

Pasión. Adoración. Narcisismo

La pareja de baile en tres películas

LUISA MORENO CARDENAL

UVA

Passion. Adoration. Narcissism . (The dance partner in three films)

Abstract

First musical talkies made in Hollywood (i.e., classical musical films) used to include dance partners which were *naturally* merged within the movie plot, with the different choreographies signalling the milestones of the in-the-making couple relations, and, at the right moment, symbolizing characters' love passion. In contrast, in musicals released in the fifties (i.e., mannerist musical films) affectation is often used to stage a romantic dance by the starring couple, with the dance that would symbolize the sexual relation located in the imaginary realm. Therefore, we appreciate a marked difference between choreographic components in the classical musical films and that in the mannerist ones regarding the way of facing with the sexual encounter. Finally, in this paper we shall emphasize the narcissist nature of the dance partners looking at one of the movies that best exemplifies the postclassical musical cinema.

Key words: Dance partners. Sexual relations. Symbolization. Musical movies. Hollywood.

Resumen

Los primeros musicales sonoros de Hollywood (musicales clásicos) incluían bailes de pareja que surgían de manera *natural* en el devenir de la trama, articulando en sus coreografías las etapas de la relación de la pareja en ciernes, y, en el momento justo, simbolizando la pasión amorosa de los protagonistas. En los musicales de los años cincuenta (musicales manieristas), se recurre a menudo al artificio para poner en escena el baile romántico de la pareja protagonista; ese baile que simbolizaría la relación sexual aparece ubicado así en el terreno de lo imaginario. Entre las coreografías del musical clásico y del musical manierista se acusa, por tanto, una notable diferencia en la manera de afrontar el encuentro sexual. Terminaremos anotando la naturaleza narcisista del baile en pareja de uno de los musicales más representativos del musical posclásico.

Palabras clave: Baile de pareja, relación sexual, simbolización, género musical, Hollywood.

Pasión clásica, adoración manierista, narcisismo posclásico

El cine musical de Hollywood aborda con especial plasticidad, a través de los números de baile, el cuerpo a cuerpo de hombre y mujer. Por medio de la observación de ciertas imágenes que forman parte de las coreografías prototípicas que configuran los bailes, podemos delimitar distintas etapas del género musical. Algunas figuras coreográficas son abrazos; abrazos que unen al hombre y a la mujer en un momento clave

del desarrollo de un baile romántico, poniendo en escena una suerte de clímax subrayado por la postura compartida de la pareja, y, a su vez, por la música que les acompaña.

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, Manierista, Posclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

Vamos a ver cómo el tipo de abrazo de la pareja de baile cambia a lo largo de las tres etapas del relato hollywoodense conceptualmente diferenciadas por Jesús González Requena: relato clásico, relato manierista y relato posclásico¹.

Pasión

Las películas más representativas de la etapa clásica del musical son las que protagonizaron Fred Astaire y Ginger Rogers a lo largo de la década de los años treinta. De todas ellas, la que mayor éxito de público alcanzó fue *Top Hat* (*Sombrero de Copa*. Mark Sandrich, 1935), y el número musical que alcanzó más fama dentro de esta película fue el titulado *Cheek to Cheek*.

Cheek to Cheek está rodado en varios planos que fluctúan entre el acercamiento y el distanciamiento de la cámara a la pareja de bailarines, en rima con las rutinas² que acercan (F1) y distancian (F2) a hombre y mujer durante el desarrollo del baile.



F1

2 Denominación que se da a los distintos pasos de una coreografía.



F2

El punto de partida de los pasos a dos de hombre y mujer es el centro de la pista, señalado inequívocamente por las rayas convergentes del suelo y la puerta que, en segundo plano, encuadra a la pareja (F1). La primera parte del baile que tiene lugar en esta estancia semejante a un escenario, está rodada en un plano entero donde, aun viendo por completo las figuras de los bailarines, podemos apreciar también sus gestos. En ellos vemos concentración en eso que está en juego: ya no tanto la coordinación de sus movimientos como la coordinación de su deseo, que apunta a gozar de ese encuentro erótico deseado y esperado por ambos.

La intensidad sonora de la melodía que acompaña los primeros pasos de baile en pareja aumenta coincidiendo con un cambio de encuadre que nos ofrece un plano general de la pista de baile (F3).



