referencias Fílmicas

Body Ballet Carolina de Pedro (2022, 6 de noviembre). The Red Shoes - Las zapatillas rojas (1948) / Secuencia de ballet. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=whgYuGcWmKg>

Cinemudolandia (2023) *El Cantante de Jazz* (1927) [película]. Youtube.

Comic Spirit (2021, 14 de julio). Shall We Dance (1937) -- The Gershwins' "They All Laughed." [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=2U_geE77Wdw

Comic Spirit (2021, 19 de julio). 42nd Street (1933) - The grand finale. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1Ok31-VZWg0>

CPhillips92 (2008, 17 de enero). Dirty Dancing - Time of my Life (Final Dance) - High Quality [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WpmILPacRQo>

Dressy Dave (2017, 5 de septiembre). Elvis Presley - Love Me Tender (1956) Original movie scene [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2dp7Xf6bjmc>

El Despotricador Cinéfilo (2017, 5 de marzo). Un americano en París (1951) de Vincente Minnelli (El Despotricador Cinéfilo) [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tFufXeWplds>

Kitus Cine (2022, 28 de septiembre). Kitustrailers: *FAMA* (1980) de Alan Parker (Trailer en español) [video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YVg8Nmr-4ZQ>

Nature Relax (2023). *Girls! Girls! Girls!* (1962) [película]. Dailymotion.

Nature Relax (2020). *West Side Story* (1961) [película]. Dailymotion.

Nature Relax (2021). *My Fair Lady* (1964) [película]. Dailymotion.

Nikolaus Thieme (2014, 25 de julio). From this Moment on (Cole Porter), Kiss me Kate, 1953 [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YTBrVuEvZbg>

Turner Classic Movies (2018, 20 de junio). Singin' in the Rain (Full Song/Dance - '52) - Gene Kelly - Musical Romantic Comedies - 1950s Movies [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=swloMVFALXw>

Rotten Tomatoes Classic Trailers (2014, 4 de marzo). Babes In Arms (1939) Official Trailer - Judy Garland, Mickey Rooney Musical HD [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8x4rgw0bT0E>

Rotten Tomatoes Classic Trailers (2018, 11 de septiembre). Funny Girl (1968) Trailer #1 | Movieclips Classic Trailers [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qzOFC4XiqL0>

Shirley Temple (2015, 19 de septiembre). Shirley Temple Baby Take A Bow From Stand Up And Cheer! 1934 [video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=cFJWmqMzvJU>

Snake 1994 (2024). *Lucas de Nueva York* (1928) [película]. Youtube.

Trailer Chan (2020, 5 de mayo). Woodstock 1070 Trailer HD | Documentary | Joan Baez | Richie Havens [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cTsq3eacP3E>

Ukigumo (2021, 16 de agosto). Whoopee! (Thornton Freeland, 1930) [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LRmadYrQuJA>

Ukigumo (2022). *Whoopee!* (1930) [película]. Youtube.

User-yj4tw2jt7k (2019, 12 de octubre). All That Jazz | Bob Fosse (final scene) [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eJ9eW9jop7U>

Índice de figuras

- Figura 1 – Martínez Bruno (2024). Fonógrafo. <http://lasexposicionesuniversales.weebly.com/fonoacutegrafo-eacutedison-1889.html>
- Figura 2 - Monsuton (2024). Kinetoscopio. <https://www.monsuton.com/kinetoscopio/>
- Figura 3 – A Prima Vista (2024). Kinetófono. <https://aprimavistaph.wordpress.com/2015/11/07/que-fue-el-kinetofono-por-que-desaparecio/>
- Figura 4 – El necesario cambio del cine mudo al sonoro (2012). Vitaphone. <https://blogtomados.wordpress.com/tag/vitaphone/>
- Figura 5 – Carens Classic Cinema (2014). *Whoopee!* <https://carensclassiccinema.wordpress.com/2014/11/22/whoopee-1930-and-mr-skitch-1933/>
- Figura 6 – Carens Classic Cinema (2014). *Whoopee!* <https://carensclassiccinema.wordpress.com/2014/11/22/whoopee-1930-and-mr-skitch-1933/>
- Figura 7 – 1st Dibs (2024). *Footlight Parade*. https://www.1stdibs.com/es/arte/fotograf%C3%ADa/fotograf%C3%ADa-en-color/unknown-busby-berkeley-gold-diggers-of-1935-fine-art-print/id-a_252082/?modal=intlWelcomeModal
- Figura 8 – Marinho Leal (2015). *Dames*. <https://cinemaclassico.com/curiosidades/busby-berkeley-o-primeiro-grande-coreografo-de-hollywood/>
- Figura 9 – Bailarinas (2023). *Melodías de Broadway*. <https://bailarinas.org/blog/las-10-mejores-coreografias-de-fred-astaire>
- Figura 10 - IMDb (2024). *Shall We Dance?* <https://www.imdb.com/title/tt0029546/>
- Figura 11 – IMDb (2024). *Top Hat*. https://m.imdb.com/title/tt0027125/?ref=fn_al_tt_1
- Figura 12 – Esculpiendo el tiempo (2024). *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, 1948) de Michael Powell y Emeric Pressburger. <https://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2013/09/las-zapatillas-rojas-red-shoes-1948-de.html>
- Figura 13 – Perez, (2022). *340: Las Zapatillas Rojas (1948)*. <https://twitter.com/perez70/status/1600105611257032705>
- Figura 14 - JustWatch (2024). *Las Zapatillas Rojas (1948)*. <https://www.justwatch.com/es/pelicula/las-zapatillas-rojas>
- Figura 15 – The Times (2017). *La La Land* (2016) <https://www.thetimes.co.uk/article/la-la-land-6jt6c0rn0>
- Figura 16 – El Debate (2024). ¿Por qué no se localizó el avión de ‘La Sociedad de la Nieve’? https://www.eldebate.com/cine-tv-series/20240122/no-localizo-avion-sociedad-nieve_167953.html
- Figura 17 – Mundo Cine (2024). CRÍTICA: “Cualquiera Menos Tú” (“Anyone But You”). <https://mundocine.es/critica-cualquiera-menos-tu-anyone-but-you>

