

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ciencias de la comunicación

Tesis:

La nueva estética híbrida del cine musical contemporáneo americano. El caso de Across the Universe (A través del universo) de Julie Taymor

Alumna: Ma. Rosalinda Morales González

Asesor: José Armando Vázquez Puga

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Especialidad en Producción

Ciudad Universitaria, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre Josefina González Cortés por hacer de mi la mujer que soy, con confianza y libertad, por dejarme escoger y discernir, por orientar, apoyarme, por mantenerme cuerda en este camino y por ser la gran mujer que es. Por tener ese espíritu que la llena de luz y me da la paz y la fuerza y sobretodo el poder de mi luz.

A mi padre Antonio Morales, por esa madurez, por sus consejos, por su apoyo incondicional, por enseñarme a luchar, caer, levantarse y seguir. Con él nada es imposible y gracias esto estoy donde estoy ahora, y estaré donde quiera estar...

A mi asesor, profesor y amigo José Armando Vázquez Puga, un ente rebelde, único y guía y sobreviviente. Por llevarme de la mano por toda esta travesía que tuvo de todo en lo personal, sentimental y profesional, este trabajo tiene su esencia.

A mis sinodales, Prof. Jacqueline Sánchez Arroyo, Prof, Javier A. Cortes Javier, Prof. Gerardo Salcedo Romero y el Prof, Carlos Vega Escalante; por el tiempo, dedicación, correcciones y consejos dados a mi trabajo.

Mis hermanos David y José Juan, a un ente muy especial llamado Lyzkat, a mis amigos, Yarenni Domínguez, Baldomero, Ricardo Vergara, José Luis Castillo, Rosy Castañón. A todo el personal Administrativo de la Facultad, en especial Arturo Guillemaud y Enrique Heredia.

Por último, a todas esas personas que ya sea con una palabra o acción me inspiraron a seguir con este camino hasta llegar a esta meta que no es la única, pero si una de las más significantes para mi

Gracias

All you need is love...

Índice

CAPÍTULO 1. EL CINE MUSICAL.....	1
1.1 Consecuencias de la llegada del sonido	1
1.2.1 El recorrido del cine musical	5
1.2.1 Los Años veinte	6
1.2.2 Los años treinta	7
1.2.3 Los años cuarenta.....	9
1.2.4 Los años cincuenta.....	10
1.2.5 Los años sesenta.....	12
1.2.7 Los años setenta	14
1.2.8 Los ochentas.....	14
2.9 Tendencias actuales	15
CAPÍTULO II. EL VIDEOCLIP	18
2.1 Antecedentes	18
2.2 El videoarte	20
2.3 Soundies y scoptione.....	21
2.4 De Elvis a Los Beatles	22
2.5 El paso a la televisión	24
2.6 Historia del videoclip.....	26
2.7 Historia de MTV	28
2.7.1 Michael Jackson y Thiller.....	30
2.7.2 Madonna, la reina MTV.....	32
2.7.3 MTV y los videoclips.....	33
2.8 Directores de videoclips musicales.....	35
2.9 Las generalidades formales del videoclip	39
Capítulo III. La trayectoria de <i>Across the Universe</i> (A través de Universo)”	45
3.1 La directora Julie Taymor.....	45
3.2 Antes de A través del Universo	47
3.2.1 Titus	47
3.2.2 Frida.....	49
3.3 A través de la historia de <i>Across the Universe</i> (A través del Universo).....	54
3.3.1 Comenzando el Universo.....	54
3.3.2 Realización de <i>Across the Universe</i> (A través del Universo).....	56
3.4 Los logros y fracasos de A través del Universo.....	62
3.5 Críticas para <i>Across the Universe</i> (A través del Universo)	64
Capítulo IV. Las referencias del relato de <i>Across the Universe</i> (A través del Universo) 67	
4.1 La música de Los Beatles como pretexto narrativo.....	67
4.2 La ficción y lo real a través de las referencias de los personajes.....	77
4.2.1 Lucy	77
4.2.2 Jude	78
4.2.3 Prudence.....	78
4.2.4 Jo-Jo	79
4.2.5 Sadie.....	80
4.2.6 Doctor Robert.....	81
4.2.7 Max	81

4.3 La estructura de la historia a través de las canciones de Los Beatles	82
4.3.1 Girl	83
4.3.2 Hold me tight	83
4.3.3 All my loving	83
4.3.4 I Want to hold your hand	83
4.3.5 With a little help for my friends.....	84
4.3.6 It won't be long / I've seen a face.....	84
4.3.7 Let it be	84
4.3.8 Come together	84
4.3.9 Why don't we do it on the road	85
4.3.10 If I fell	85
4.3.11 I want you / she is so heavy	85
4.3.12 Dear Prudence.....	86
4.3.13 I am the warlus.....	86
4.3.14 Being for the Benefit of Mr. Kite.....	87
4.3.15 Because	87
4.3.16 Something	88
4.3.17 Oh Darling	88
4.3.18 Strawberry fields forever	88
4.3.19 Revolution.....	89
4.3.20 While My Guitar Gently Weeps	89
4.3.21 Across the Universe / Helter Skelter.....	89
4.3.22 Happiness is a warm gun	89
4.3.23 Blackbird.....	90
4.3.24 Hey Jude.....	90
4.3.25 Don't let me down / All you need is love / She loves you.....	90
Capítulo V. El lenguaje híbrido de <i>Across the Universe</i> (A través del Universo).....	93
5.1 Diferencias entre cine musical y videoclip	93
5.2 Hacia el nuevo cine musical	98
5.3 ¿Nada nuevo en el Universo?	100
5.4 Una realidad cercana al videoclip.....	102
5.5 La aplicación de la estética del videoclip en <i>Across the Universe</i> (A través del Universo).....	109
5.5.1 Fragmentación de la narración, del hilo narrativo en planos y significados, discontinuidad.	110
5.5.2 Suciedad de la imagen: Superposición de imágenes, texturas, virados, rayones, insólitos efectos, desenfoque distorsiones, mezcla de formatos	111
5.5.3 Manipulación digital de colores y formas.....	112
5.5.4 Mirada del intérprete a la cámara.....	114
5.5.5 Diferentes velocidades	114
5.5.6 Simultaneidad	114
CONCLUSIONES	116
Bibliografía	123
Hemerografía	125
Fuentes electrónicas	126
Tesis	128

Videografía	129
Anexo 1	130

CAPÍTULO 1. EL CINE MUSICAL

En este capítulo hago un repaso de la historia de este género. Partiendo de las consecuencias de la llegada del sonido al cine, desde las más simples hasta las que cambiaron el modo de producción y realización cinematográfica. Después repasamos por décadas, desde los años veinte hasta las tendencias actuales, el cine musical, se mencionan sus personajes, actores, corógrafos directores etcétera. Así mismo la aportaciones de cada década hasta llegar a *Across the Universe* (A través del Universo).

1.1 Consecuencias de la llegada del sonido

Después de un fantástico recorrido del cine mudo a través de sus primeros treinta años, aproximadamente, donde no sólo mostró la capacidad de crear y recrear realidades, sino también formó una industria y un lenguaje.

Al paso del tiempo continuó con su trayectoria, sin embargo, la misma evolución del medio hizo que se experimentara con nuevas formas de concebir y hacer películas.

Muchos fueron los intentos de incorporar sonido al cine, por ejemplo, grabar el sonido en la cinta, transmitirlo hasta el escenario, amplificarlo desde allí a toda la sala, mantener la sincronizados sonido e imagen.

Veinte años después, otras innovaciones parecidas tuvieron inconvenientes técnicos e industriales, como grabar el sonido en la cinta, transmitirlo hasta el escenario, amplificarlo desde allí a toda la sala, mantener la sincronizados sonido e imagen.

Como ya se mencionó los cambios a la producción sonora no fueron fáciles este proceso fue consolidándose hasta primeros de los años treinta

“En 1930 aparecieron tres películas capitales en tres países distintos que demostraban que la nueva técnica caminaba ya por un sendero de plena madurez artística. Se trataba de *Halleluya* en los Estados Unidos, *Bajo los techos de París* en Francia y *El Ángel azul* en Alemania”¹

Las tres películas marcaron la evolución de sonido en el cine debido a que el filme musical de *Halleluya* dirigida por Kim Vidor va a aplicó la nitidez sonora, la película francesa, *Sous les toits de Paris* (Bajo los techos de París) de Claire (1930) aportó el recurso de la voz en off y la cinta del alemán, *Der blaue Engel* (El ángel azul) de Josef Von Sternberg (1930) recurrió al uso de los planos sonoros.

La llegada del sonido fue una revolución para el cine, por ejemplo:

- Crea un nuevo género, el musical.
- Transformó la manera de actuar, dejó de ser mímico para ser más natural gracias a la palabra.
- Modificó el sistema de estrellas del cine mudo, ahora los actores deberán aprender a hablar.
- Cambió el lenguaje, ahora se filman menos escenas que expliquen la acción dramática, y las escenas se alargan por la duración de los diálogos.
- Se perfeccionó el guión.
- La cámara alcanza su velocidad standard de 24 cuadros por segundo para la compatibilidad de imagen y sonido.
- Se acrecienta la industria, puesto que ahora se requiere de personal especializado en esta área, junto con músicos y editores entre otros.

¹ Roman Gubert, *Historia del cine*, Pág. 199

“El cine ha conquistado la palabra y no cesará de evolucionar y de progresar, las primeras creaciones del nuevo cine sonoro se proyectaban sincronizados con frágiles e incómodos discos. Pero Eugene Lauste había demostrado que las vibraciones del sonido se podían fotografiar sobre película, incorporándose a la banda sonora paralela y contigua a las imágenes sobre el mismo soporte. A partir de ahí pudo descomponerse la banda de sonido en sus tres componentes fundamentales – diálogos, música y efectos sonoros – que se fundían en la banda sonora definitiva mediante la operación de mezclar.”²

A medida que fue avanzando el progreso lingüístico y tecnológico del cine, también avanzó la industria, por ejemplo, Hollywood, este medio fue relacionándose cada vez más con las diferentes expresiones artísticas, la literatura ya había intentado desde sus inicios pero con la música le faltaban recursos técnicos, ya a estas alturas ya los había obtenido, así empezó a escucharse los diferentes sonidos del habla y de las notas musicales.

“..., es a partir del cine sonoro cuando la música va a entrar a formar parte de la constitución artístico-cultural de una película, y lo va a hacer de dos formas. Por un lado, como un género específico, el cine musical (gran parte de las primeras películas fueron musicales) y, por otro, con la espléndida aportación de una serie de compositores, que, en ocasiones, van a ser capaces de nublar a la propia película. Una buena composición musical ha de integrarse en el desarrollo global de la película, servirla y no perturbarla, convirtiéndose así en un elemento más, al igual que la fotografía y la interpretación, en la labor creadora del director.”³

Una de las alternativas de la técnica sonora se dio en el musical pues este género, muchas veces sirvió para experimentar nuevos aparatos sonoros en el quehacer cinematográfico, si al principio aparecieron como “revistas” o

² Idem, Pág. 201

³ Fernando Barahona, *Cine: Ideas y Arte*, España 1991, Pág. 20

programas de números musicales, en la medida que se incorporaron los subtítulos y el doblaje, los musicales incluyeron mas elementos narrativos.

David Bordwell plantea que existen dos tipos de musicales; el de “trasbambalinas” y el “directo”. En el primero, la situación sucede dentro del medio del espectáculo, por ejemplo, una relación afectiva que se da cuando se intenta poner en escena una obra de teatro musical. El segundo se refiere, cuando los personajes cantan y bailan en situaciones de la vida cotidiana. Cabe mencionar que el punto de referencia de ambos formatos es Broadway.

Por otro lado, Juan Munsó Cabus dice que el cine musical se apoya en cuatro puntos esenciales: la comedia –o el drama-, la música la danza y la pintura. La comedia viene siendo el hilo conductor , es el argumento, la música y la danza son el centro en torno al cual gira todo, por último la pintura abarca todo a lo que se refiere a la expresión plástica, el color decorado, vestuario, etcétera.

Las primeras películas sonoras no eran consideradas cine musical. La música se utilizaba como herramienta para presentar la narración. Durante los primeros años del cine sonoro en Hollywood, se utilizaba el termino musical como adjetivo, modificando los sustantivos como comedia, romance, melodrama, etcétera. Ni siquiera las películas que ahora se consideran clásicos del cine musical, tuvieron esa calificación cuando se estrenaron.

Al paso de las décadas, el cine musical creció como género. “Al contar con las posibilidades de la óptica cinematográfica, es cómo y cuándo nace lo que hemos dado en llamar espectáculo total, solo dable a través de la pantalla”⁴ con esto, es uno de los géneros que ha aportado al lenguaje audiovisual los recursos sonoros.

⁴ Munsó, Joan, *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944*, España, 1996, Pág. 3

Históricamente los musicales han potenciado más un aspecto u otro, dependiendo de un sello de cada creador, ya sea el coreógrafo, compositor, escenografía, etcétera. Además, hay un tratamiento específico de elementos escenográficos, decoración, vestuario y los movimientos de cámara precisan libertad, como si fuera un bailarín más en escena.

“..., la coreografía, alineada junto a la música, la comedia –o el drama- y la pintura, se convirtió en parte esencial de la puesta en escena a través de la cual se refería la historia urdida por los guionistas. Esta concepción es la que pasó a enriquecer considerablemente las posibilidades estéticas y la flexibilidad conceptual que se aprecian en los ejemplos representativos del gran musical.”⁵

Por otro lado, para los intérpretes la llegada del sonido presentaba retos personales, ya que si la voz era inadecuada a la imagen física o si el dominio del inglés no era perfecto, lamentablemente los intérpretes eran vueltos a Europa, tal fue el caso de Emil Jannings, Conrad Veidt y Pola Negri. Para los demás involucrados en el cine, que no debía enfrentarse a problemas técnicos, una adaptación al cine sonoro fue posible. El cine musical se convertiría en una realidad inevitable.

1.2.1 El recorrido del cine musical

Nacidas con el cine sonoro, las películas musicales fueron evolucionando gracias al talento de los creadores como sucede en cualquier expresión artística. El musical llegó a ser sólo anécdota con pasos de baile hasta transformarse en un relato explicado a través de la música y la danza. La coreografía, la música, la comedia, el drama se convirtieron en parte esencial de la puesta en escena.

Si la esencia del cine radica en el movimiento de la imagen, salta a la vista que la relación con la danza es muy estrecha, “... la chispa del musical trasciende la

⁵ Idem, Pág. 4

pantalla y prende en el espectador de manera fulminante, proyectándole a su vez hacia el interior del espectáculo que se desarrolla ante sus ojos, fascinado por unas imágenes y unos sonidos que ejercen sobre su conciencia el poder de las seducciones irreductibles.”⁶

A continuación, sintetizaré al máximo este gran recorrido del cine musical, destacando las aportaciones de grandes personajes y lo notable de cada década.