F3

Del plano general se pasa a un nuevo plano entero de los bailarines y en la melodía cobra ahora protagonismo la percusión, para acentuar la fuerza y velocidad que va cobrando la coreografía (F4). Los pasos de baile traducen la exuberancia del encuentro erótico en el que ahora la falda del vestido de la mujer despliega todo su vuelo (F5).

El baile de pareja *Cheek to Cheek* simboliza el encuentro sexual de los protagonistas. En un texto clásico como *Top Hat*, sometido a los códigos de censura institucionales de la industria hollywoodense, pero también a las exigencias de la censura psíquica de los espectadores, Fred Astaire y Ginger Rogers no aparecerán nunca haciendo el amor. No obstante, siendo su deseo sexual el motor de sus peripecias, el sexo se pone en escena, pero simbolizado, estilizado. Hombre y mujer bailan apasionadamente transmitiendo con sus acercamientos y distanciamientos, con sus movimientos *in crescendo*, el derroche de energía propio del acto sexual.

Si observamos con detenimiento este baile vemos que, tras algunos pasos, algunos de ellos acrobáticos, un abrazo cobra especial trascendencia (F6); allí, en ese momento exacto, la música cesa por un instante, subrayando, con ese breve silencio, el clímax del encuentro amoroso. De la gran orquestación que comenzó en el plano general (F3), sólo queda el leve sonido de unos violines que irán desvaneciéndose poco a poco, a medida que hombre y mujer se retiren de la pista.

En este número musical, no sólo las pautas coreográficas, sino también el vestuario marcan una clara diferencia entre lo masculino y lo femenino que posibilita el poner en escena con contundencia este encuentro de carácter sexual. El atuendo del hombre, un chaqué de color oscuro y rectitud impecable que aporta densidad y firmeza a su figura, contrasta con la claridad y el movimiento del vestido de la mujer, que, adornado con finas plumas de marabú, acentúa su sensualidad y aporta una suave animalidad a su apariencia y movimientos³.

Cheek to Cheek, núcleo de la trama hacia donde el relato apunta -por eso punto de ignición-, máximo acercamiento de los cuerpos de los protagonistas puesto en escena, es el baile de *Top Hat* que simboliza un encuentro sexual en ningún caso evadido ni reprimido, sino demorado hasta el momento y el lugar en que la masculinidad y la feminidad se escriben más contundentemente. Ahí, las posturas psíquicas de hombre y mujer en el encuentro sexual son representadas plásticamente en esa caída sostenida donde la mujer abandona totalmente su rigidez -el cuerpo femenino se sitúa casi al ras de la tierra, totalmente entregada- sujeta por la figura rígida del hombre -el cuerpo masculino rima con las líneas verticales del decorado, firmemente entregado- evitando que el cuerpo femenino caiga en el vacío y a su vez mirando a la mujer cuyo bello rostro se eclipsa en el momento de goce.

* * *



F4



F5



F6

³ La manera en que está vestida mujer en esta secuencia nos convoca a citar estas apreciaciones de Bataille: La imagen de la mujer deseable, dada en primer lugar, sería sosa - no provocaría el deseo - si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más pesadamente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas: precisamente sus partes pilosas, sus partes animales. BATAILLE, Georges (1957). *El Erotismo*. Tusquest Editores. Barcelona (1992). P. 198.

Adoración

El estilo coreográfico del musical manierista, estilo que comenzaría a distinguirse del clásico sobre todo con los musicales de Stanley Donen y Vincent Minnelli, nos muestra algunas posturas de la pareja de baile muy diferentes a las vistas en musicales anteriores. Para ilustrar esta diferencia elegimos como ejemplo paradigmático la película *Brigadoon* (Vincent Minnelli, 1954). En el primero de los dos bailes de pareja que presenciamos en *Brigadoon*, el titulado *Heather on the Hill*, la postura de abrazo que se subraya con el tempo de la música y la quietud de los bailarines en un momento determinado, es bien distinta a la que veíamos en *Top Hat*.

Los enamorados pasean por una colina recogiendo brezo. El escenario plasma la exuberancia de la naturaleza y una pasión romántica que se hace explícita de inmediato, tanto en el devenir de la trama como en la puesta en escena, a través de grandes decorados de paisajes y unas arrebatadas posturas coreográficas. A pesar de que en ellas quedan escenificados algunos desvanecimientos femeninos, estos están tratados de manera más trivial que en el musical clásico (F7, F8, F11).