- Figura 18 – Vogue (2022). Lo que sabemos de El señor de los anillos: Los anillos de poder. <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/el-senor-de-los-anillos-los-anillos-del-poder-serie-amazon-prime-video>
- Figura 19 - Diez Minutos (2021). Los Caprichos de Audrey Hepburn en 'Desayuno con diamantes'. <https://www.diezminutos.es/teleprograma/programacion-tv/a37569699/desayuno-con-diamantes-pelicula-audrey-hepburn-reparto-bso-vestuario/>
- Figura 20 – rtve (2022). 'Mary Poppins' y la dificultad de su rodaje. <https://www.rtve.es/television/20221223/mary-poppins-dificultades-su-rodaje/2412417.shtml>
- Figura 21 – Cosmopolitan (2021). ¿Sabías que Anne Hathaway era la novena opción para 'El diablo viste de Prada'? <https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/peliculas-series/a35577178/el-diablo-viste-de-prada-protagonista/>
- Figura 22 – Steemit (2018). Planos cinematográficos presentes en el film "Alicia a través del espejo". <https://steemit.com/cine/@literarte/planos-cinematograficos-presentes-en-el-film-alicia-a-traves-del-espejo>
- Figura 23 - La Vanguardia (2020). 'El Señor de los Anillos' de Amazon Prime Video retoma su rodaje tras seis meses de parón. <https://www.lavanguardia.com/series/20200930/483766137256/el-senor-de-los-anillos-amazon-prime-video-retoma-rodaje-nueva-zelanda.html>
- Figura 24 - Abismo fm (2021). Planos de cine. El plano cenital. <https://abismofm.com/el-plano-cenital/>
- Figura 25 – El blog del fotógrafo (2024). Tipos de planos en el cine [con ejemplos incluidos]. <https://www.blogdelfotografo.com/tipos-de-planos-cine/>
- Figura 26 – Jhon Urbano (2024). Tipos de plano en cine y fotografía – ejemplos. <https://www.jhonurbano.com/2022/07/tipos-de-planos-cine-fotografia.html>
- Figura 27 – Blogacine (2009). The Dark Knight, nueva incursión en las tinieblas. <https://www.blogacine.com/2008/03/10/the-dark-knight-nueva-incursion-en-las-tinieblas/>
- Figura 28 – Undergroundlab (2019). Escuela de cine: Tipos de planos (II). <https://undergroundlab.es/2019/07/escuela-de-cine-tipos-de-planos-ii/>
- Figura 29 – Monsuton (2024). El plano holandés en cine y fotografía ¿qué es y cuándo usarlo? <https://www.monsuton.com/plano-holandes/>
- Figura 30 – El Cine de Aquí (2012). Escenografía: Reviviendo la historia a través del cine. <https://elcinedeaqui.wordpress.com/2012/03/13/escenografia-resucitando-la-historia-a-traves-del-cine/>
- Figura 31 – A Nueva York (2024). El edificio de Friends en Nueva York y otros escenarios. <https://www.anuevayork.com/escenarios-friends-nueva-york/>
- Figura 32 – Wikipedia (2024). Regla de 180 grados. https://es.wikipedia.org/wiki/Regla_de_180_grados
- Figura 33 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): casa

- Figura 34 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador
- Figura 35 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador.
- Figura 36 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Campo de fútbol.
- Figura 37 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Video comedor.
- Figura 38 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Videollamada.
- Figura 39 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador
- Figura 40 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Diálogo.
- Figura 41 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Diálogo.
- Figura 42 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Espejo Alicia.
- Figura 43 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Espejo Alicia.
- Figura 44 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Habitación Alicia.
- Figura 45 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Habitación Alicia.
- Figura 46 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín.
- Figura 47 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín.
- Figura 48 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín.
- Figura 49 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín.
- Figura 50 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Baño.
- Figura 51 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador.
- Figura 52 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador.
- Figura 53 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Jardín.
- Figura 54 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador.
- Figura 55 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Videollamada.