1.2.1 Los Años veinte

Agregar sonido al cine, implicaba modificar las líneas generales de producción y equipar con nuevas instalaciones las salas cinematográficas de todo el mundo. El paso adelante fue dado por la empresa Warner Brothers, y así se salvó de la bancarrota. En 1926 la Warner lanzó un film con Jonh Barrymore, *Don Juan*, de Alan Crossland con acompañamiento musical grabado en discos. Después la empresa estrenó *El cantante de Jazz* del mismo director, 1926, una película que escénicamente era muda, pero Alan Johlson decía unas pocas palabras y cantaba dos canciones .

En 1928, Warner siguió con los estrenos de *Lights of New York* (Luces de Nueva York) de Bryan Foy y *The Singing Fool* (El loco cantor) de Lloyd Bacon, también con Al Johlson. Warner se apresuraba a construir estudios especialmente diseñados para los nuevos problemas del sonido. Por otra parte, la Fox Films siguió los pasos de Warner, lo hizo con su propio sistema sonoro, Movietone.

En los primeros pasos del cine sonoro, se perdió el movimiento de la cámara mismo que había sido su principal riqueza. Además, ocultar el micrófono y los cables , especialmente en los escenarios interiores, entonces en ese espacio tan reducido el micrófono registraba golpes y sonidos innecesarios.

⁶ Idem Pág. 4

Las consecuencias estéticas de estos problemas fueron alarmantes para los admiradores del cine anteriores, directores soviéticos Pudovkin, Eisenstein, y Alexandrov, los dos últimos hacen publicó el Manifiesto del sonido, en el que proponían que el sonido fuera usado indirectamente, como complemento y contraste de la imagen y no usarlo como reiteración.

Otras películas de esa década fueron *Broadway*, la que se supone fue la primera superproducción dramático-lírica-coreográfica del cine americano según Joan Munsó, elaborada en los estudios Universal. Por otro lado, *Rio Rita* fue contribución inicial de la RKO Radio y *Show Boat*, (El teatro flotante), primera versión sonora de la comedia musical de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II.

“Durante aquellos años hubo también cintas insignificantes –como es lógico-, obras que el tiempo, merecidamente, acabó metiendo en el gran baúl del olvido, pero incluso éstas, con sus defectos y carencias, contribuyeron a popularizar de algún modo un cine que, a partir de entonces, ya no volvería a ser como el que había sido antes de la revolución industrial propiciada por los Warner”⁷

1.2.2 Los años treinta

Al paso de las décadas, el cine musical creció como género. “Al contar con las posibilidades de la óptica cinematográfica, es cómo y cuándo nace lo que hemos dado en llamar espectáculo total, solo dable a través de la pantalla”⁸ con esto, es uno de los géneros que ha aportado al lenguaje audiovisual los recursos sonoros.

En 1933 se estrenó *42nd Street* (La calle 42) dirigida por Lloyd Bacon en colaboración con Busby Berkeley, autor de caleidoscopios, donde el movimiento de la propia cámara y el montaje llegaban a crear un tiempo y un espacio

⁷ Idem, Pág. 10

⁸ Abús, Joan, *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944*. España, 1996, Pág. 3

independientes, es decir, como si la cámara fuera un bailarín más. Además, esta película tiene lo que en un futuro sería aplicado en la narrativa del género: recurrir a la preparación de un espectáculo, la evolución de los actores y el día del gran estreno.

Como coreógrafo, Berkeley usaba grandes cantidades de bailarines para crear figuras, la libertad de la cámara, el montaje de gran impacto, logrando que el espectador se encuentre envuelto en la danza. Berkeley llegó a Hollywood procedente de Broadway y se distinguió de los demás coreógrafos por darle a la cámara un papel preponderante, consistía de que a través de ella podría transformar la óptica y el ritmo de la danza convencional.

Si bien en 1933, fue importante la aparición de *La Calle 42* de la Warner, ese mismo año en RKO, se presentó una pareja importante en el cine musical. *Flying down to Rio* (Volando hacia Río de Janeiro) de Thornton Freeland que lanzaría a la pareja de baile integrada por Ginger Rogers y Fred Astaire lo que trazó otra línea fundamental para el cine musical, con el desarrollo de la comedia de enredo y la integración de comedia y música.

La presentación de Ginger Rogers y Fred Astaire se hizo de manera discreta, desde un segundo plano ya que en la película, los protagonistas eran Dolores del Río, Gene Raymond y Raul Roulien. Sin embargo, aquella oportunidad fue suficiente atractiva para que sus nombres, sus rostros, figuras y estilos se hicieran inolvidables desde aquel momento. Fred y Ginger todavía son referencia de una de las parejas más grandes de la historia del cine.

Si la Warner, con Busby Berkeley, y la RKO, con Fred Astaire y Ginger Rogers, cultivaron un tipo de musical acorde al estilo de cada compañía, urbano, vigoroso y contemporáneo en el primer caso y suave y neoyorquino en el segundo.

Mientras tanto, en otros sentidos, Walt Disney comenzó su fama mundial en 1933 (ya había creado al Ratón Mickey), alternando las *Sinfonías Tontas*, la creación del pato Donald y el perro Pluto, en 1938 el gran paso con el largometraje *Snow White and the Seven* (Dwarfs Blanca nieves y los siete enanos) y en 1940 llegó a combinación de dibujos y música de Beethoven, Bach, Stravinsky y otros compositores llamada *Fantasía*.

Fantasía está llena de imaginación, los temas musicales fueron elegidos con gran acierto, con personajes encantadores y una sintonización entre imagen y sonido, casi perfecta. Sin embargo, fue un fracaso comercial, incluso se incluía una advertencia de que la película no era para niños, ya que la mayoría se aburrió.

En 1939, se estrena *The Wizard of Oz* (El mago de Oz), de Victor Fleming y King Vidor en esta película la decisión de filmarla en blanco y negro y después en Technicolor fue una novedad. Aprovechando la última tecnología sobre el coloreado de las películas, dando colores en la pantalla memorables.

1.2.3 Los años cuarenta

Entre los años 1940 y 1944, se dio una circunstancia importante, la entrada de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, este suceso y el conflicto con Europa fue la causa de que varios estudios de Hollywood decidieron incrementar la edición de musicales, así podían tener una válvula de escape y orientarían una parte de su producción hacía las naciones del continente americano, ya que en el europeo, por obvias razones había necesidades más importantes que ir la cine.

Los 40, por tanto, son la segunda década del cine sonoro. Pero también suponen el nacimiento del cine moderno: por un lado, el cine que medita sobre su identidad y la identidad de los personajes, la relación entre actor y personaje,

un cine que da a la palabra hablada una importancia desconocida en la década anterior.

En 1948, Vincent Minnelli presenta *The Pirate* (El pirata) con Gene Kelly un año después llega *On the Town*, (Un día en Nueva York) fue el primero de los mayores éxitos musicales, no solamente para Gene Kelly, ya que el filme rompió todos los esquemas hasta entonces impuestos, al sacar por primera vez a los bailarines a la calle. Cabe mencionar que no es la primera película filmada en las calles de Nueva York, pero fue el primer musical que prescindía de los decorados propios de una sala de teatro.

1.2.4 Los años cincuenta

En 1951 se realizó *An American in Paris* (Un americano en París). Un año después, sigue el éxito de Gene Kelly con *Singin' in the Rain* (Cantando bajo la lluvia), musical que pudiera ser el que mejor representa la música popular de América.

“La secuencia en la cual Nelly baila bajo un aguacero californiano, dando puntapiés al agua, subido a un poste de luz con los brazos extendidos, mientras el agua le cae por la cara, es imposible que no haga vibrar a todos los espectadores del mundo, sean cuales sean sus preferencias”⁹

En 1954, llega *Seven Brides for Seven Brothers* (Siete novias para siete hermanos), dirigida por Stanley Donen. La historia es la adaptación del mito del rapto de las Sabinas al escenario del western americano, concretamente a las montañas de Oregon.

Hay escenas memorables como el duelo entre los hermanos y los jóvenes de la ciudad. Además de tener una acertada dirección y estupendas y enérgicas secuencias coreográficas gracias a Micheal Kidd.

⁹ Adolfo Pérez, *El cine Musical*, 2005, Pág. 227

Otra película de western musical fue *Oklahoma*, 1955, de Fred Zinnemann. Ésta fue una versión cinematográfica de la obra de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II de 1943. Fue la primera colaboración de Rodgers y Hammerstein y marca el inicio de una asociación muy exitosa en la historia del musical.

Oklahoma es un homenaje a la vida en la Frontera, las praderas del salvaje Oeste. La banda sonora y coreografía de Agnes de Mille, está llena de temas clásicos como *Oh, what a Beautiful Morning*, *The Surrey with the Fringe on Top*, *People Will say We're in Love*, *Oklahoma*, entre otros.

En *The Man With the Golden Arm* (El hombre del brazo de oro) de Otto Preminger , 1955 la acción se enfatiza con la música de la improvisación y el “feeling”. Algunos directores trabajaron junto a músicos formando parejas identificables como Miles Davis y Louis Malle.

Años después, se abriría una brecha de aquellos espectadores que reclamarían al mundo de la música una confirmación de su manera de percibir la realidad con aires de protesta juvenil, y otros que buscarían en el jazz una manera “más intelectual”, así, el cine musical fue una fuente para la experimentación en aras de una cultura de lo audiovisual.

Llega del rock and roll e incorpora a este movimiento, el baile y la gestualidad clara de la proyección sexual. Elvis Presley protagoniza *Jailhouse Rock* (El rock de la cárcel) de Richard Thorpe, 1957.

1.2.5 Los años sesenta

En los sesenta las películas del género son redundantes en las historias de amor con finales felices que no son muy respaldadas por el público. “Tras un periodo de cierta decadencia, en el que avanza la canción en detrimento de la danza, llegará la renovación con *“West Side History* (Robert Wise, 1961): recuperándose la danza coral.”¹⁰ La película hizo renacer la afición por el cine musical. Se cambia el tap con sombrero por pantalones vaqueros y chamarras de cuero.

En *West Side History*, (Amor sin barreras) la historia no difiere mucho de Romeo y Julieta, con familias y bandas rivales. Sin embargo, aparece una concepción nueva con talento y vitalidad cuando los protagonistas pelean mientras bailan. La película es la adaptación de una producción de Broadway. Conservó la coreografía original de Jerome Robbins, una combinación de acrobacia, ballet y jazz, aunque fue muy interesante poner a bailar a jóvenes que minutos antes habían demostrado que eran rudos y pendencieros.

Una de las películas de George Cukor que se podría decir que fue opulenta y elegante del Hollywood clásico, fue *My Fair Lady* (Mi bella dama) de 1964. Además por el hecho de contar con grandes presupuestos y conseguir la espectacularidad que los mismos les otorgaban tal es el caso de la adaptación de la comedia musical con el guión de Lerner y Loewe, que a su vez fue inspiraba en el Pígalión de Bernard Shaw.

The Sound of Music (La novicia rebelde), de 1965 de Robert Wise fue un filme musical basado en el popular musical de Rodgers y Hammerstein para Broadway, mismo que a su vez esta inspirado en libro *La Historia de los cantantes de la Familia Trapp* por María von Trapp. Es la historia real de los cantantes Trapp que escaparon de la dominación nazi en Austria en 1938.

¹⁰ Sánchez Barba, *El pop en el cine*, 2003, Pág.25

En los años sesenta, se descarta la opción del jazz como la cultura representativa de una cultura de masas. Aquí aparece Richard Lester con *Los Beatles: A Hard Day's Night* 1962 (La noche de un día difícil), *Help!* 1965 (Socorro), *Magical Mystery Tour* 1967 (Viaje largo y misterioso), *Yellow Submarine*, 1968 (El Submarino amarillo) y *Pepper's Lonely Hearts Club Band* 1977 (El Sargento Pimienta y el Club de los Corazones Solitarios) consideradas como precursoras del cine psicodélico; y *Let it be*, 1970 (Déjalo ser) misma que es catalogada "como uno de los mejores rockumentales de la historia, pues refleja con brutal sinceridad sus últimos días"¹¹. Películas en las que ahondaremos más adelante en esta investigación.

Por otra parte, aparecen los "rockumentales" dedicados a presentar los grandes festivales, giras o conciertos significativos. Por ejemplo, *Monterey Pop Musical Festival* que se llevó a cabo del 16 de junio al 18 del mismo mes de 1967 fue el primero ampliamente promovido como festival de rock en el mundo. Además fue objeto de una aclamada película documental titulada *Monterey Pop* de DA Pennebaker, en 1968 y se convirtió en el modelo para los futuros festivales, sobre todo *Woodstock* en 1969.

El festival de Woodstock, uno de los festivales de rock más famosos de la historia. Tuvo lugar en una granja de Bethel, Nueva York, los días 15, 16 y 17 de agosto de 1969. El festival tiene el nombre de *Woodstock* porque inicialmente estaba programado que tuviese lugar en una parte del pueblo de Woodstock, en Ulster County, pero al final se realizó en Sullivan County. Se realizó el documental sobre este concierto, dirigido por Michael Wadleigh y montado por Martin Scorsese. Fue estrenado en 1970 y ganó el Premio Oscar al mejor documental.

¹¹ Idem, Pág.106

1.2.7 Los años setenta

En los setenta aparece la ópera rock *Jesus Christ Superstar* (Jesucristo superestrella) de Norman Jewison estrenada en 1970, con libreto de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber.

En 1972 se estrena *Cabaret*, protagonizada por Liza Minnelli y dirigida por Bob Fosse, ganadora de ocho premios Oscar. En 1975 se estrenan dos óperas rock *Lisztomania* y *Tommy* las dos de 1975 y de Ken Russell. También aparece la película de culto *The Rocky Horror Show*, después llamada *The Rocky Horror Picture Show* (El show de terror de Rocky) en 1975, dirigida por Jim Sharman.

Las películas de discotecas llegan a la pantalla como *Saturday Night Fever* (Fiebre de sábado en la noche) en 1977 protagonizada por John Travolta y dirigida por John Badham. Un año después se estrenó *Grease* (Vaselina), 1978, dirigida por Randal Kleiser. Protagonizada por John Travolta y Olivia Newton-John. En 1979 aparece *Hair* de Milos Forman, basada en la obra de teatro del mismo nombre de 1967, con temas de drogas y guerra de Vietnam.

Por otro lado, los movimientos musicales como el punk se da un lugar en el cine, por ejemplo, *The Punk Rock Movie* (1978) de Don Letts,

1.2.8 Los ochentas

Continuaron los movimientos musicales y su paso por el cine como *Los Ramones*, *Times Square*, 1980, entre otras. Además, en los ochenta, el estallido del video musical, llevando a la idolatría de estrellas musicales, por ejemplo, *Purple rain* (Lluvia Púrpura) con Prince, dirigida por Albert Magnoli (1984).

En 1982, llega *The Wall* (El muro) dirigida por Alan Parker. El antecedente de esta película es el disco homónimo de Pink Floyd de 1979. Aquí, los recuerdos

traumáticos de infancia, crisis amorosas, sexo y drogas, son representadas en animaciones sincronizando música e imagen de una forma cruda y alucinante.