F7



F8



F9

Al igual que ocurría en *Cheek to Cheek*, va a ser el silenciamiento de la música y el estatismo de hombre y mujer en un momento determinado del baile *Heather on the Hill* lo que subraye el clímax del acercamiento. Así, la postura que queda destacada es la que retrata la fascinación del hombre frente a una mujer ensalzada como una diosa (F12), postura que hemos ido contemplando a lo largo del baile en diferentes momentos (F9, F10).



F10



F11



F12

Esta figura (F12), subrayada por el momentáneo estatismo de los cuerpos y el leve silenciamiento de la música, ya no es la puesta en escena de una entrega mutua, sino de la elevación de la mujer en brazos del hombre, un hombre que la sitúa en un altar en la posición de mujer adorada. Hombre y mujer se miran, ella en el lugar de objeto fascinante, él en el lugar de fascinado, los dos configurando un espacio de deseo especular.

* * *

Narcisismo

El furor por el baile libre despertado por el Rock and Roll en los años cincuenta y consolidado en los sesenta, supuso un punto de inflexión para el cine musical que incluía números de baile. Cuando el baile libre desplazó al baile abrazado, la dialéctica hombre/mujer que el baile abrazado ponía en escena simbolizando la relación sexual y constituyendo la esencia del musical romántico, desapareció; entonces el cine musical perdió fuerza, sentido e interés. Comenzó así la etapa posclásica del musical, integrada por un escaso número de películas dispersas a lo largo de las últimas cuatro décadas entre las que destaca la película del año 2003 *Chicago*⁴.

La trama de *Chicago* y el tono de su relato parecen la consecuencia natural del encuentro imaginario que presenciábamos entre los enamorados de *Brigadoon*: el hombre ha quedado extasiado, paralizado ante una figura femenina apabullante. Y la mujer, ¿qué pasa con la mujer?; podemos pensar que la mujer, en esa posición de adorada, ha terminado aburriéndose, ensimismándose, sin posibilidad de gozar con un hombre que ha quedado petrificado ante la belleza.

Aunque la trama de *Chicago* no relata el romance de un hombre y una mujer, sí relata las peripecias de una pareja en ciernes, y por ello acabamos viendo un baile de pareja, pero un baile de pareja de dos mujeres, ante un público que se fascina con ellas, al igual que una se fascina con la otra, sin tener oportunidad ninguna de entregarse a los brazos de nadie. En *Chicago* no hay abrazo que valga.

En el mismo arranque de *Chicago* se plantea un enamoramiento, pero de carácter puramente narcisista: una mujer se enamora de esa otra que ella quisiera ser. Ambas cometen sendos asesinatos que las llevan a la cárcel donde establecen una relación de amor-odio que acaba por unir las en el terreno artístico, liberadas de sus condenas por medio de diversos trapicheos de la abogacía, y el poder mediático de la prensa. Mientras

⁴ Aunque *Chicago* fue dirigida por Rob Marshall, está inspirada directamente en el montaje que hizo para Broadway en 1975 el mejor representante del musical postclásico, Bob Fosse, siendo él mismo autor de la obra, coreógrafo y director.



F13

que los crímenes de estas mujeres quedan absueltos por la justicia a través de sucesivas mascaradas, los hombres comparecen sólo como causantes de la violencia justificada de ellas o como burladores de la ley. En paralelo a esta falta de Ley no hay lugar para la relación entre hombre y mujer ni posibilidad de que la diferencia sexual se enfrente.

El número final nos muestra a las dos mujeres como pareja artística (F13), portando sombreros (F14) y metralletas (F15-F16) como complementos, figurando como estrellas rutilantes a las que parece no faltarles de nada.



F14



F15



F16

* * *

Tras esta somera comparación entre los distintos órdenes de representación en el género musical a lo largo de su historia, para la que hemos tomado como ejemplos tres de sus películas más representativas, creemos que cabe subrayar cómo en la postura del baile de pareja clásico, anotada como la más contundente (F6), encontramos la más fiel representación de lo que de verdad se articula en la relación sexual-amorosa, pues en ella no sólo se simboliza la dialéctica masculino/femenino, sino también lo que supone la entrega al goce del hombre y de la mujer.



F6

Podríamos afirmar entonces que para que la relación sexual pueda tener lugar, entre mujer y hombre han de darse dos condiciones: que la mujer se entregue al hombre, no sólo que desee entregarse, sino para que pueda hacerlo, el hombre habrá de entregarse a la mujer, pero no adorándola, sino sosteniendo el desvanecimiento de la mujer en sus brazos y pudiendo soportar el eclipse de su bello rostro.