Figura 56 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Mirador.

Figura 57 – Cristóbal Ballester, M. (2024). Fotograma del video musical *Attitude* (2024): Barrido Jardín - Baño.

ANEXOS

Anexo I. Guion técnico

Hicimos un guion técnico para guiarnos durante la grabación, para tener un orden, los cambios de ropa claros y cada movimiento. Aunque solo fue un guía porque cambiamos muchos de los planos que aparecen.

Nº	TIPO DE PLANO	MOV DE CAM	ANGULACIÓN	GYM BAL	TRÍPO DE	DESCRIPCIÓN	DECORADO	VESTUARIO - ATREZZO	OBS. + MINUTAJE
SECUENCIA 1- EXT/DÍA - A. CASA MARÍA									
1.1	PML Conjunto	Fijo	Frontal		x	María y Alicia están sentadas, mantienen la conversación entera (María conecta el altavoz) y se levantan	1.A (mesa)	M C1 A C1 - Al tavoz y móvil	00:00 - 00:35
1.2	PM María	Fijo	Diagonal		x	María y Alicia están sentadas, mantienen la conversación entera (María conecta el altavoz) y se levantan	1.A (mesa)	M C1 A C1 - Al tavoz y móvil	00:00 - 00:35
1.3	PM Contraplano Ali	Fijo	Diagonal		x	María y Alicia están sentadas, mantienen la conversación entera (María conecta el altavoz) y se levantan	1.A (mesa)	M C1 A C1 - Al tavoz	00:00 - 00:35

Reinterpretación de una secuencia de cine musical: estudio de caso en el filme *Footloose*

								y móvil	
1.4	PE Conjunto	Fijo	Frontal		x	Marcan el ritmo, 1º con las manos y luego con la cadera, María para a Alicia en cierto momento porque va descoordinada y la corrige	1.A (jardín)	M C1 A C1 - Al tavo z y móvil	00:00 - 00:35
1.5	PML Conjunto	Fijo	Frontal		x	Marcan el ritmo, 1º con las manos y luego con la cadera, María para a Alicia en cierto momento porque va descoordinada y la corrige	1.A (jardín)	M C1 A C1 - Al tavo z y móvil	00:00 - 00:35
1.5	PE Conjunto	TR IN (par ada cuando María corrige)	Frontal		x	Marcan el ritmo, 1º con las manos y luego con la cadera, María para a Alicia en cierto momento porque va descoordinada y la corrige	1.A (jardín)	M C1 A C1 - Al tavo z y móvil	00:00 - 00:35 Probar a empezar con un TR VERT ↑ (LOCK) y acabar con un movimiento rápido
1.6	PDeta lle Mano s	Fijo	Ligeramente picado*		x	Marcan el ritmo, 1º con las manos y luego con la cadera, María para a Alicia en cierto momento porque va descoordinada y la corrige	1.A (jardín)	M C1 A C1 - Al tavo z	00:00 - 00:35

								y móvil	
1.7	PDetalle Cadera/s	Fijo	Frontal		x	Marcan el ritmo, 1º con las manos y luego con la cadera, María para a Alicia en cierto momento porque va descoordinada y la corrige	1.A (jardín)	M C1 A C1 - Al tavorz y móvil	00:00 - 00:35

SECUENCIA 2 - INT/DÍA - A.CASA MARÍA

2.1	PAC Ali Reflejo espejo	Fijo	Diagonal - Ligeramente contrapicado		x	Alicia practica el baile frente al espejo	3.A (H.Alex o baño)	A P1	00:36 - 00:45
2.2	PAC Ali Reflejo espejo	TR VERT ↑ (lento)	Diagonal - Ligeramente contrapicado	x		Alicia practica el baile frente al espejo	3.A (H.Alex o baño)	A P1	00:36 - 00:45 Probar a empezar con un movimiento rápido para enlazar con 1.5
2.3	PAC Ali Reflejo espejo	TR IN o OUT (muy ligero)	Diagonal - Ligeramente contrapicado	x		Alicia practica el baile frente al espejo	3.A (H.Alex o baño)	A P1	00:36 - 00:45