En 1983 *Flash dance* dirigida por Adrian Lyne. Una historia sencilla, desarrolló uno de los musicales con gran éxito. Aún cuando, la protagonista Jennifer Beals no era una excelente bailarina de hecho en la secuencia del examen de baile fue doblada por varios bailarines, entre ellos Jennifer Lopez; y fue doblada en la voz por Irena Cara. La secuencia del examen de baile ha servido de referencia y patrón para escenas similares. Ejemplo; en el final de la película *Sherk*, el gato con botas hace la escena de la regadera y en el videoclip de Geri Halliwell *It's raining man* homenajea a la secuencia del examen.

2.9 Tendencias actuales

En 1995 llega *Evita*, dirigida por Alan Parker, con Madonna como Evita y Antonio Banderas como el Che Guevara. Esta película es una adaptación del famoso musical de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber. Dicho musical se estrenó en 1978 y fue una de las obras musicales más exitosas de la historia de Londres.

En 2001, llega *Dancing in the dark* (Bailando en la oscuridad) de Lars von Trier la historia sucede en un lugar del profundo sur de los Estados Unidos; Selma (Björk), es una emigrada checa y madre soltera que trabaja en una fábrica de Norteamérica. Lo triste y monótono de su vida es compensado con su pasión por la música, especialmente las canciones y las danzas. Sin embargo, no existe el tradicional dinamismo del género, parece como si todos y en particular la cámara y los cuerpos de danza estuviesen cansados y todo se abandonara a la gesticulación.

Quizá, lo anterior es lo más interesante de esta película, porque no está presente esa espectacularidad de coreografía con grandes vestuarios y

brillantes luces, como en sus primeros años. Sin embargo, las canciones expresan las situaciones de tristeza y dolor de la protagonista.

A continuación se estrena *Moulin Rouge* 2001, (Molino Rojo) de Baz Luhrmann, con Nicole Kidman y Ewan McGregor. Una historia que se enmarca en el delirante mundo bohemio de París a principios de siglo, sería una película musical con todo un espectáculo. Se crearon más de trescientos efectos visuales y se diseñaron más de cuatrocientos vestidos. Además, las canciones no fueron hechas para la película, sino éxitos comprobados de su época. Hay canciones de Tom Jones, Phil Collins, Police, Nirvana, Dolly Parton, Elton John, David Bowie, por mencionar algunos.

Un año más tarde llega *Chicago* de Rob Marshall, con Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones y Richard Gere. Se suponía que ninguno de los actores no sabían bailar ni cantar, pero el director hizo un excelente trabajo en parte también con la edición, con sus actores e incluso se lograron buenos pasos de tap.

Cabe mencionar que *Chicago* ganó el Oscar a mejor película, mejor artista de reparto, mejor diseño de vestuario, mejor dirección artística, mejor montaje y mejor sonido, junto a estos reconocimientos de la Academia, el público mostró su gusto hacia esa película pues también le fue bien en taquilla.

En las dos películas anteriormente mencionadas, se rescatan los números musicales espectaculares, con efectos especiales y coreografías arriesgadas, con vestuario digno de Broadway.

Después de este breve recorrido del cine musical, cabe destacar que muchas películas del género fueron adaptaciones de las obras espectaculares de Broadway. En parte, el cine musical se apoyó del lenguaje del teatro musical, de

lo espectacular del vestuario y coreografía, además los intérpretes debían saber cantar, actuar y bailar.

Por último llegamos a nuestro objeto de estudio *Across the Universe*, 2007 (A través del Universo) de Julie Taymor, y de su lenguaje audiovisual hablaré más adelante.

CAPÍTULO II. EL VIDEOCLIP

Vamos a ir desde los antecedentes del videoclip, su historia y su búsqueda de un lenguaje propio, así como su distribución e importancia en la industria de la música. Se analizan sus generalidades estéticas y narrativas a fin de llegar a entender sus formas. Así como los roces con el cine musical.

2.1 Antecedentes

La aparición del cine sonoro con *The Jazz Singer* (El cantante de Jazz) de Alan Crossland, 1926, permitió sincronizar imagen y sonido. Esta película será la primera en incorporar el sonido, pero la primera película hablada será *Lights of New York* (Las luces de New York), 1928 de Bryan Foy. Sin embargo, algunos cineastas de las vanguardias europeas de la década de los veinte, los happy tweenty (Felices veinte), crearon las primeras obras de música visual. Este es el caso de Oskar Fischinger.

Para el año de 1921, Fischinger comenzó a realizar unas cortas películas animadas en las que las imágenes intentaban adaptarse a los ritmos y variaciones de la música, principalmente la de jazz. En ellas, utilizó la geometría, el movimiento, cambiándolos con todo tipo de parámetros espaciales de la imagen.

Después de 1925, dirigió una gran cantidad de producciones publicitarias. A partir de 1928 trabajó en Estados Unidos, donde pronto se hizo suficientemente famoso como para que lo pidiera la Paramount. Su trabajo más conocido se encuentra en la secuencia *An American March* (Marcha americana) para la película *Fantasía*. En el montaje final fue eliminada. Sin embargo, dirigió *Tocatta y fuga*¹², la secuencia de apertura del mismo filme, esto popularizó el concepto de vincular música e imagen y aumentó el consumo de música clásica. En 1935

¹² Composición que gira sobre la repetición de un tema y su contrapunto: tocata y fuga de Bach.

realizó un anuncio de tabaco en el que los cigarrillos Muratti bailaban una canción llamada *Dull Faly*. Oskar Fischinger murió en 1967.

También en Alemania, se desarrolló el movimiento conocido como Absolute film¹³ que llevó hasta sus últimas consecuencias la experimentación del ritmo visual basado en el *eydodinamik* que se trataba de la inmersión del tiempo y el movimiento en las artes plásticas. La intención de los filmes absolutos y abstractos consistía en la transformación de formas visuales en figuras geométricas, la inclusión de movimiento en ellas y su organización según un ritmo calculado musicalmente.

Así, la unión de la imagen en movimiento y la música fueron utilizadas por varios artistas. El pintor abstracto y miembro del movimiento dadaísta, Viking Eggeling, comenzó a pintar imágenes secuenciales en largos rollos en forma de animación, y teorizó sobre lo que él llamaba *Orquesta vertical horizontal*. La obra por la que se le conoce lleva el nombre de *Sinfonía diagonal* (1923).

Esta fusión musical y plástica fue meta de los artistas surrealistas, dadaístas, futuristas y cubistas, y más tarde de los movimientos emergentes de vanguardia de las décadas de los cincuentas, sesenta y setenta como El pop art y el minimalismo.

A principios de los sesentas se produjo una proliferación de películas experimentales e independientes, realizadas mediante las más diversas técnicas y estilos, generalmente de temas eróticos o anti-institucional. Así, la cámara se balanceaba, los planos cortan las cabezas y las películas están sobre expuestas. Son películas a un nivel técnico de aficionado.

¹³ La conjunción de lo visual y musical se desarrolló en la Alemania de la posguerra, cuando el Absolute film y sus formas experimentales encuentran condiciones técnicas y culturales para operar con mayor sistematicidad y desde múltiples líneas de resolución estética. Cine abstracto, absoluto, integral, cine puro, son las distintas apelaciones que reenvían a obras fílmicas caracterizadas por mostrar las formas geométricas en movimiento, y que constituyen las primeras versiones de planificación rigurosa del cine experimental.

Con esto cabe destacar las variedades de técnicas que después serán rescatadas en el videoarte y el videoclip propiamente, ya que no hay tantas reglas técnicas formales, como respetar planos, cortar el cuerpo correctamente y la exposición de la película. Sin embargo, también las técnicas y la creatividad, el presupuesto y el egocentrismo crecieron y se verá reflejadas en las obras audiovisuales.

2.2 El videoarte

El video arte o el video de creación, es una manifestación artística surgida de la televisión, nació y se desarrolló gracias a la comercialización de los versátiles, manejables y económicos primeros magnetoscopios y de las ligeras cámaras portátiles.

Este nuevo formato se convirtió en el soporte más adecuado para la creación y experimentación en todo un campo multidisciplinar formado por artistas procedentes de la pintura, la música, la escultura, el teatro y el performance.

La estética de la imagen videográfica adoptó una serie de técnicas de acumulación y cita de lenguajes de diferentes fuentes, como el comic, la publicidad, consumo y medios masivos de comunicación. En lo que concierne a la relación musicovisual en el video de creación, puede afirmarse que durante su nacimiento y primeros pasos se produjo una provechosa colaboración entre ambos medios, y en concreto entre músicos y artistas plásticos y videoastas. De hecho el cine experimental, estuvo más cerca del video que de la pintura y la escultura, debido a que ambos comparten un tiempo y un espacio similar.

Cabe mencionar que en el video arte, los artistas plasmaban sus performances o bien momentos importantes para ellos tales como la creación de una obra, caso

de Jackson Pollock, de la corriente del expresionismo abstracto, o bien los miembros del movimiento Fluxus¹⁴.

“Las ideas sobre la introducción del azar en la obra de arte y la desmitificación del arte y del artista, planteadas inicialmente por el dadaísmo, fueron retomadas a finales de los cincuenta por el Pop Art y poco más tarde, por el Fluxus. (...) ahora el arte podía ser todo aquello que los artistas quisieran que fuese. Y Fluxus todavía añadiría un ingrediente más que facilitase esta desmitificación: el juego, algo que según Platón *no posee provecho, ni verdad, que no lleva consigo daño o provecho que valga la pena*”.¹⁵

Nam June Paik, dentro del grupo Fluxus, extendió las posibilidades del videoarte creando rápidas sucesiones de imágenes, abstractas o reales, procedentes de diferentes fuentes y mezcladas mediante sintetizadores. Estos pioneros también utilizaron esta tecnología para grabar actuaciones y happenings, actos efímeros por esencia.

2.3 Soundies y scoptione

Por otra parte, el videoclip se acercaba más a la parte publicitaria y musical. En los años cuarenta, en hoteles y bares estadounidenses llegaron los Soundies o Jukebox visuales, unos proyectores con pantallas de unas 12 pulgadas y altavoces en los que se podía ver y oír la interpretación de una canción por unos centavos. Los soundies cumplían una doble función: eran un negocio en sí mismos, como una máquina tragamonedas, al tiempo que constituían una vía eficaz para publicitar cantantes y canciones.

¹⁴ Fluxus es un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961 dentro del nuevo interés que surge tanto en Estados Unidos como en Europa por el Dada y la figura de John Cage. Opuesto a la tradición artística este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas.

⁴ Baigorri, Laura, *El video y las vanguardias históricas*, 1997, Pág. 38

En los Soundies se daban algunas circunstancias típicas del videoclip. Se presentaba una canción y su visualización con independencia de cualquier historia que le antecediera o siguiera. Por lo general su intención era mostrar al artista interpretando su canción del mismo modo que lo haría en uno de sus recitales, o bien, consistía en la actuación del cantante en conciertos o rodados expresamente, con una puesta en escena elaborada y un decorado sugestivo y exótico; en otras ocasiones se componían de trozos de películas musicales de moda. Las máquinas desaparecieron con la televisión que les ganaba en superficie de pantalla, en instantaneidad y comodidad.

En Francia, a principios de los sesenta surgieron los Scopitone, una versión evolucionada de los Soundies y se sustentaban en un mecanismo similar. Proyecta filmes de 16 mm a color, pesan cuatro veces menos y cuenta con una pantalla de 21 pulgadas. Sus ventajas tecnológicas: más ligeras y con una pantalla más amplia, por ello soportaron la llegada de la televisión.

Lo que más diferenciaba al Scopitone de los Soundies era que los primeros tenían más ambición, es decir, no pretendían ser sólo un registro de la actuación de un grupo. “Reclamaba una entidad propia a través de un relato breve, condensado y discontinuo, que mantenía un desarrollo autónomo respecto a la canción y al mismo tiempo imbricado en ella”¹⁶

2.4 De Elvis a Los Beatles

Ya en 1956 Hollywood empezó una ola de filmes de Rock & Roll. En los cincuenta y sesentas el cine musical fue hacia los grandes mitos musicales, tales como Elvis Presley y Los Beatles y hacia los estereotipos sociales vinculados con el rock and roll y la cultura juvenil. Fueron manifestaciones de una sociedad, en este caso la norteamericana, preocupada por el sector más joven de la población, que con menos necesidad de encontrar trabajo y con más

¹⁶ DURÁ Grimalt, Raúl, *Los video-clips. Precedentes, orígenes y características*, 1988, Pág. 28

tiempo libre, andaba por las calles y comenzaba a conformarse como un sector diferenciado, con características, intenciones y exigencias particulares.

Los jóvenes norteamericanos de la época empezaron a sentirse identificados con estas películas, y con objetos como la motocicleta, la música rock, el cuero, todos símbolos de esa generación.

La cinta musical por excelencia de los sesenta fue *A hard day`s night* (La noche de un día difícil), 1964, dirigida por Richard Lester, éxito en la historia del cine musical por la relevancia de sus innovaciones formales: cámara lenta, utilización de máscaras, mezcla de material documental y de ficción, alternancia de diálogos e interrupciones musicales.

Un aspecto fundamental por el cual se puede decir, esta película es un precedente del videoclip, es la gran cantidad de efectos especiales y su protagonismo. La película estableció muchas de las convenciones que todavía dominan la realización de videos musicales.

En *Help!* (Socorro)1965, las situaciones son una especie de trama de aventuras, pretendiéndose una idolatría al artista. Después llega *Magical Mystery Tour* (El viaje mágico y misterioso), 1967, es una película para la televisión, que trataba de un viaje anti-guerra en autobús. Un musical con mucha carga hippie.

El tema de este film es una clara provocación contra el ejército y el militarismo, por este motivo en España estuvo prohibido y también su banda sonora. Cuando la BBC estreno el film en la Navidad del 67 fue un rotundo fracaso con muchas de criticas adversas (la primera vez que les pasaba eso a Los Beatles en su carrera).

Yellow Submarine (Submarino amarillo) 1968, es la tercera entrega cinematográfica que hicieron. Pero con la diferencia con las otras tres anteriores

que esta es de dibujos animados, la cual fue concebida y dirigida por George Dunning. La aportación de Los Beatles a la misma, son las canciones y una pequeña aparición al termino de esta película.

Este film fue algo nuevo en el mundo de la animación. El argumento narra las peripecias de unos Beatles dibujados, sobre un universo irreal de fantasías psicodélicas, con seres y espacios evocadores de esta estética.

Let it be (Déjalo ser) (1970) es la última entrega cinematográfica que hicieron. Trata sobre el trabajo habitual del grupo y que permitirá introducir nuevas canciones. La canción *Let It Be* (Déjalo ser) obtuvo un Oscar a la mejor canción de esta película.

Se puede decir que estas películas fueron precedentes de los videoclip, sobre todo *A hard day`s night* (La noche de un día difícil) y *Yellow Submarine* (El Submarino amarillo) por su estética su manejo de música e imagen, animación y efectos especiales. Además de llegar a ser un instrumento de mercadotecnia, que es básicamente el por qué del videoclip.

2.5 El paso a la televisión

The Ed Sullivan Show fue un programa de televisión de los Estados Unidos que salió al aire desde el 20 de junio de 1948 hasta el 6 de junio de 1971, conducido por Ed Sullivan. Se emitía por CBS los domingos a las 20:00 horas en vivo desde Nueva York. Virtualmente todos los géneros del espectáculo tuvieron lugar en el programa: cantantes de ópera, estrellas de rock, comediantes, bailarines de ballet eran presentados regularmente. El nombre original del programa era *Toast of the Town*, pero como se le conocía como The Ed Sullivan Show, a partir de 1955 tomó este último como nombre oficial.