SECUENCIA 3 - EXT/DÍA - A.CASA MARÍA

3.1	PE Conjunto Ali y Alex	Fijo	Frontal		x	Alicia baila con Alejandra y María las mira	1.A (jardín)	M C2	00:46 - 00:56
-----	---------------------------	------	---------	--	---	---	-----------------	---------	------------------

Reinterpretación de una secuencia de cine musical: estudio de caso en el filme *Footloose*

								A C2	
3.2	PA Ali	Fijo	Frontal		x	Alicia baila	1.A (jardín)	A C2	00:46 - 00:56
3.3	PA Alex	Fijo	Frontal		x	Alejandra baila	1.A (jardín)	x	00:46 - 00:56
3.4	PMC María				x	María mira como bailan Alicia y Alex	1.A (jardín)	M C2	00:46 - 00:56
SECUENCIA 4A - INT/DÍA - A.CASA MARÍA									
4.1 A	PE o PML de espaldas	Fijo	Ligeramente contrapicado		x	Alicia está bailando mientras hace cosas en la cocina, coge el móvil y llama a María para enseñarle lo que ha aprendido	4.A	A P1	00:57 - 01:08
4.2 A	PM de espaldas	Fijo	Diagonal - Ligeramente contrapicado		x	Coloca el móvil en una superficie para videollamar a María	4.A	A P1	00:57 - 01:08
4.3 A	POV DEL MÓVIL	Fijo VERTI CAL	Frontal			Alicia baila con María	4.A	A P1	00:57 - 01:08 PLANTILLA DE VIDEOLLA MADA EN POSPO - VOLTEAR VIDEO HORIZONT AL
4.4 A	Plano POV desde algún	Fijo	Frontal		x*	Alicia abre un armario mientras baila	4.A	A P1	00:57 - 01:08

armario/n evera									
SECUENCIA 4B - INT/DÍA - A.CASA MARÍA									
4.1 B	POV DEL MÓVIL	Fijo - VERTI CAL	Frontal		x	María coge la llamada y baila con Alicia	2.A	M P1	00:57 - 01:08 PLANTILLA DE VIDEOLLA MADA EN POSPO - VOLTEAR VIDEO HORIZONT AL
SECUENCIA 5 INT/DÍA - A.CASA MARÍA									
5.1	PE María De frente	Fijo	Frontal - Diagonal		x	María está en el salón y coloca el móvil para grabarse	5.A	M P2	01:09 - 01:18 Grabar a la vez con el móvil
5.2	POV DEL MÓVIL	Fijo - VERTI CAL	Frontal		x	María baila	5.A	M P2	01:09 - 01:18 Grabar a la vez con el móvil VOLTEAR VIDEO HORIZONT AL(reflejo)
SECUENCIA 6 - INT/DÍA - A.CASA MARÍA									
6.1	PML Ali medio de espaldas	Fijo	Ligeramente picado		x	Alicia mira el móvil de María y se lo aprende	3.A (H.Alex)	A P2	01:19 - 01:29 Video de María

Reinterpretación de una secuencia de cine musical: estudio de caso en el filme *Footloose*

									reproduciéndose en el móvil de Ali
6.2	PML Ali medio de espaldas	TR OUT desde el móvil	Ligeramente picado	x*		Alicia mira el móvil de María y se lo aprende	3.A (H.Alex)	A P2	01:19 - 01:29 Video de María reproduciéndose en el móvil de Ali
6.3	PE Ali	Fijo	Lateral		x	Alicia ensaya el baile	3.A (H.Alex)	A P2	
SECUENCIA 7 - EXT/DÍA - C.LOMAS MAÑANA									
7.1	PG Conjunta	Fijo	Frontal		x	María y Alicia practican juntas en las Lomas	1.C	M C1 A C1 - Al tavorz	01:30 - 01:44 Grabar desde distintos ángulos
7.2	PE Conjunta	Fijo	Frontal		x	María y Alicia practican juntas en las Lomas	1.C	M C1 A C1 - Al tavorz	01:30 - 01:44
7.3	¿Probar algún movimiento con el gymbal?								
SECUENCIA 8 - EXT/DÍA - C.LOMAS MAÑANA ¿Variar el fondo ?									