Este espacio, registró momentos antológicos en cuanto a entrevistas, actuaciones musicales como Maria Callas , The Rolling Stones, The Doors, Los Beatles, Elvis Presley, The Who, The Temptations o The Supremes, entre muchos más. De hecho, supone también una buena forma de observar detenidamente cómo fue evolucionando la propia televisión y el formato "magazine" o "talk show", que casi inventó, hasta nuestros días con los actuales "night show" o "late show". (Programas de entrevistas, desde gente común a famosos, cuenta con "sketches" (improvisaciones, chistes, etcétera), generalmente son presentados en horario nocturno).

El 9 de septiembre de 1956 Presley hizo su primera aparición en The Ed Sullivan Show, aun cuando Sullivan había jurado previamente que nunca permitiría su actuación en el programa. Elvis interpretó *Don't Be Cruel*, su segundo par de canciones consistió en *Ready Teddy* y *Hound Dog*. El programa fue visto por un récord de 60 millones de personas, lo que supuso el 82,6% de la audiencia. Elvis acudiría en dos oportunidades más, el 28 de octubre del mismo año y el 6 de enero de 1957.

A consecuencia de la energía sexual de Presley y su baile que consistía en mover la pelvis, en su tercera y última aparición, Elvis solamente fue grabado de la cintura para arriba.

En 1964, Ed Sullivan y Los Beatles acordaron tres apariciones en el programa. La primera fue el 9 de febrero de 1964 y con el contexto de la beatlemania. Así, el programan fue uno de los programas más vistos en la historia de la televisión. Sullivan respondió dando la bienvenida a los iconos de la década de 1960 contracultura en su ámbito, en particular, The Rolling Stones, The Doors, Janis Joplin y Marvin Gaye.

Así, el gran paso del cine a la televisión abrió un camino a bandas de la época a presentarse en un medio masivo como lo es la televisión, los fanáticos no

tendrían que esperar que su artista apareciera en una película musical para verlos cantar y bailar. La imagen del artista se vuelve importante, ya que ya no se trata del vestuario de la película, sino de una vestimenta propia, su estilo, su proyección en el escenario, su actitud, es decir una imagen propia.

2.6 Historia del videoclip

En los setentas, los fabricantes debían dar salida a los productos, lo que potenció el desarrollo de las técnicas publicitarias y promociones más sofisticadas, entre ellas, las relaciones públicas, marketing, comunicación empresarial, entre otras, para incentivar la compra de todo tipo de productos.

Además, como consecuencia del mayor rendimiento en la fabricación de productos, las jornadas laborales tendieron a la disminución, y por lo tanto se tenía mas tiempo libre. Por otra parte, el aumento de la natalidad y el ensanchamiento de las franjas de edad causaron una demora considerable para el momento de que la juventud trabajara. Cabe mencionar que el tiempo libre fue apropiado por los medios, en especial la televisión.

Por todo ello, la industria discográfica advirtió el peso de este sector de población al que conocía bien; sabía que sus principales entretenimientos eran por un lado la música de rock, y por otro, las diversas manifestaciones culturales de vanguardia y audiovisuales, como el cine, la televisión y el comic. Creó, entonces, el videoclip.

Al principio, muchas compañías discográficas de Estados Unidos, hicieron circular unos videos con una selección de actuaciones filmadas. Su difusión era muy reducida al estar destinada a informar a los distribuidores discográficos de las tendencias comerciales, pero pronto se generalizaron, propiciando transformaciones narrativas y formales que desembocaron en el formato del videoclip tal como hoy se conoce: se añadieron efectos especiales a estos fragmentos de actuaciones y el resultado les otorgó estilo y un carácter original.

Los videos solían consistir en una selección de actuaciones filmadas, aunque en ocasiones no era posible contar con la colaboración del grupo determinado, o bien, su forma de actuar no era la adecuada. En tales casos se optaba por hacer una película de la canción o por añadir efectos especiales.

El contexto de salida del videoclip estuvo vinculado con el movimiento británico de la Nueva Ola, abriendo paso a grupos de los sesenta y setenta como Los Beatles, The Rolling Stones, The Animals, etc. Esta diversificación de tendencias intensificó la idea de que la estrella de rock ya no era sólo una voz y un estilo peculiar de música, sino que era necesaria, además una imagen propia gracias a su promoción en múltiples medios de comunicación. De ahí surgió el videoclip.

En 1975, Bruce Gowers realizó, (ayudado por Freddy Mercury, líder del grupo Queen) el que se considera el primer videoclip de la historia, según Ana Maria Sedeño en su *Videoclip musical: Desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales; Bohemian Rhapsody*, del grupo Queen, fue éxito comercial definitivo para el grupo y para su disco, *A night at the opera*. Esta canción de casi seis minutos de duración, fue reducida para lanzarla como canción promocional.

Aún así, Freddy Mercury envió el tema completo a un amigo, un disc jockey (locutor de radio) londinense muy famoso, Kenny Everett, que pasó el tema catorce veces el mismo día, seducido por la complejidad del tema. Resultado: todas las radios de la ciudad comenzaron a divulgar la canción completa. Este hecho, junto con el vídeo, convirtió a *Bohemian Rhapsody* en un éxito en su tiempo (estuvo nueve semanas en el número uno de ventas), en un himno insustituible de una época.

Sin embargo, la necesidad de dibujar y perfilar un trazo y un concepto particular a cada artista, chocaba a veces con la negativa de las discográficas, que se

negaban a invertir en un apoyo audiovisual tan gravoso y todavía de dudosa rentabilidad.

2.7 Historia de MTV

En 1962, la Televisión Británica inventa una nueva forma de programas musicales. Programas musicales como Top Of The Pops, Ready! Steady! Go! y Oh, Boy les dieron el camino a varios artistas y se convirtieron en grandes éxitos. En 1964, la Televisión estadounidense adaptó este formato. Hullabaloo fue uno de los primeros en este tipo, seguido por Shindig! (NBC) y American Bandstand.

Soul train, fue un programa dedicado a la música “rhythm and blues”. Incluso en México el programa musical de los sesenta fue Orfeon A Go-go, donde se presentaban grupos mexicanos como Los rebeldes del rock, Los locos del ritmo, Los Hooligans, cantantes como Johnny Laboriel, Cesar Costa, Enrique Guzmán, por mencionar algunos, cantando (aunque utilizaban playback) éxitos de rock and roll en español.

En 1966, los primeros videos conceptuales son transmitidos, como *Paperback Writer* y *Rain* de Los Beatles. En 1967, salieron videos más ambiciosos como *Penny Lane* y *Strawberry Fields Forever* del mismo grupo.

En 1970, las industrias discográficas empezaron a producir cortos publicitarios, primeros videos musicales que empezaron sustituyendo las presentaciones en vivo de los artistas en los programas de televisión.

En 1975, *Bohemian Rhapsody* es lanzado por Queen. Este video “es considerado el primer video clip musical de la historia, sentando las bases para

la técnica del video clip y su dimensión comercial".¹⁷ Si bien, ya existían videos musicales, éstos buscaban más que nada mostrar al artista interpretando su canción y contenían imágenes referenciales al tema, y en *Bohemian Rhapsody* hay un concepto más pulido, es decir, la iluminación y efectos son planeados. Ya no muestra únicamente el *show* musical sino que la música se convierte en un relato visual. Así, se intentó dar paso a una estética propia del videoclip.

A principios de los años ochenta, la multinacional Warner Communications (propietaria a su vez de la compañía discográfica WEA), de Steve Ross y la multinacional American Express de James Robinson III, establecen una alianza mediante la creación de una empresa, la WASEC (Warner Amex Satellite Entertainment Company), que se encargará de la organización y puesta en marcha de una televisión por cable en EE.UU. dedicada a la exclusiva emisión de videoclips.

Después de probar con la inclusión de videos en un programa semanal en la cadena Nickelodeon (un canal infantil), Popclips, y verificar el beneplácito del público, los ejecutivos de la WASEC concibieron la primera estación de videos musicales durante las veinticuatro horas del día. La MTV (Music Televisión) inauguró su emisión el 1 de agosto de 1981, con unos cuatro millones de suscriptores iniciales.

El grupo británico The Buggles se encargaría de profetizar lo que pasaría en los siguientes años: *Video Killed The Radio Star*, primer videoclip transmitido por MTV.

¹⁷ Ana María Sedeño. En *Videoclip musical: Desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales*. Recuperado el 22 de octubre de 2006. Disponible en http://74.125.155.132/search?q=cache:PJr2h1lu1McJ:www.uvm.cl/csonline/2006_1/pdf/videoclip.pdf+videoclip+musical:+desarrollo+industrial&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=mx

2.7.1 Michael Jackson y Thriller

En esta parte es importante retomar un poco del cine musical, en especial la película *Saturday Night Fever* (Fiebre de la Sábado por la noche), 1977. Como lo presenta la película, los jóvenes buscaban un lugar para ellos y lo encontraron en las discotecas, lo mismo sucedió con la juventud de los setenta. Se popularizó la música disco y con esto se abrió paso a espacios de juventud como las discotecas. Ya en los ochenta llegó el “pop”, donde Michael Jackson hace su aparición.

En noviembre de 1982, Michael Jackson presentó su álbum *Thriller* y fue comparado en ventas con íconos como Elvis Presley y Los Beatles. El álbum tuvo gran éxito, vendió 40 millones de copias.

La CBS quiso averiguar la incidencia de la difusión de los videoclips en la venta de discos y, en una segunda fase de lanzamiento del disco *Thriller*, se difundieron dos videos de los sencillos *Billie Jean* y *Beat it*. La estrategia surtió efecto y *Thriller* vendió más de ocho millones de copias y, naturalmente, se constató la eficacia de la fórmula.

El videoclip *Thriller* de 14 minutos, prácticamente un mini-film, demostró que un videoclip podía ser una expresión de arte. Además, también fue una relación dialéctica entre Michael Jackson y MTV, ya que por un lado MTV promocionó al artista y lo ayudó a subir sus ventas de discos y por otra parte Michael Jackson ayudó a MTV a aumentar notablemente las suscripciones a este canal, de 9.3 millones en 1982 a 16.2 millones en 1983.

Thriller dirigido por John Landis, fue inspirado en la película de horror de los años sesenta *Night of the living dead* (La noche de los muertos vivientes). 1968, del director George Romero. Michael Jackson ya era famoso por su paso de

“moonwalk” (caminata de la luna) pero en este video no sólo se presenta ese paso, se muestra una coreografía, vestuario y maquillaje que a la fecha es recordada en parodias, es imitada y homenajeada, ya sea por artistas o bien, por estudiantes al preparar una coreografía para su escuela.

El director John Landis fue el elegido ya que su película *An American Werewolf in London* (Lobo Americano en París 1981) cautivó a Michael Jackson. Al presentar el proyecto a la compañía discográfica, el principal problema radicó en los 600.000 dólares que se necesitaban para llevar adelante el video.

La solución fue filmar todo el "detrás de cámaras" es decir, cómo se realizó el videoclip, luego se vendería en forma de videohome junto al musical. Se vendieron un millón de copias de *Making Michael Jackson's Thriller* solamente en los Estados Unidos.

El videoclip fue la primer gran producción en su tipo y necesitó lo mismo que las grandes películas de Hollywood como docenas de extras, bailarines, diferentes escenografías, varias horas para maquillar a Michael Jackson, ya que debía ser un zombie y un hombre lobo.

Rich Baker fue el encargado de los efectos especiales, tuvo a su cargo a más de veinte artistas en la materia, maquillando a más de veinte bailarines y al propio Jackson.

En total los bailarines fueron dieciocho y otros cuatro para las escenas del “Break dance”, que estaba de moda en los ochentas. Ola Ray fue la actriz coprotagonista del video junto a Michael tocándole el papel de novia asustadiza. El encargado de la coreografía junto a Jackson fue Michael Peters.

La mayor parte de las escenas del baile de los zombies no se realizaron en estudio sino en escenarios naturales. Éstas fueron filmadas en la Unión Pacific Avenue, en el distrito hispano de la ciudad de Los Ángeles. Por su parte las

escenas del cine, cementerio y la de la casa fueron realizadas en estudios de California.

Vicent Price fue el encargado de la voz "tenebrosa" en las partes de la salida del cine, al igual que la risa final que se agregó al tema en el álbum. Así, el video tuvo su lanzamiento en MTV el 2 de diciembre de 1983.

2.7.2 Madonna, la reina MTV

Con una vestimenta muy particular y canciones pop pegajosas, Madonna llega a la fama casi como un cuento de hadas. Desde la pobreza hasta aparecer en MTV como su chica favorita. La carrera de Madonna, musicalmente hablando, estuvo llena de controversias.

En 1984, Madonna se presentó con un vestido de novia y canto *Like a virgin*, durante la presentación de los MTV Video Music Awards se contorsionó en el piso fingiendo masturbarse, aunque, fue más teatral que obsceno. Sin embargo, ahí se creó una imagen de provocadora.

Siguiendo los pasos de Michael Jackson, Madonna hizo videos con buenas producciones y coreografías bien realizadas. Usó el formato musical del cine de Hollywood, con una pequeña historia y lo juntó con el estilo del videoclip. Así, en *Material Girl*, Madonna interpreta la canción como lo hizo Marilyn Monroe en *Gentlemen Prefer Blondes* (Los hombres las prefieren rubias) 1953, cantando *Diamonds are a girl's best friend*.

La controversia apareció una vez más en *Like a Prayer* videoclip dirigido por Mary Lambert. En este video Madonna aparece bailando entre cruces en llamas, sujeta una daga y le aparecen estigmas y es besada por una estatua que al parecer es San Martín de Porres. Por otro lado, aparece Madonna con el cabello castaño y chino, una apariencia más latina, además, en la historia de este videoclip, el personaje de Madonna ve un crimen y como es acusado un hombre

negro inocente, Madonna busca refugio en la iglesia y decide hacer lo correcto, va con la policía y el hombre negro es liberado.

Grupos católicos de ultraderecha condenaron a este videoclip, tomándolo como profano y hereje. Pero, esas acusaciones generalmente dan más propaganda y así Madonna siguió con los videoclips controversiales. Cabe mencionar, que no todos sus videos son escandalosos pero sin duda han sido un medio importante en su carrera y MTV también supo lo importancia de esta artista haciéndole especiales como “La artista del mes”.

En 1991, Madonna presenta una vez más uno de los videos mas controversiales de su década, *Justify my love* dirigido por Jean Baptiste Mondito, reconocido fotógrafo francés. Incluso fue prohibido en Estados Unidos por un tiempo. Videoclip en blanco negro, con alto contenido homo erótico y erótico en general.

Madonna utilizó los videoclips como medio para expresar distintas situaciones sociales, como madres solteras en *Papa don t preach* dirigido por James Foley, y racismo en *Like a prayer* de Mary Lambert . En su videoclip *Vogue* de David Fincher, mostró glamour, pasos sumamente cuidados y coreografías más gestuales. Sin duda Madonna con la ayuda de los videos y de MTV fue la artista femenina de más éxito en los ochenta.