8.1	PG Ali	Fijo	Frontal		x	Alicia practica sola en las Lomas	1.C	CAM BIO DE VES T A C2	01:45 - 01:52 ¿Variar el fondo?
8.2	PAC Ali	Fijo	Frontal		x	Alicia practica sola en las Lomas	1.C	A C2	01:45 - 01:52 Grabar desde distintos ángulos
8.3	¿Probar algún movimiento con el gymbal? y grabar algún plano detalle?								
SECUENCIA 9 - EXT/DÍA - B.CAMPO DE FÚTBOL									
9.1	PG Conj nto	Fijo	Frontal		x	María y Alicia practican juntas en el campo de fútbol	B	M C1 A C1 - Al tavo	01:53 - 02:03 Grabar desde distintos ángulos
9.2	PE Conj nto	Fijo	Frontal		x	María y Alicia practican juntas en el campo de fútbol	B	M C1 A C1 - Al tavo	01:53 - 02:03 Grabar desde distintos ángulos
9.3	Grabar algún plano detalle								

SECUENCIA 10 - EXT/DÍA - C.LOMAS TARDE

10.1	PG Conjunto	Fijo	Frontal		x	María y Alicia practican juntas en las Lomas	2.C	M C3 A C3 - Al tavoz	02:04 02:13 Grabar desde distintos ángulos	-
10.2	PE Conjunto	Fijo	Frontal		x		2.C	M C3 A C3 - Al tavoz	02:04 02:13 Grabar desde distintos ángulos	-

10.3 ¿Probar algún movimiento con el gymbal? y grabar algún plano detalle?

SECUENCIA 11 - EXT/DÍA - C.LOMAS TARDE ¿Variar el fondo ?

11.1	PG Ali	Fijo	Frontal		x	Alicia practica sola en las Lomas, hace bien la coreografía, María entra en plano a abrazarla y se marchan las dos juntas	2.C	CAM BIO DE VES T A C4 M C4	02:14 02:28	-
11.2	PG Ali	TR ∪	Frontal	x		Alicia practica sola en las Lomas, hace bien la coreografía, María entra en plano a abrazarla y se marchan las dos juntas	2.C	A C4 M C4	Círculo completo alrededor de Ali, al acabar círculo, entra María PAN FOLLOWING(GYM)	

11.
3

Grabar algún plano detalle

*Plano General Largo PGL La figura humana mide $\frac{1}{4}$ del ancho de la pantalla. Plano General PG La figura humana mide $\frac{1}{2}$ del ancho de la pantalla. Plano General Corto PGC La figura humana mide $\frac{3}{4}$ del ancho de la pantalla.

*Plano Indirecto=A través de reflejos o similar

*Travelling = TR

*Panorámica Horizontal: PAN $\leftarrow\rightarrow$

*Panorámica vertical=TILT

*Ascendente/arriba= \uparrow

*Descendente/abajo= \downarrow

*Pasa de x a x= \downarrow

LOCALIZACIONES	VESTUARIOS
<p>A. CASA MARÍA</p> <p>1.A. JARDÍN</p> <p>2.A. HABITACIÓN MARÍA</p> <p>3.A. HABITACIÓN ALEX / BAÑO</p> <p>4.A. COCINA</p> <p>5.A. SALÓN</p> <p>B. CAMPO DE FÚTBOL</p> <p>C. LAS LOMAS</p> <p>1.C. LOMAS MAÑANA</p> <p>2.C. LOMAS TARDE</p>	<p>1. MARÍA</p> <p>MC1. MARÍA CALLE 1</p> <p>MC2. MARÍA CALLE 2</p> <p>MC3. MARÍA CALLE 3</p> <p>MC4. MARÍA CALLE 4</p> <p>MP1. MARÍA PIJAMA 1</p> <p>MP2. MARÍA PIJAMA 2</p> <p>2. ALI</p> <p>AC1. ALI CALLE 1</p> <p>AC2. ALI 2 CALLE</p> <p>AC3. ALI 3 CALLE</p> <p>AC4. ALI 4 CALLE</p> <p>AP1. ALI PIJAMA 1</p> <p>AP2. ALI PIJAMA 2</p>

Anexo II. Diario de Sesiones

19/09/2023

Hoy he tenido la primera reunión con Alma y Víctor. Llevaba ideas pero ninguna nos convencía, hasta que se nos ha ocurrido hacer una comparación con las películas de *Footloose* para analizar la evolución de la danza dentro del cine.

03/10/2023

Hoy hemos tenido una reunión donde nos han explicado las normas del TFG, parece fácil, pero ya veremos. También nos están mandando empezar el marco teórico.

07/10/2023

He empezado a buscar información, aunque no sé exactamente qué es lo que estoy buscando.

10/10/2023

Sigo buscando información y también he empezado a escribir, pero no sé cómo hacerlo exactamente.

11/10/2023

Sigo buscando información. No sé cómo seguir escribiendo, ni si quiera sé por dónde empezar.

16/10/2023

Después de unos días he vuelto a coger el TFG. Había recogido bastante información, a ver si termino esta primera parte.

17/10/2023

Ya he terminado el apartado, se llama “La Introducción de la Música en el Cine” y ya se lo he mandado.

Me han mandado el documento corregido, hay bastantes cosas que cambiar.