2.7.3 MTV y los videoclips

De todas las cosas por las que se conoce a MTV la más importante ha sido la influencia de los videos de música. MTV los llevó de ser algo que las bandas hacían, si se tomaban ese trabajo, a ser algo esencial. Cuando MTV inicio transmisiones en 1981, fue el marco ideal para los videos musicales y trasformó la tradicional experiencia auditiva de la radio en una nueva y espectacular experiencia visual

Con este canal podías ver a tu artista favorito en un video bailando y cantando con vestuario llamativo, gran iluminación y coreografía. Asimismo, para un artista era más fácil mandar un videoclip a la cadena, que hacer una gira. “Si se tenía un videoclip que se exhibiera a menudo, en vez de vender dos millones de copias del disco, se vendían veintidós millones”¹⁸.

Al ir creciendo MTV, también lo hicieron los videos, en los años noventa la tendencia fue emular el estilo cargado de las películas épicas de Hollywood, por ejemplo el video *Scream* de Michael Jackson costó la asombrosa cantidad de siete millones de dólares.

De los videoclips más destacados están las propuestas de los realizadores como Michel Gondry con *Like a rolling stone* de The Rolling Stones, Spike Jonze con *Weapon of choice* de Fat Boy Slim, Chris Cunningham con *All is full of love* de Björk, Mark Romanek con *Hurt* de Johnny Cash, Anton Corbijn con *The fly* de U2 y Floria Sigismondi con *The beautiful people* de Marilyn Manson, por citar algunos.

Sin embargo, cuando se disminuye el presupuesto, a menudo crece la creatividad. MTV fue tomado por sorpresa con la increíble reducción de costos, por ejemplo el video de *Praise you* de Fatboy Slim:

“Cuando les presentamos el video *Praise you*, MTV norteamericano se negó a exhibirlo, dijeron que era una chapucería. La disquera norteamericana quiso que hiciéramos otro video, porque dijeron que MTV no pondría éste, por considerarlo una estupidez. Y terminaron por darme seis premios por él”¹⁹.

MTV no creó los videos musicales pero ayudó a promocionarlos, a darles peso y que fueran tomados en cuenta como algo más que simple publicidad. Se trata de

¹⁸ MTV Latinoamérica (2007). 25 años rompiendo las reglas, Latinoamérica, programa transmitido en 2006.

¹⁹ Fatboy Slim, en *25 años rompiendo las reglas*, programa transmitido en 2006

un requisito para que la imagen del artista sea conocida y reconocida, tal fue el caso de Madonna y Michael Jackson logrando, a través de sus videoclips y de MTV, una relación artista-imagen, como estrategia de difusión de los sellos discográficos en su papel de promotores de artistas.

2.8 Directores de videoclips musicales

Es importante destacar que algunos directores de videos no solamente se dedican a eso, también trabajan en cine y en televisión. El video musical se desarrolla como producción audiovisual auspiciada por el mercado de la música. Dirigido fundamentalmente a los jóvenes.

Sin embargo, es importante mencionar que los cineastas y realizadores de videoclips van de un género a otro, es decir, el director de videoclips se ha apoyado del lenguaje cinematográfico, tales aspectos como las coreografías del cine musical. A su vez, el cine se ha apoyado de la estética “libre” del videoclip, experimentando en planos, tiempo, maquillaje, etcétera.

La variedad formal y narrativa que viene desarrollando en los últimos años es resultado de la constante investigación en materia audiovisual, tales como recursos electrónicos. El video musical está muy ligado a la publicidad, “pero va aún más allá porque se le permite mayor innovación, que lo convierte en modelo de la vanguardia audiovisual contemporánea (junto al video de creación y algunos tipos de publicidad).”²⁰

Por esto, es la oportunidad de muchos interesados en el cine, televisión o fotografía para experimentar con este género. Tal fue el caso del fotógrafo y director de videos David LaChapelle. Andy Warhol le ofreció su primer trabajo como fotógrafo de la revista Interview fundada en 1969.

²⁰ Sedeño Ana maría, *El cuerpo del cantante en los videoclips: una propuesta de análisis textual*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga
<http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%20%208%20%20nora%20maziotti/ana%20m%20sedeno%20valdellos.doc>

En 1996 obtuvo el Premio Fotógrafo del Año en los VH1 Fashion Awards. Premio Fotografía Aplicada del Año por The International Center of Photography.

David LaChapelle ha trabajado con artistas como Cristina Aguilera con *Dirrty*, Robbie Williams con *Advertising Space*, Elton John con *Someone Saved My Life Tonight*, Amy Winehouse con *Tears Dry On Their Own*, Jennifer López con *Do it well*, entre otros.

Martin Scorsese, reconocido director de películas como *Mean Streets* (Calles peligrosas), 1973, *Taxi driver* (1976), *New York, New York* (1977) y *Raging Bull* (Toro salvaje) (1980) por mencionar algunas. Por otro lado, también dirigió el video de Michael Jackson para la canción *Bad* con un costo de 2,200,000 dólares²¹.

Shophie Muller y Francis Lawrence son directores de videoclips y realizadores de la serie *Making de video* de MTV, el detrás de las cámaras de cómo se realiza un videoclip. Sophie Muller ha trabajado con Gwen Stefani, Annie Lenox, Shakira, entre otros; y Francis Lawrence ha trabajado con Nelly Furtado, Britney Spears, Aerosmith, Jennifer López, entre otros.

Jonathan Dayton y Valerie Faris son una pareja de directores de videos que también llevaron su trabajo al cine, dirigieron *Little Miss Sunshine* (Pequeña Sunshine), 2006. Como antecedente de su trabajo tenemos el video *Tonight tonight* de los Smashing Pumpkins, es una referencia de la película de George Meliés, *Le Voyage dans la Lune* (Viaje a la Luna) 1902. El videoclip se hizo ganador de seis premios MTV.

²¹ <http://es.weshow.com/top10/musica/top-10-videoclips-mas-caros-de-la-historia#7> 13 noviembre 2008 1:48 pm

Anton Corbijn, es fotógrafo y director de videoclips, reconocido por su trabajo con Depeche Mode. Dave Gahan, vocalista de dicho grupo ha comentado que con él se siente bien y confiado con su trabajo. Por ejemplo, para realizar el videoclip *Enjoy the silence*, Anton Corbijn llegó con la idea de vestirlo de rey que camina con una silla plegable, Dave pensó que bromeaba pero el videoclip se realizó. Dave Gahan también afirma que confía en el trabajo de Anton en parte por su fotografía.

Spike Jonze es director de cine y de videoclips, entre su películas están *Adaptation* (Ladron de orquídeas), 2006, *Being John Malkovich* (Quién es John Malkovich), 1999 y productor de *Jackass I y II*, entre otras. Uno de sus videoclips más conocidos es *It's Oh So Quiet* de Björk. Ella ha comentado que sólo pensó en hacer de ese videoclip un musical, el resto fue creado por Spike Jonze, lo único que ella cambió es que él quería hacerlo un videoclip desarrollado en los cincuenta, pero Björk tenía claro que el videoclip se desarrollara en un ambiente que pareciera cotidiano pero a la vez lleno del dinamismo de la coreografía y vestuario.

Michel Gondry, nació en Versalles, Francia, fue uno de los primeros en experimentar el tiempo de bala , es un efecto en el que parece que el tiempo se detiene y vemos a ese objeto en perspectiva a los 360 grados, un ejemplo claro esta el la película *Matrix* en la secuencia de las balas. Fue contratado por Björk para su video *Human Behaviour* como su lanzamiento de solista en 1993. Es uno de los directores más solicitados por esta artista. También es fotógrafo y gusta de indagar sobre el comportamiento humano, lo cual justifica un poco en sus películas *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Eterno resplandor de una mente sin recuerdos), 2004 y *La Science des rêves* (La ciencia del sueño), 2006.

“Este creador multiterreno ha posicionado mejor que nadie al videoclip junto al videoarte. No hay más que ver *Around the world* (Alrededor del mundo) de Daft

Punk, *Bachelorette* (Soltera) de Björk , *Let forever* (Dejar siempre ser) de The Chemical Brothers para comprobar el potente caudal artístico y creativo de Goundry, que siempre pone los últimos progresos técnicos en síntesis de la imagen al servicio de la confusión y mezcla entre realidad y ficción y de sus leitmotivs (la infancia, lo misterioso, lo incoherente y mágico), tal que en los mejores filmes de la vanguardia surrealista de los años veinte y treinta y de directores como Buñuel o Jean Cocteau”.²²

Chris Cunningham, comenzó como creador de los modelos de los robots de la película *Alien III* y trabajo para el proyecto de *I.A* (Inteligencia Artificial) dirigida por Steven Spielberg. Ha hecho videoclips para Placebo, *36 degrees*, *Frozen* con Madonna, *Only you* de Portishead, por mencionar algunos. Las imágenes que maneja Cunningham son futuristas y en ocasiones sus personajes son seres extraños, deformados por la maldad o inhumanos.

Floria Sigismondi, artista visual nacida en Italia en 1965, nacionalizada canadiense, ha dedicado su vida a la fotografía, al cine y al video, además de ser escultora y conocida por los videoclips de artistas y grupos como Marilyn Manson, Leonard Cohen, David Bowie, Christina Aguilera, The Cure, Muse, Incubus, Interpol, The White Stripes, Björk, Tricky, The Racounteurs y Fiona Apple.

En el 2008, Floria Sigismondi trabajo para la marca de cosméticos MAC, donde realizó el comercial *Cult of Cherry*, en el que se muestra una especie de historia alternativa de *Alicia en el País de las Maravillas*.

Éstos son sólo algunos de los directores de videoclips, cabe mencionar que algunos de los artistas se sienten más cómodos con unos directores tal es el caso de Dave Gahan, ya que ha dicho que si pensara en la imagen de Depeche Mode piensa en Anton Corbijn.

²² Op. Cit. Pág. 56

La relación entre el artista y el director es importante para tratar de realizar lo que el artista quiere sin limitar la creatividad del director.

El videoclip es el heredero de expresiones artísticas, desde el cine musical y el videoarte ha obtenido las bases para su lenguaje y estética y su parte publicitaria los Soundies y Scopitons, los programas musicales y la aparición de MTV. Si bien el objeto de un videoclip es de promocionar al artista, el video ha evolucionado en técnica y en lenguaje, no sólo siendo un corto promocional sino parte de la cultura audiovisual.

2.9 Las generalidades formales del videoclip

Como mencionamos anteriormente uno de los medios de expresión visual de reciente creación es el videoclip, esto ha llevado a una búsqueda constante de un lenguaje narrativo que al parecer no logra cuajar del todo, ya que por su naturaleza híbrida de su formato ha hecho que muchas veces se le cuestione como un producto audiovisual hueco y con más pretensión de lo artístico que verdadero. También nos queda claro su indiscutible posicionamiento ante el público consumidor de éstos, ha sido de gran magnitud ya que se ha conformado toda una industria y la gran mayoría de los países, cuando menos del mundo occidental, realizan videoclips. No hay cantante que no considere un videoclip como publicidad. Además, los canales musicales se apoyan del videoclip y se especializan, es decir, videoclips de rock, pop, hits, música banda, etcétera.

El concepto de la publicidad, el formato de la televisión, el lenguaje del cine, las referencias del videoarte, están a la orden del día para un fin de consumo musical, todo lo anterior presentado muchas veces dentro de un dinamismo de la edición y los efectos de las nuevas tecnologías que lo convierten como un gran espectáculo visual.

Ana Maria Sedeño, en su trabajo *Videoclip musical: Desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales*, menciona algunas características del videoclip, las cuales generalicé en las siguientes:

1.- Tiene fines publicitarios: su objetivo principal y relativamente manifiesto es la venta de un disco, una canción o tema determinado y, más sutilmente, la imagen y personalidad de un grupo o solista.

2.- Es una combinación o mezcla de música, imagen (imagen móvil y notaciones gráficas) y lenguaje verbal (y excepcionalmente otras materias audiovisuales: ruido silencio y diálogos). La idea de la que parte un videoclip resulta del intento de asociar unas imágenes a una música siempre preexistente, anterior. Este constituyente, sin duda, el rasgo particular que diferencia al video musical de las demás producciones audiovisuales, aunque eso no signifique que no sea imitado sistemáticamente por otras modalidades o formatos audiovisuales.

Si bien la luz, el movimiento, exhalación del placer, los sentidos, están contenidos en los anuncios comerciales y en los videoclips. Sus discursos son similares porque se basan en un lenguaje directo, atractivo y dinámico que incorpora recursos producidos por computadora, como por ejemplo, la animación y los efectos especiales. Aunque los dos tienen finalidad publicitaria, tienen alcance e impacto distinto.

Los comerciales inducen de manera abierta la compra de todo tipo de productos de consumo. Por otro lado el videoclip disimula bajo el ropaje del espectáculo musical su verdadero objetivo, el de promover y reafirmar la imagen de los artistas y con ella la venta de sus producciones discográficas.

También, el videoclip y los anuncios comerciales difieren en formato temporal, pues los anuncios fluctúan entre 30 y 60 segundos, en tanto los videoclips van

de los tres a seis minutos (con casos excepcionales de 14 minutos, Thriller de Michael Jackson).

Como lo menciona Ana Meléndez, “El videoclip establece su punto de contacto con el anuncio comercial al usar igualmente el melodrama, pues al modo de las ficciones de otros géneros dramáticos televisivos relata pequeñas historias, aunque éstas pueden desprenderse del sentido real o evocado de las composiciones musicales que promociona, bien sea canción, balada o melodía. De este modo, compases, ritmos, movimientos y notas musicales determinan si el relato es suave o vertiginoso, lento o frenético. Las historias pueden ser más o menos lógicas, o bien, abstractas o incluso incontextas.”²³

Por otra parte es factible tipificar al género del videoclip a través de su narrativa como lo hace Ana María Sedeño en su trabajo *Narración y descripción del videoclip musical*:

Dramático o narrativo: Aquellos en los que se presenta una secuencia de eventos donde se narra una historia bajo la estructura dramática clásica, en los cuales la relación de la imagen con la música puede ser lineal, la imagen repite punto por punto la letra de la canción; de adaptación, se estructura una trama paralela y a partir de una canción; y de superposición, se cuenta una historia que puede funcionar independientemente de la canción.

Descriptivo: No albergan ningún programa narrativo en sus imágenes, sino que basan su discurso visual en unos códigos de realización y reiteración musical visual meramente de seducción. Este se materializa en una situación de actuación o performance del grupo o cantante que fija su mirada hacia la cámara.

Musical o performance: La banda únicamente es testigo del hecho musical, ya

²³ Ana Meléndez, *La TV no es como la pintan*, Pág. 169

sea concierto o estudio, o bien, consiste es una ilustración estética de la melodía, con lo que únicamente adquiere un carácter escenográfico sin haber referencia de nada más. La meta es crear cierto sentido de una experiencia en concierto. Los videos orientados al performance indican al espectador que la grabación de la música es el elemento más significativo.

Conceptual: Se apoyan sobre forma poética, sobre todo la metáfora. No cuentan una historia de manera lineal, lo que hacen es crear cierto ambiente o estética de tipo abstracto o surrealista. Puede ser una secuencia de imágenes con un concepto en común, en colores o formas que unidos por la música forman un cuadro semiótico que expresa el sentir de la música, no precisamente la letra de la canción.

Mixto: Es una combinación de alguna de las clasificaciones anteriores²⁴.

Cabe aclarar que existen videoclips que recurren a los discursos del periodismo en la medida que incluyen datos duros en su estructura narrativa muchas veces para denunciar o hacer una toma de conciencia de sucesos que afectan a la sociedad; por ejemplo videoclip como *Runaway Train* del grupo Soul Asylum, donde aparecen casos de jóvenes desaparecidos y se dramatiza como un bebé es robado de su carreola en un descuido de su madre.

Además, entra también un tipo de videoclip, el de animación, utilizando esta herramienta visual como modo de presentar un videoclip, bandas completamente virtuales como Gorillaz, donde los integrantes de esta banda son personajes animados y por supuesto videos de animación como *Do the evolution* del grupo Pearl Jam

Las características anteriormente mencionadas pueden estar sustentadas por

²⁴ Sedeño Ana M. (2007) *Narración y descripción del videoclip musical*. En <http://www.cem.itesm.mx/docs/publicaciones/logos/anteriores/n56/asedeno.html> consultado 18 de junio de 2007 9:18 PM

una serie de recursos audiovisuales que pueden llegar, incluso, ser parte de la estética del videoclip, a continuación mencionaremos algunas de ellas:

- 1.- Grandes planos generales de escenarios y ambientes.
- 2.- Planos generales de las coreografías y los conjuntos musicales, en contraposición a planos medios de bailarines, interpretes y ejecutantes.
- 3.-Ángulos insólitos y distorsionados de la imagen, abundancia de líneas curvas y quebradas, composiciones complejas.
- 4.- Tratamiento expresionista del color e incorporación violenta del blanco y negro.
- 5.- Amplios y dinámicos desplazamientos de la cámara sobre la grúa.
- 6.- Movimientos veloces o lentos dentro del encuadre.
- 7.- Reiteración parpadeante de tomas de acercamiento y de gran detalle.
- 8.- Panorámica con gran angular sobre el set.
- 9.- Efectos digitales surrealistas. Figuras y objetos exagerados y deformes. Sujetos y objetos en movimiento distorsionado que salen del encuadre. Cuerpos y caras que transgreden lo real.
- 10.- Superposiciones de cantantes sobre el set y sobre paisajes de distinta naturaleza.
- 11.- Iluminaciones altamente contrastantes, reflectores e imágenes holográficas.

12.- Evoluciones coreográficas complejas y muy llamativas.

13.- Brevísima duración del plano en pantalla: un segundo²⁵.

Estas generalidades del videoclip están supeditadas a fines específicos como Roman Gubern menciona que los videoclips depredaron y se apropiaron de los estilos del cine de vanguardia por la buena razón de que no estaban sometidos a rígidas reglas del relato novelesco y se limitaban a ilustrar una canción, que con frecuencia no relataba propiamente una historia, sino que exponía sensaciones, así, los videoclips el efecto de fascinación y seducción hipnótica.

El mecanismo de seducción se refiere a que la publicidad audiovisual y el videoclip tienen en común constituir los mecanismos de seducción dirigidos a persuadir al espectador/consumidor para que realice un acto de compra.

Para finalizar, el videoclip musical puede emplear el mecanismo narrativo si se desea y utiliza el mecanismo seductor para sus fines comerciales. Esto se debe a su mayor capacidad para centrar el interés sobre el objeto anunciado, música y cantantes.

²⁵ Ana Meléndez, *La TV no es como la pintan*, Pág. 170

Capítulo III. La trayectoria de *Across the Universe* (A través de Universo)”

En este capítulo se revisa quién está detrás de la película *A través del universo*, Julie Taymor y su trayectoria como directora de teatro, artista plástica hasta sus trabajos en cinematografía con sus dos películas anteriores *Titus* y *Frida*. La pre producción, la producción y la post producción de *Across the Universe* (A través del Universo) para entender cómo fue concebida su realización, así como sus críticas, premios, logros y fracasos.

3.1 La directora Julie Taymor

Julie Taymor nació en 1952 en un suburbio de Boston llamado Newton. A los siete años hacía su propio teatro en el jardín trasero de su casa. Su hermana organizaba todo para que otros niños asistieran a la puesta en escena, donde Julie, no solo actuaba, también realizaba la escenografía.

A la corta edad de diez años mostró gusto por el teatro de títeres y máscaras. Colaboró un tiempo en el Teatro Infantil de Boston y en el Teatro Taller de Boston. A sus diecisiete años se graduó de la Preparatoria de Newton. Durante su tiempo en la preparatoria pasó un verano en la India y en Sri Lanka a través del programa Experiment in Internacional Living (Experimento de vida internacional). Ahí, fue su primer contacto con el teatro asiático, mismo que la dejó impresionada.

De regreso en Newton, Massachussets, en 1969 en su último año de preparatoria , Julie se unió a Portman’s Teather Workshop of Boston (Taller de Teatro de Portman de Boston), a la edad de quince años era el miembro más joven.

Al cumplir los diecisiete años viajó a París y estudió en L'Ecole de Mime Jacques Lecoq (El Colegio de Mimos de Jacques LeCoq). A pesar de que Taymor no tenía mucho interés en la mímica, la utilizó para que todo su cuerpo lograra la emoción en un personaje. En ese mismo colegio, Julie empezó a trabajar con máscaras.

Durante el año en París, Julie iba frecuentemente al cine, donde tuvo una especial inspiración con las películas de Fellini y Kurosawa. Sin una estructura completamente igual a la de las películas. Sin embargo, Julie entendió las técnicas fílmicas que llegaría a usar en su trabajo teatral.

En 1970 ingresó al Colegio Oberlin. Después de un tiempo, el Director experimental Herbert Blau se instalaría con su Instituto de Artes de California, para comenzar una compañía de teatro profesional. Taymor adicionó y se convirtió en el miembro más joven del instituto.

Después de su último año en Oberlin, Taymor viajó a Seattle donde estudió el talado de madera en la Sociedad Americana de Artes del Este. Donde también aprendió mascarar indonesas, títeres de sombras mismos que eran el interés de Taymor. En 1974, el grupo de Blau se desintegró y Julie Taymor a sus veintiún años estaba lista para sus siguientes viajes.

Taymor quiso estudiar a fondo el teatro de títeres tradicional y el teatro experimental. Entró a la Comunidad de Watson en el Este de Europa donde pasó un año, también viajó a Indonesia y Japón. Taymor viajó a Yogyakarta en el Centro de Java para conocer a W. S. Rendra, una de las guionistas, directoras y novelistas más controversiales y respetadas de Indonesia.

Taymor paso dos años con el grupo de Rendra. Lo más impresionante acerca del grupo era la relación con la comunidad, se reunían en un "cuarto" cuyas paredes estaban hechas de árboles de bananas. Rendra la animó a desarrollar

su propio trabajo en teatro. Así, Julie, viajó a una pequeña isla de Bali y formó el Teatro Loth, básicamente era un grupo donde se compartía conocimiento, practicaban la danza, Tai Chi, mímica, yoga, improvisación, cuentos y realización de máscaras. Julie Taymor codirigió el grupo de 1974 a 1978.

Para su primer trabajo en Bali, esta directora exploró dos temas: la locura y la transición cultural. Los materiales utilizados: madera, piedra, cuero, fuego, títeres de sombra, imágenes de IBM (International Business Machines) entre otros.

Así, los títeres y las máscaras se convirtieron una marca personal. Además, Julie Taymor es ganadora de dos premios Tony por la dirección y vestuario de su puesta en escena *The Lion King* (El Rey León) en 1991. A través de los años Julie siguió con óperas y puestas en escena como *La Fierecilla domada* en 1988, *La flauta mágica* en 1993 y *Titus Andronicus*, 1994, por mencionar algunas.

3.2 Antes de A través del Universo

3.2.1 Titus

Titus Andronicus, 1999, es protagonizada por Anthony Hopkins, es el Gran General Romano que regresa victorioso a casa después de una larga batalla contra los godos del norte. La Reyna Goda y sus dos hijos juran venganza, con ello se inicia una historia de venganza doble: primero de la Reyna Goda y luego la de Titus.

“Para marcar el relato, elegí una estructura arquitectónica que funcionara de manera simbólica: El coliseo romano, el arquetípico teatro de la crueldad, donde la violencia alcanzó su cima como espectáculo”²⁶ Julie Taymor.

²⁶ La butaca. *Titus*. Disponible en <http://www.labutaca.net/films/4/titus.html>

Algunos elementos de *Titus Andronicus* tales como el elevado drama, descarnada violencia y absurda comedia negra, fueron las características que fascinaron y convencieron a Julie Taymor a llevar la pieza al cine.

“...Hablando directamente a nuestro tiempo, una época cuyo público se alimenta a diario de escándalos sexuales de la prensa amarilla, de grupos de pillaje adolescentes, de juergas a golpe de pistola en los institutos, y de los detalles íntimos acerca del juicio por asesinato de alguna celebridad. De igual modo, una época donde el racismo, la limpieza étnica y el genocidio casi que ya no impresionan por ser lugar común y aparentemente inevitables”²⁷.

Así, *Titus* no es una obra refinada donde el bien triunfe sobre el mal sino que contiene la tragedia humana. Guerra, sacrificios rituales, infanticidio, violación y tortura.

Al efectuar la adaptación de *Titus* a un guión cinematográfico, el reto estuvo en mantener los contrastes y el alcance de la visión de Shakespeare. La Roma moderna sobre las ruinas de la antigua ciudad estratificaban perfectamente los escenarios de la película. En lugar de recrear la Roma del 400 después de Cristo, las locaciones de la película comprenderían las ruinas de la Villa de Adriano, Las Termas de Caracalla, el Coliseo, etcétera. Tal como son en esta época, a pesar de que su belleza haya sido deteriorada.

Como contraparte a la arquitectura clásica, el diseñador de producción Dante Ferreti, le mostró a Julie Taymor el Centro Administrativo de Mussolini, el cual se le dio el nombre de Coliseo cuadrado debido a sus numerosas arcadas. Esta arquitectura surrealista, casi futurista, resultó ser un escenario que se ajusto al concepto de la película.

²⁷ Idem

La película inicia con un prólogo que tiene el espectro de la violencia, en un momento es un entretenimiento inocente y en pocos segundos se convierte en horrorosa realidad.

Cuando el juego inocente de un niño con sus soldaditos, desemboca en una evidente y explosión de bombas y va a parar por una distorsión del tiempo en pleno Coliseo romano. Por arte de magia, sus soldados romanos de juguete devienen carne y hueso blindados, cubiertos por capas de tierra; Titus y sus ejércitos regresan de la guerra en una marcha triunfal sobre la arena.

La ciénaga es una metáfora acerca de la violación de Lavinia. Se halla abandonada, sobre un tocón de árbol carbonizado, rodeada de aguas pantanosas que borbotan azufre. Ahí, donde hubo manos, ahora hay muñones. Existe cierto peligro en mostrar el desmembramiento de Lavinia, literal y detallada. Su horror resulta fácilmente grotesco y puede absorber toda la atención del público en demérito de una imagen más plena del hecho.

Como contrapunto al tenebroso cuento de venganza de Shakespeare está el viaje del niño, desde la inocencia infantil, pasando por el testimonio pasivo, a la adquisición del conocimiento, de la sabiduría, la compasión y finalmente al la capacidad de opción.

Cuando el drama toca a su fin, el joven Lucio, toma en sus brazos al bebé de Aarón. Sosteniendo a su enemigo, Lucio empieza a dirigirse hacia el arco de salida del Coliseo. El chico sigue avanzando hacia la salida, hacia la promesa de la luz del día como si la redención fuera una posibilidad.

3.2.2 Frida

Desde su compleja y duradera relación con su mentor y esposo, Diego Rivera, hasta su ilícita y controvertida aventura con Leon Trotsky, pasando por sus

románticos y provocativos encuentros con mujeres. *Frida* narra la vida de Frida Kahlo. “Fue una extraña aventura amorosa. Algo muy, muy peculiar,” agrega Salma Hayek, quien hace el papel de Frida en la película.

“Su amor perduró porque era verdadero,” opina la directora Julie Taymor. “Comenzó con un mutuo respeto como artistas y camaradas en espíritu y se transformó en una profunda atracción intelectual, artística y erótica. El fuerte sentido de libertad de Frida y su independencia le sentaron muy bien a Diego y le dieron libertad al tiempo que él era la fuente de motivación e inspiración para ella. Aún con todas sus crisis y separaciones, existía una muy profunda honestidad y amor entre ellos.²⁸”

La actriz Salma Hayek consiguió los derechos de algunas obras de Frida Kahlo para reproducirlas en la película gracias a Dolores Olmedo que los cedió. Dolores Olmedo murió el 27 de julio del 2002. Así en la película se encuentran obras como *Autorretrato con pelo corto*, *Unos cuantos piquetitos*, *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, entre otras.

Hayek llevó *Frida* con Harvey Weinstein de Miramax quien accedió a financiar y a producir el proyecto e incluyó a la ganadora del Premio Tony, Julie Taymor, para dirigir. Jay Polstein comparte: "el primer tema del que Salma y yo hablamos fue el intentar asegurarnos que la película fuera tan artística como la artista que de la cual trata esta cinta.. Es fácil decirlo, pero no así lograrlo. Julie Taymor era la mejor directora para hacer de esto algo real."²⁹

Después de años de puertas cerradas y esfuerzos frustrados, *Frida* empezó su producción a finales de la primavera del 2001 con Sarah Green como la productora principal.

²⁸ La butaca. (2002). *Frida*. Disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/frida.htm>

²⁹ Idem.

Aclamada tanto por la crítica como por el público debido a su trabajo en Broadway *The Lion King* (El rey león) y su debut en la película *Titus*, la directora Julie Taymor se ha distinguido como escritora-directora de historias surreales y crudas. La habilidad de Taymor, para aplicar su imaginación visual y para realizar narrativas coloridas, logró que Frida le quedara justo a la medida.

Incluso me llevo a una supuesta pesadilla o alucinación de Frida en el hospital, donde hay animación con doctores grotescos y voces escalofriantes, dando el diagnóstico de Frida. Julie Taymor, también logró resumir el viaje de Frida Y Diego en con collage y al final su muerte literalmente se enciende.

Pienso que la directora intentó imprimirle un toque de fantasía y surrealismo, como la obra de Frida, se nota el intento de plasmar como Frida veía pasajes importantes de su vida y a su vez, cómo los plasmó en sus lienzos. Ejemplos, cuando ve sus vestido colgando y cuando de despecho se corta el cabello.

Taymor no quería hacer una película normal basada en la vida de una persona famosa. Además, Frida pintó claramente episodios de su vida, pero episodios muy subjetivos. La sola idea, de poder mostrar a una artista y la forma en la que esta artista creó, resulto un reto para Taymor.