18/10/2023

Estoy corrigiendo lo que me han mandado. Le he mandado el documento a mi madre también para que corrija la redacción.

19/10/2023

He terminado de revisarlo y se lo he mandado.

Me lo han vuelto a mandar corregido. Está mejor, pero aún queda mucho camino, tengo hasta el día 5 de noviembre para mandarles todo lo que me han mandado.

27/10/2023

Se me ha roto el ordenador y no he podido hacer mucho hasta que he conseguido otro, pero he seguido buscando información. No estoy segura de saber qué estoy buscando, aunque ahora lo voy teniendo cada vez más claro. Con el índice me voy guiando más o menos, aunque no lo tengo claro del todo.

02/11/2023

He terminado por pedirle ayuda a Alma y Víctor después de que mis compañeras me convenciesen de hacerlo. Les he preguntado más sitios donde buscar y títulos de libros, a ver si me podían guiar un poco más.

07/11/2023

He ido a la biblioteca con Laura Lozano. Hemos estado viendo libros, haciendo fotos de algunos y también nos hemos llevado alguno para seguir avanzando en nuestro TFG.

09/11/2023

Sigo avanzando en el TFG aunque con pasos inseguros. Voy poco a poco.

10/11/2023

Estoy de viaje, mientras avanzo con el TFG por el camino. Solo me queda terminar un punto y revisarlo. Llevo casi 10 páginas.

13/11/2023

Ya se lo he mandado. Tengo que seguir avanzando mientras lo corrigen.

15/11/2023

Me han pedido tener una tutoría, así nos entenderemos mejor que por correo electrónico y podré seguir avanzando.

16/11/2023

Hoy hemos tenido la tutoría, al salir he hablado con Leticia para ir a ver los libros que están en el Fondo Documental, pero hasta el día 21 no puedo ir.

18/11/2023

Me he levantado pronto para hacer TFG, mañana quiero hacer lo mismo y poder adelantar. He estado escribiendo y buscando algunas cosas para seguir complementando la información.

21/11/2023

Ya he salido del despacho de Leticia con algunos libros para coger información para el TFG.

22/11/2023

Hoy después de clase me he puesto con el TFG hasta tarde. Mañana revisaré todo.

25/11/2023

Hoy me he vuelto a poner con el TFG, aunque he avanzado menos que otros días.

29/11/2023

Como muchos otros días, hemos estado Marta Chillón y yo en la biblioteca, me ha ayudado con la información del cine musical para terminarlo ya. Gracias a esto, estoy a punto de mandarlo.

03/12/2023

Hoy por fin se lo he mandado. A ver que tal.

04/12/2023

Les mandé el TFG a Alma y Víctor ya, pero no completo, dejé un apartado sin corregir porque si no sentía que no me daba tiempo. Me han dado hasta el día 11 para mandarlo.

07/12/2023

Me he puesto con el TFG, lo estoy revisando todo y escribiendo. De momento hoy no se está dando mal.

10/12/2023

Estoy volviendo a Madrid, por el camino voy con el TFG.

Ya lo he mandado.

12/12/2023

Mañana vamos a tener una tutoría.

13/12/2023

Hemos estado hablando, tengo la información desorganizada. Hemos dicho que empiece otra vez de cero para organizarlo todo, que cualquier cosa están ahí y que me apoye en mis amigas. Marta y Laura me han ayudado mucho este primer cuatrimestre.

Hemos decidido que el 8 de enero se lo tengo que mandar completo.

19/12/2023

Hasta hoy he ido revisando la información del TFG a ver cómo la ordenaba para que tuviese una lógica. También he quedado con Leticia para ver libros del Fondo Documental, pero la biblioteca está cerrada.

22/12/2023

Laura Lozano y yo hemos ido a la biblioteca nacional a ver libros para el TFG, hemos hecho fotos. No teníamos mucho tiempo, pero hemos visto varios libros. Me van a venir bien.

Además hoy me iba de viaje y por el camino he ido traduciendo las imágenes de algunos libros y mirando otra información desde el ordenador.

05/01/2024

Ya llevo dos puntos completos del TFG.

08/01/2024

Ayer y hoy me puse también a escribir, pero no voy tan bien como pensaba. No puedo mandarlo hoy.

09/01/2024

Sigo avanzando con el TFG. Lo tendría que haber mandado ayer pero sigo sin terminarlo. Voy más despacio de lo que esperaba, pero voy avanzando.

10/01/2024

Volvemos a clase y me he puesto un horario para hacer TFG mientras.

12/01/2024

Son las 10:00 y ya estoy en la biblioteca, estoy escribiendo y avanzando poco a poco.

14/01/2024

Me he puesto con el TFG todo el día, tengo bastante, Me siento más tranquila.

23/01/2024

He ido a la biblioteca, estaba allí a las 10:30. Me ha costado ponerme, pero el final he seguido avanzando y corrigiendo. Estoy siguiendo un orden y poniendo bien las fotografías.

26/01/2024

Estoy en la biblioteca otra vez, avanzando poco a poco. Ya estoy cerca de terminar esta parte.

30/01/2024

Estoy en la biblioteca, añadiendo información de los libros de la biblioteca nacional.

08/02/2024

Me he comprado una agenda para ir apuntando lo que hago cada día y que no se me olvide. Hoy he terminado de revisar la bibliografía y las imágenes.

Ya lo he mandado.

09/02/2024

Hoy he seguido buscando información para la siguiente parte del TFG y seguir aumentando la bibliografía.

13/02/2024

Me han mandado el TFG con las correcciones. Las he apuntado todas en la agenda y he hecho las que me ha dado tiempo.

14/02/2024

He seguido corrigiendo y apuntando algunas cosas de lo que voy añadiendo que creo que tengo que revisar antes de mandarlo.

Lo tengo casi todo hecho.

15/02/2024

He terminado las tres cosas que me quedaban por corregir, se lo voy a mandar.

20/02/2024

Me han mandado otra vez el TFG corregido, y me he puesto con ello, voy bien. Cuando termine de corregirlo seguiré con el siguiente apartado.

23/02/2024

He terminado de corregirlo, aunque me quedan dos cosas que haré mañana.

25/02/2024

Ya he hecho lo que me quedaba. Ahora sigo avanzando con lo siguiente.

26/02/2024

Sigo ampliando información y poniendo bien la bibliografía y las películas.

29/02/2024

Los días anteriores he seguido avanzando, igual que hoy.

01/03/2024

Solo dos cosas más y ya lo he terminado.

02/03/2024

Hoy lo he terminado.

03/03/2024

Revisado y enviado.

04/03/2024

Ya me lo han mandado y he revisado todas las correcciones.

05/03/2024

Hoy he estado en la biblioteca, revisando libros y cogiendo información para el siguiente punto.

06/03/2024

He tenido una reunión con Alma y Víctor para ver como estructuro la siguiente parte o como me puedo ir guiando. Al salir he ido a la biblioteca y me he puesto a hacer un índice sobre el orden que debería llevar. Se lo he mandado a ver si está bien, me han hecho dos apuntes, pero ya lo tengo.

07/03/2024

Estoy cogiendo información según el orden que voy a seguir en este apartado para ir escribiendo con lo que tengo.

08/03/2024

Hoy he seguido cogiendo información.

18/03/2024

He estado toda la semana cogiendo información y empezando a escribir. Antes y algunos días después de clase también. Hoy he ido a la biblioteca antes y después de clase.

20/03/2024

Ayer también fui a la biblioteca pero no avancé mucho. Hoy si estaba más concentrada y he podido avanzar un poco más.

07/04/2024

Hoy he estado arreglando la bibliografía y he escrito un poco.

08/04/2024

Estoy escribiendo la parte de los planos.

18/04/2024

Ya he terminado los planos fijos. Sigo ordenando la información para el siguiente punto.

24/04/2024

He seguido avanzando. Tengo que añadir la bibliografía del sonido y el plano secuencia.

25/04/2024

He seguido escribiendo, que no se me olvide añadir las aportaciones del sonido a las producciones audiovisuales.

03/05/2024

Tengo que cambiar algunas partes a normas APA y seguir escribiendo.

08/05/2024

He estado escribiendo y añadiendo la bibliografía.

15/05/2024

Ya estoy con la parte de la coreografía, viendo como divido este apartado en subpuntos. He preguntado a Carlota.

16/05/2024

Me ha ayudado a ver como lo divido, voy a buscar información.

17/05/2024

He organizado mis ideas y el orden que voy a seguir para escribir toda la información en el documento en orden.

20/05/2024

He cogido información y voy escribiendo. También he revisado toda la bibliografía del lenguaje audiovisual.

21/05/2024

Hoy he visto a Leticia y he cogido información de algunos libros del Fondo Documental y de la biblioteca.

22/05/2024

Estoy escribiendo el lenguaje de la danza y tengo que buscar algo más de información de Mary Wigman.

23/05/2024

Dividir dentro del lenguaje dancístico los elementos: tiempo, energía y espacio.

03/06/2024

He añadido toda la bibliografía del lenguaje coreográfico.

01/07/2024

He cambiado todo a las nuevas normas APA.

02/07/2024

Ya lo he enviado, voy a empezar la metodología.

03/07/2024

Me lo han mandado corregido. Voy a hacer las correcciones. Tengo hasta el 24 para mandarlo completo con el análisis y los objetivos.

04/07/2024

Tengo el esquema de más o menos lo que tengo que seguir, voy a escribir todo.