El interés de Taymor por dirigir *Frida* surgió de la compleja relación que existió entre la artista y su esposo. "La historia de amor entre Diego y Frida fue lo que verdaderamente me conquistó," explica ella. "Muy a menudo en las historias de amor se presenta lo siguiente: 'el chico conoce a la chica, ambos se enamoran, se unen, y se acabó. Tal vez han pasado cinco meses o cinco días. Ésta es una historia de amor muy profunda, hermosa, tormentosa y divertida."³⁰

Uno de los ejemplos del uso del estilo de Frida se observa durante la secuencia

³⁰ Idem

en Nueva York. Con la ayuda de Amoeba Proteus, una compañía de efectos especiales, se hizo un diseño de un póster de arte con estilo constructivista ruso³¹, característico de la época. Se utilizaron fotografías documentales así como películas de viajes reales para poder crear el espacio de sus travesías aún sin contar con muchos medios.

Transformar a Salma Hayek en Frida Kahlo requirió mucho esfuerzo por parte del equipo. Tanto la actriz como la artista tenían una estructura pequeña, grandes ojos oscuros y largo cabello negro, pero el vestuario y el maquillaje ayudaron mucho a mejorar sus similitudes en la pantalla de cine.

“Para poder recrear las trenzas de Frida y los peinados de época se recurrió a la estilista Beatrice De Alba. Utilizando una combinación del cabello natural de Hayek con algunas pelucas que ella trenzó. Para obtener las características cejas de Frida, la artista en maquillaje, Judy Chin, agregó finísimos cabellos a la ceja natural de Hayek para crear un arco más grueso. Para crear el impactante guardarropa de Frida, la diseñadora de vestuario Julie Weiss visitó casas de diseño y guardarropa, mercados mexicanos y libros de historia para encontrar ropa y joyería del mismo tipo del que la artista solía usar”³².

Como una opinión personal, me parece que la complexión de Salma Hayek y Frida Kahlo pudieran ser parecidas, pero no le creo a Salma el carácter que se supone tenía Frida, la fortaleza y el dolor físico y sentimental que la invadió. Simplemente, no me pareció que veía a Frida Kahlo en pantalla.

³¹ Movimiento artístico surgido en Rusia en 1917, que tiene sus raíces en los 'Vkhutemas', o "Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado" y se desarrolló principalmente en el arte, diseño y arquitectura rusos. Entre las características de estilo está el uso de los colores naranja, rojo, azul, amarillo, negro y blanco (generalmente siempre en los mismos tonos, tanto en afiches como en objetos), la constante alusión a elementos modernos que simbolizan el progreso, las estructuras geométricas y las formas pesadas.

³² Idem

Frida se filmó completamente, en locaciones en México desde abril hasta junio del 2001. Taymor utilizó muchas de las locaciones originales de los temas de la cinta. La riqueza y diversidad de la arquitectura de México le permitieron a Taymor encontrar lugares perfectos para escenificar París y Nueva York durante los años treinta y cuarenta. Así, a lo largo de la película se pueden reconocer locaciones como la Escuela Preparatoria Nacional, el Hotel Majestic y la Secretaría de Educación Pública, lugar donde se encuentran casi sesenta murales de Diego Rivera.

Taymor, como ya se mencionó estuvo en Indonesia durante cinco años, que formó su propia compañía y estudió mímica en Francia, aceptó gustosa su nueva inmersión cultural. “El visitar varias locaciones, el buscar al elenco y el trabajar con el libreto en México hizo que todo se amalgamara (...) tener acceso a locaciones reales, estar rodeados de sonidos y música, de comida y de sentimientos propios de la cultura hizo que todo esto pudiera tener vida propia.³³” Comenta Julie Taymor.

Entre algunas otras locaciones en Puebla se encuentran: los edificios de Protocolo y Presno para escenificar los interiores de los edificios de Nueva York y de París, el cementerio municipal de Puebla donde se filmó la escena del Día de los Muertos, y el restaurante La Guadalupeana para hacer la secuencia de la pulquería.

Hayek recibió un permiso especial para filmar en Teotihuacan, las ruinas de una Ciudad antigua abandonada, descubierta por los aztecas, se localiza a sesenta kilómetros del noreste de la capital. Teotihuacan, significa “Lugar donde se hacen dioses.” Según la película después de enterarse que algunos de sus dedos de sus pies serían amputados, se inspiró en parte para pintar *Pies... para qué los quiero, si tengo alas para volar*.

³³ Idem

Para darle más autenticidad al proyecto, el director de cine mexicano Diego López Rivera, nieto de Lupe Marín y Diego Rivera, fungió como consultor histórico de la película. Él compartió algo de la historia de su familia, y también algunas fotografías, con los realizadores del filme.

Un elemento final y crucial en la producción de *Frida* fueron las partituras para la música de la película. Taymor trabajó muy de cerca con el compositor, Elliot Goldenthal, para realizar una mezcla de solos en guitarra acústica, con arreglos románticos y algunas partes con influencia folclórica.

La banda sonora también estuvo a cargo de Goldenthal quien acompaña al dueto de voces, Caetano Veloso y Lila Downs, conocidos por mezcla latina de sonidos nativos americanos y africanos.

Para finalizar con este apartado sobre *Frida*, me pareció que la película se limitó a describir la vida de la artista a manera de monografía con imágenes propositivas, como en las secuencias del hospital después del accidente de Frida, el viaje a Nueva York y la cama en llamas, por mencionar algunas.

3.3 A través de la historia de *Across the Universe* (A través del Universo)

3.3.1 Comenzando el Universo

Presentada en el Festival de Roma y en el Festival de Toronto, *Across the Universe* (A través del universo), es una película musical construida con treinta y tres canciones de Los Beatles, fueron elegidas de 200 composiciones. Las treinta y tres canciones narran la historia, una historia de amor trasatlántica en una época que marca toda una generación. La generación de la paz, psicodélica, los tiempos de guerra en Vietnam, es decir, los años sesenta. Esta cinta va de Liverpool a los ritmos de Nueva York pasando por Vietnam.

Narra la historia de amor de un joven de Liverpool, Jude, interpretado por Jim Struggess, quien va a América para buscar a su padre y conoce a una chica estadounidense Lucy (Evan Rachel Wood), se enamoran y junto a un grupo de amigos y músicos vivirán los turbulentos años sesenta.

“...investigaría los 60. Tenía que penetrar a todos los niveles de las canciones de Los Beatles. Desde las canciones de amor hasta las políticas”³⁴ Ese es el concepto de la película que las canciones son parte del libreto.

A pesar de que en los sesenta Julie Taymor estaba empezando su adolescencia, ella se inspiró en sus observaciones de la época. Tal vez no se vio afectada, pero lo observó: el servicio militar, los hippies y las drogas.

Para dar vida a la época , Julie Taymor y sus guionistas Dick Clement e Ian Frenais, crearon una historia nueva utilizando las canciones para guiar el camino de los personajes. Para la música, Julie Taymor, confió en su colaborador de veinte años atrás Elliot Goldenthal.

Realmente no había canciones que componer, sin embargo Elliot encontró una nueva forma de presentar las canciones, es decir las imágenes y la situación de los personajes le dan otro sentido a las canciones. Por ejemplo, para el personaje de Prudence, nombre que también es título de una canción de Los Beatles, *Dear Prudence*, una porrista de Ohio, canta *I want to hold your hand*.

La joven comienza cantando con tristeza en las gradas de un campo de fútbol, la letra de la canción es la misma, sin embargo, las imágenes le va dando un sentido diferente, ahora se trata de un amor reprimido. Ya no es la alegría de sostener la mano de alguien que te gusta, es la angustia de no poder hacerlo.

³⁴ La butaca.com *Across the Universe*. Disponible en <http://www.labutaca.net/films/58/acrosstheuniversel.php>

También en el reclutamiento de Max, la canción *I want you / She is so heavy* se vuelve el lema del tío Sam, en un “te quiero” posesivo, un te quiero en la guerra, no un te quiero en el sentido amoroso. Las letras tampoco fueron alteradas, las imágenes le dieron ese sentido militar.

I want you / She is so heavy también adquirió el sentido romántico, ya que al terminar la secuencia de reclutamiento entra una escena erótica entre los personajes de Jo-Jo y Sadie y de repente es un triángulo amoroso entre Prudence, Jo-Jo y Sadie. Una vez más es un sentido angustioso de un te quiero, pero no te puedo tener.

También *Let it be* se convierte en un gossell para el funeral del hermano menor de Jo-Jo. Elliot Goldenthal anota: “Todo el mundo conoce muy bien la música de Los Beatles, es casi como un fantasma en la habitación”³⁵.

3.3.2 Realización de *Across the Universe* (A través del Universo)

Taymor también contó con la participación de los productores T Bone Burneo y Teese Gol. Julie Taymor y su colaborador, el compositor Elliot Goldenthal trabajaron en la clase de voces que querían. No querían voces de teatro musical ni voces pop. Buscaron voces que no desconectarán el diálogo de la canción, es decir, que no hubiera una desconexión de la voz hablada y la cantada.

Para el personaje de Sadie, Taymor conoció a Dana Fuchs y creó el papel para ella, ya que había hecho una demostración para otro proyecto de Elliot, y para Taymor, Dana Fuchs tiene esa voz que le recordaba a Janis Joplin.

El compañero de Sadie, Jo-Jo Martin Luther McCoy, (cantante y guitarrista de Nueva York, sin mucha experiencia en la actuación) que también es músico,

³⁵ Idem

viene de Detroit y se convierte en parte de la banda. Al paso del tiempo se transforma, pasando desde el pelo discreto a un peinado estilo afro.

El reparto sigue con algunos personajes especiales en papeles secundarios. Bono en cantante de la banda irlandesa U2, tiene el papel de Dr. Robert. El cantante y Julie acordaron que fuera del estilo de Neal Cassady³⁶.

Mark Friedberg fue el diseñador de producción conocido por su trabajo en *Far From Heaven* (Lejos del cielo) en 2002, *The Life Aquatic with Steve Zissou* (La vida acuática con Steve Zissou) en 2004 y *The Producers* (Los Productores) en 2005. Aunque el departamento artístico de Friedberg tuvo una investigación histórica acerca de los sesenta, también tuvieron libertad para reinventar la historia, justo lo que hicieron con el bus mágico, el transporte del Doctor Robert.

Como ya se mencionó, el personaje de Dr. Robert está inspirado en Neal Cassady, la figura que en la vida real condujo el famoso autobús Furthur de Ken Kesey, ese autobús se convierte en el punto de partida para el diseño. Sin embargo, el graffiti que se presenta en el autobús no es fiel a la época, pero Taymor prefirió un estilo callejero más duro al clásico estilo estereotipado de los sesenta. Así, fue agregado el arte graffiti de Jean-Michel Basquiat.

Salma Hayek quien ya conocía a Taymor al trabajar con ella en la película *Frida*, interpreta a la sensual enfermera en la canción *Happiness is a warm gun*. Hayek interpretó a las cinco enfermeras, repitiendo su número de baile cuidadosamente muchas veces durante dos días de rodaje.

Joe Cocker interpreta a un vagabundo, un proxeneta o padrote y a un hippie. Mientras Jo-Jo llega a Nueva York, camina por las calles y consigue trabajo de guitarrista para Sadie. Joe Cocker canta *Come Together*.

³⁶ Ícono de la Generación Beat de la década de los cincuenta y del movimiento psicodélico de los sesenta.

Se analizaron todas las canciones y por supuesto no era suficiente sacar nuevos arreglos, las actuaciones debían tener inmediatez y relevancia para las escenas que las rodean. Así, se decidió hacer la película con toda la música en vivo que fuera posible. Además, contaron con la ayuda de Tod Maitland, mezclador de sonido quien había trabajado en el más tradicional musical *Los productores*. Tod Maitland ha sido nominado para tres premios de la Academia, Mejor sonido por *Born on the Fourth of July* (Nacido el cuatro de Julio) (1989), Mejor sonido por *JFK* (JFK) (1991) y Mejor mezcla de sonido por *Seabiscuit* (Alma de héroes: la leyenda de Seabiscuit) (2003).

Sin embargo, para *Across the Universe* (A través del Universo) se debía ir más allá de un musical y una aproximación diferente. En la mayoría de los musicales el actor hablaba y cambia a la voz cantada y es una voz un tanto diferente. Julie buscó que cuando se pasara de hablar a cantar fueran movimientos que fluyen, sin cambios drásticos entre ambos sonidos.

Por otra parte, tampoco se buscó un sonido de estudio perfecto, se buscó ese toque real de la resonancia en las paredes y la gente que hay alrededor. Para lograr esto, cada uno de los actores interpretó sus canciones en tres pistas. La primera con un micrófono de estudio, la segunda con un micrófono boom y la tercera con micrófono lavalier.

Así, todos los sonidos accidentales no agradables como el movimiento de cabeza del actor eran corregidos con las pistas pregrabadas. Sólo se utilizó este recurso para corregir, ya que el diseño de la producción trató de utilizar voces en vivo a manera de lo posible.

Este complicado proceso fue simplificado por el diseñador de iluminación John DeBlau y el cinematógrafo Bruno Delbonnel. Siempre consultaban al departamento de sonido al momento de ubicar las luces y lograr poner el

micrófono boom a los treinta o cuarenta centímetros de la cabeza del actor, la misma distancia que se utilizó en las sesiones pregrabadas.

La película también requería de una coreografía única. Julie Taymor llamó al coreógrafo Daniel Ezralow, y aunque hay bastante baile hay unas escenas más bailadas que otras. Siempre se buscó que el movimiento natural, es decir, movimientos cotidianos con pasos de coreografía dando la impresión de un movimiento más natural que las coreografías tradicionales de Broadway. Por ejemplo en *With a little help from my friends* la coreografía se basa en gente deslizándose por el pasamanos, saltando y cayendo en sofás.

Across the Universe (A través del Universo) “contó con más de trescientos cincuenta actores y bailarines de Broadway y del mundo, para cubrir papeles de baile. Para la secuencia del centro de reclutamiento, los actores que representaban a los sargentos, debían llegar a las 3:30 de la mañana para los procesos de maquillaje y prótesis”³⁷.

Además, no podían faltar los títeres a gran escala, mismos que son una de las especialidades de Julie Taymor y que tanto ha trabajado en sus obras de teatro. Para las maquetas acudió a Paul Rice un fabricante de maquetas para teatro, él ya había construido quince maquetas para las producciones mundiales del *Rey León* de Taymor.

Después de las instrucciones de Taymor, Rice talló un títere durante dos días, después un equipo de trece personas comenzó el proceso de pintar y aplicar el papel maché. De los títeres más grandes tenemos una cara en el circo y un hombre caminando de casi un metro de alto en la marcha por la paz, además, las armas y las manos del circo abarcaban tres metros y medio.

³⁷ Idem

Otro miembro clave en el equipo de producción fue el diseñador de vestuario Albert Wolsky, ganador del premio de la Academia por los musicales *All that Jazz* (El show debe continuar) (1979) y *Bugsy* (1991). Uno de sus desafíos fue vestir a casi cinco mil extras. Se hacían ajustes masivos cinco veces por semana, esto porque aunque se tratara de vestir a una masa de gente, todos los detalles fueron cruciales.