13/07/2024

He hecho más días, me he visto la película, y he minutado la primera película antes de irme a trabajar.

15/07/2024

Hoy he minutado la otra película.

16/07/2024

He organizado bien el minutaje y he hecho el resumen.

17/07/2024

He revisado lo que había hecho, he terminado la bibliografía y lo he mandado.

18/07/2024

Me lo han devuelto corregido y he tenido que revisar la bibliografía. Tenemos una reunión el 23. Para hablar de la metodología, porque lo que tengo no está bien.

23/07/2024

Ya hemos tenido la reunión, tengo que decidir qué hago con el TFG, si seguir o cambiarlo.

Finalmente lo he cambiado. Hemos decidido la parte que íbamos a reinterpretar y he elegido la canción. He hablado con Alicia, para ver si ella podría hacerlo y con una amiga para ver si puede grabarlo. Es fotógrafa y hace cortos y videoclips.

Las dos han dicho que si y yo he empezado a organizarlo todo.

26/07/2024

Estoy avanzando con la coreografía. Ya voy por el segundo 37 de la canción.

27/07/2024

Sigo avanzando, ya llevo un minuto.

29/07/2024

Ya casi tengo lista la coreografía.

30/07/2024

Ya he terminado lo que quiero contar y de elegir los sitios.

31/07/2024

He terminado de decidir el final. Se lo he contado a Alicia y le parece bien. Le gusta.

02/08/2024

He separado cada parte por secuencias para tener un orden luego para editarlo. También estoy escribiendo el diálogo del principio.

05/08/2024

He terminado lo que va a hacer Alejandra, mi hermana pequeña, con Alicia. Y Ana y yo hemos hecho el guion técnico.

06/08/2024

He revisado el minutaje del guion y lo he corregido.

07/08/2024

Hoy ha llegado Alicia a las 10 de la mañana y nos hemos ido a grabar directamente. Hemos descansado solo para comer dos horas. Después hemos seguido grabando hasta que hemos terminado casi a las 10 de la noche.

08/08/2024

He cambiado el orden de las secuencias, siento que ahora tiene algo más de sentido. También hemos empezado a editar. Hemos elegido las secuencias que vamos a usar para el video. También hemos colocado las plantillas de la videollamada.

09/08/2024

Hemos seguido editando, no nos queda tanto, llevamos tres horas sin parar.

10/08/2024

He vuelto a cambiar las secuencias de orden. Ahora sí que tienen más sentido. Hemos terminado de editar.

12/08/2024

He arreglado algunas partes que me quedaban del TFG. Le he pedido ayuda a Marta para el siguiente punto ya que no sabía cómo lo tenía que hacer.

13/08/2024

Por fin paso a lo siguiente, estoy escribiendo el siguiente punto.

16/08/2024

Estoy terminando la explicación de la coreografía, casi puede empezar el lenguaje audiovisual.

17/08/2024

Hoy ya empiezo con el lenguaje audiovisual.

19/08/2024

Voy avanzando.

20/08/2024

Sigo escribiendo y añadiendo fotografías.

22/08/2024

Sigo con el lenguaje audiovisual, hay algunas partes que no sabía muy bien como escribirlas, pero finalmente las voy sacando adelante.

26/08/2024

Ya voy por la puesta en escena.

27/08/2024

He terminado la puesta en escena. He apuntado algunas cosas que creo que debería incluir, luego lo reviso.

Ya voy por el lenguaje coreográfico, esto sí me ha parecido más complicado, no sabía exactamente que orden seguir en la explicación.

31/08/2024

He terminado el lenguaje coreográfico.

02/09/2024

Hoy he terminado las conclusiones y la introducción.

03/09/2024

He añadido el guion, unas fotos que había dejado para el final y el diario de sesiones. Ya está terminado.

Enviado.

09/09/2024

Ya me han mandado el TFG corregido. Estoy de viaje así que he ido revisando las correcciones que han hecho durante el camino. Vamos a tener una tutoría el jueves para hablar de los últimos retoques y cambios.

12/09/2024

Hoy hemos hecho la tutoría. Me han dicho las cosas a cambiar del vídeo y explicado las correcciones del trabajo escrito.

Al terminar me he puesto con la parte escrita.

13/09/2024

Ya he terminado de corregir la parte escrita. Voy a pensar títulos y a mandarlo.

14/09/2024

Estoy realizando los cambios que me han dicho del vídeo. Hoy solo me ha dado tiempo a quitar las transiciones.

16/09/2024

Ya he añadido los vídeos del principio. Por la tarde he editado el final. Ya está casi terminado.

17/09/2024

He revisado el vídeo y cambiado la parte de montaje del video por los cambios realizados. Voy a añadir el enlace del vídeo y ya estará todo listo.

Voy a enviarlo.