La mayor parte de *Across the Universe* (A través del Universo) fue rodada aproximadamente cincuenta locaciones en sesenta días, la mayor parte en Nueva York, por ejemplo Rivington Street en Manhattan fue una de las mayores locaciones de la película.

La mayoría de los escenarios solo fueron utilizados un par de días, y se necesitaron de dos a cuatro semanas de preparación. Todos los días que el equipo filmaba en un escenario, podían estar simultáneamente preparando otros cuatro, como pintar paredes y revestir un salón.

Las escenas de Vietnam, la producción las filmó en un día, en Moonachie, Nueva Jersey, en una zona pantanosa cerca de Meadowlands Arena. En la secuencia donde Joe Anderson (Max) dispara un arma en Vietnam. También en Nueva Jersey se filmó *A Little Help from My Friends* en Princeton, donde Joe Anderson (Max) se deslizó por una escalera de mármol de 10 metros.

El Sur del Bronx (Nueva York) fue sede de las escenas de revueltas en Detroit. La secuencia se filmó un solo día, debido a que la producción escogió una manzana que Nueva York tuviera planes de demoler, así una de las calles que estaba completamente abandonada debía aparentar que estaba habitada.

En las escenas de Detroit se precisaron entre veinte y veinticinco dobles, explosiones y dobles de acción en los tejados disparando armas. Para la escena del funeral, Taymor pensó en un cementerio que estuviera contiguo a una

iglesia, pero que estuviera completamente rodeado de hormigón en un escenario urbano. Al no existir tal, la producción echó tierra en un estacionamiento y creó el cementerio.

Washington D.C. también se montó en el distrito residencial de Manhattan, en Grant's Tomb, y las revueltas estudiantiles de la Universidad de Columbia funcionaron en el Museo de la Ciudad de Nueva York.

Julie Taymor afirma que este musical fue concebido para cine. “A diferencia de otras películas musicales que surgen de una puesta en escena, nuestro musical fue concebido como un filme, no se ha hecho en teatro y debería verse real con imágenes puramente cinematográficas”³⁸

Sin embargo, es casi imposible no relacionar ciertos elementos usados en las obras de teatro de Taymor con el filme, por ejemplo, los títeres enormes tallados. Es cierto que las imágenes fueron creadas para cine y que algunas secuencias hubieran sido imposibles de crear en un teatro sin una gran cantidad de efectos especiales. Por ejemplo, la secuencia de las enfermeras, por mucho que se hubieran conseguido mujeres muy parecidas a Salma Hayek para hacerla en teatro no serían iguales como en la película.

Por otra parte, trabajar con la música de Los Beatles también fue un reto, y sobre todo, una especie de homenaje al “fenómeno beatle” de los sesenta, utilizando solamente sus canciones y con ciertas referencias hacia este grupo británico.

Por ejemplo, en *Magical Mystery Tour* (El viaje mágico y misterioso) se trata de un viaje en un autobús antiguerra, mucha carga hippie de los sesenta y es una clara provocación contra el ejército y militarismo. Bajo ciertas diferencias, A

³⁸ *Reúne a Bono, Hayek y Cocker.* (2007, 16 de septiembre). El Universal, Pág. 3

través del Universo habla de esos temas con una historia de amor. Este musical fue del gusto de Ringo Star, Yoko Ono, ex pareja de John Lenon y Olivia Harrison.

Más adelante se analizaran éstas y otras referencias tanto de Los Beatles como de la década de los sesenta tratadas en *A través del Universo*. Además de un pequeño apartado sobre la referencia principal de la película: Los Beatles

3.4 Los logros y fracasos de A través del Universo

A través del Universo tuvo un presupuesto, oficialmente, de 77 millones de dólares, de los que 10 millones fueron para Paul McCartney y Ringo Starr por ceder las letras de las canciones.

En la página de Internet, www.elmulticine.com marca que la película acumuló en sus tres semanas de cartelera un total de 5,5 millones de dólares en la taquilla del cine estadounidense. Al final, la película recaudó 24,343,673 millones de dólares en Estados Unidos y \$5,023,470 en el resto del mundo, dando un total de \$29,367,143 millones de dólares³⁹.

Así, no recaudó ni siquiera la mitad de su presupuesto, es claro que fue un fracaso en taquilla.

Por otro lado, están las nominaciones y premios obtenidos, a continuación se presenta una tabla con las nominaciones y premios para *A través del Universo*.

Satellite Awards (Premios Satellite)			
Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2007	Nominada	Premio Satellite	Mejor dirección de arte y Diseño de producción

³⁹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=acrosstheuniverse.htm> jueves 9 de abril 2009 9:03 PM

Mark Friedberg
Peter Rogness Mejor
cinematografía
Bruno Delbonnel

**Camerimage
(Festival para los directores de fotografía)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2007	Ganadora	Rana de Plata (Silver frog)	Bruno Delbonnel

**Academy Awards
(Premios de la Academia)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2008	Nominada	Oscar	Mejor diseño de vestuario Albert Wolsky

**Casting Society of America, USA
(Sociedad de Casting de América)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2008	Nominada	Artios	Realización de casting sobresaliente Bernard Telsey

**David di Donatello Awards
(Premios David de Donatello)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2008	Nominada	David	Mejor filme extranjero Julie Taymor

GLAAD Media Awards

**The Gay & Lesbian Alliance Against Defamation
(Alianza en contra de la difamación de homosexuales y lesbianas)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2008	Nominada	Premio GLAAD	Realización en pantalla

Media

**Golden Globes, USA
(Globo de Oro)**

Año	Resultado	Premio	Categoría/Encargado(s)
2008	Nominada	Globo de Oro	Mejor película musical o comedia

<http://www.imdb.com/title/tt0445922/awards> consultado el 27 de febrero 2009 12:18 PM

A pesar de que a nivel público, *Across the Universe* (A través del Universo) llegó a ser una de las mejores películas que hayan visto, a nivel crítica hay opiniones diferentes, es excelente o un desastre.

Para finalizar esta trayectoria, se presentan algunas citas de críticas para la película.

3.5 Críticas para *Across the Universe* (A través del Universo)

Parte de la trayectoria de la película son las críticas que llegó a tener, así como su aceptación en taquilla. A continuación se presentan citas e algunas criticas para *Across the Universe* (A través del Universo), comienzo con parte de la critica de Roger Ebert, famoso crítico de cine del Chicago Sun-Times.

“Hay sangre, belleza, encanto visual y musical donde caminamos dentro del teatro tarareando las canciones. *Across the Universe* (A través del Universo) de Julie Taymor es un audaz matrimonio de técnicas visuales de vanguardia, gratas presentaciones, los sesenta y canciones de Los Beatles. Sonidos como un concepto que pudieran estar atrás en el tiempo, pero yo creo en el ayer. (...) Cuando digo “historia”, no comienzo a pensar en un montón de diálogos y argumentos. Casi todo pasa como una ilustración de la canción de Los Beatles. Los arreglos musicales, a veces suenan familiares, a veces son radicalmente alterados y todas las voces son nuevas. (...) por ejemplo, me di cuenta de que

equivocado estaba al pensar que era una canción feliz (I want to hold your hand). No es feliz si es una mano que nunca, nunca, nunca vas a estrechar”⁴⁰. (Traducción propia)

En seguida, parte de la crítica de Glenn Kenny crítico de cine.

Supongo que la idea aquí fue: Tenemos canciones de Los Beatles, tenemos todas las cosas que pasaron en los sesentas: asesinatos, protestas, todo eso. Vamos a mezclarlas hasta que lleguen a ser tan serias como la mezcla de chocolate y mantequilla de maní (...) He escuchado a algunos tipos que defienden este filme a cuenta de que su corazón está en el lugar correcto. Yo realmente no sé donde está su corazón, pero francamente, yo sé por seguro que el corazón no está haciendo muy bien su trabajo de bombear sangre al cerebro”.⁴¹(Traducción propia)

A continuación parte de la crítica de Stephen Holden crítico de cine de The New York Times.

“A partir de aquí, la película sólo mejora. En algún momento cerca de la mitad, “A través del Universo” capturó mi corazón, y me di cuenta de que estaba enamorándome de esta película, como si me enamorara de una persona. Imperfecciones, de todos modos airadas, llegan a ser caprichos atractivos una vez que estás completamente enamorado .”⁴²

Por ultimo, parte de la critica de Carlos Bonfil, crítico de cine colaborador del periódico La Jornada.

“Para algunos espectadores, un desastre monumental; para muchos otros,

⁴⁰ Roger Ebert, *Across the Universe*, 4 de septiembre 2007 en <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070913/REVIEWS/709130301>. Consultado el 23 de abril del 2010.

⁴¹ Glenn Kenny, *View: Toronto Film festival*, 13 de septiembre 2007 en <http://www.premiere.com/Review/Movies/Across-the-Universe>. Consultado el 28 de febrero 2010 12:34 PM

⁴² Stephen Holden, *Lovers in the 60's Take a Magical Mystery Tour*, 14 de septiembre 2007. En <http://movies.nytimes.com/2007/09/14/movies/14univ.html> consultado el 27 febrero 2009 12:18 pm

una comedia musical con estupendas ocurrencias visuales. Todo depende del cristal con que se mire, del oído con que se escuche, de la franja generacional a la que el espectador pertenezca y, por supuesto, de la naturaleza de los gustos musicales. (...) Un acierto es la manera en que se consigue dar vida nueva a las canciones del cuarteto sin forzar jamás la nota, de manera original e inventiva. Una edición más rigurosa habría dado, sin embargo, un resultado más redondo y aún más atractivo⁴³.

A lo largo de estas citas de críticas, se observa que hay muchas discrepancias acerca de la película, una dice que la película es para enamorarse de ella y otra cita dice que no fue más allá de la mezcla entre chocolate y crema de cacahuete, dando a entender que es muy simple y melosa. Sin embargo, se habla de una indiscutible propuesta visual a la que la directora recurrió para narrar la historia.

⁴³ Bonfil, Carlos. (2007, 30 de diciembre): *A través del Universo*. El Universal. Pag.2

Capítulo IV. Las referencias del relato de *Across the Universe* (A través del Universo)

En este capítulo se encuentra el análisis a las referencias de personajes y de contextos de la película. Referencias casi transparentes que se encuentran en la película, de canciones de Los Beatles, de personajes de los sesenta y situaciones de la década. Así como su estructura narrativa y cómo en las secuencias, las canciones de Los Beatles van narrando esta historia de amor trasatlántica.

4.1 La música de Los Beatles como pretexto narrativo

A continuación se presenta un apartado sobre Los Beatles como grupo y como el fenómeno mediático que fueron. Los Beatles, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, fueron un grupo de los años sesenta, el único que abarcó la década, empezaron formalmente como Los Beatles en 1960 y terminaron en 1970.

Cuando se separaron Jimi Hendrix, Jim Morrison de Los Doors, Brian Jones de Los Rolling Stones y Syd Barrett de Pink Floyd se habían consagrado y desaparecido. Los Beatles fueron precursores y sobrevivientes a la vez. Ellos comenzaron todo metiéndose en la industria musical cuando la BBC tenía el monopolio de la radio y de las grandes disqueras, EMI y Deca y dominaban las listas de éxitos.

Las actuaciones en directo eran lo más importante para ellos, porque eran su mayor fuente de ingresos al menos en los primeros años. Nadie se planteaba hacerse rico con las ventas de discos, pero con temas en las listas de popularidad se podía realizar una lucrativa temporada de verano en un centro turístico de la costa y obtener un lleno en un espectáculo navideño. Los Beatles hicieron todo esto después de su primer éxito.

“Su carga de trabajo fue asombrosa, más de 800 horas de escenario en Hamburgo, 275 actuaciones sólo en The Cavern (La caverna) y con todo eso su manager Brian Epstein probó nuevos mercados, presentándolos en una escuela privada un día, otro en un baile de debutantes, tres semanas en el Olympia de París o en el Carnegie Hall. Brian Epstein se decidió a presentarlos como una atracción de categoría.”⁴⁴

Ya era destacable el hecho de que compusieran sus propias canciones, procediendo de su entorno, pero lo que hizo imparables a Los Beatles fue el ímpetu que crearon en su obra, esforzándose porque cada álbum sencillo fuera diferente, sin apoyarse en un formato de blues de eficacia probada o en una serie de recursos pop tradicionales, sino experimentando con ritmos y armonías.

Consiguieron realizar 12 álbumes originales uno de ellos doble de los ocho años que van de 1963 a 1970, sin olvidar otros temas no incluidos en los álbumes. Ellos también revolucionaron las giras. Antes de Los Beatles no existían conciertos en estadios; después de que ellos llenaran por completo el Shea Stadium en Nueva York con 55 000 personas.

Y por si todo eso no fuera suficiente, la beatlemania, término acuñado por la prensa británica, en octubre de 1963, ante la imparable ascensión de Los Beatles y el fervor desatado en sus fans, durante ese fervor hicieron incesantes giras y grabaciones, también tuvieron tiempo para hacer dos largometrajes, un buen número de actuaciones en directo, en radio y televisión.

“Una de las más importantes fue en diciembre de 1963 en The Ed Sullivan Show, Brian Epstein, representante de Los Beatles, consiguió que el grupo, completamente desconocido en Estados Unidos, realizara tres actuaciones en el programa. Los Beatles actuaron en tres programas consecutivos en febrero de

⁴⁴ Miles B. *Los Beatles día a día*, Pág. 7

1964, el primero de ellos el 9 de febrero alcanzando más de 73 millones de televidentes, lo que marco un récord para esa época”⁴⁵.

Desde luego las drogas también fueron parte de su carrera, y gracias a que el LSD y la marihuana eran ilegales, Los Beatles se encontraron con la atribución de nuevo papel de pioneros, portavoces de la emergente cultura de las drogas. Ellos grabaron música psicodélica que fue prohibida por la BBC y se les entrevistó en importantes periódicos acerca del LSD.

Hasta su corte de cabello fue famoso, de hecho se lo vieron a un amigo en París, llamado Jûrgen, les gustó y le pidieron que les cortara el pelo igual, sin embargo el corte les quedo diferente a Los Beatles, realmente no lo inventaron, pero ese corte de cabello fue famoso gracias a ellos.

Al final, Ringo y luego George abandonaron el grupo para regresar después. Luego fue John el que abandonó. Paul reveló a la prensa que Los Beatles ya no existían, la prensa no lo entendió y a manera de buscar un culpable vieron a Yoko Ono, pero el grupo ya había finalizado su carrera.

“Los Beatles se habían convertido en íconos, igual que la torre Eiffel lo es de París, el Big Ben de Londres, el Empire State Building de Nueva York, o que unas imágenes de un vociferante Hitler nos sitúan al inicio de la Segunda Guerra Mundial (...) Los Beatles, el último gran grupo en blanco y negro”.⁴⁶

Este breve repaso sobre Los Beatles nos permite ubicar, no sólo la música que se recurrió sino entender el guión ya que las 33 canciones que incluye la historia son concebidas como el armazón en el que se construye la anécdota amorosa entre Jude y Lucy que no sólo sirve para ubicar la década de los sesenta sino que cada canción va a dar pie para la evolución dramática del relato, puesto que fueron escogidas para contarlos, como son las siguientes:

⁴⁵ Idem, Pág. 7

⁴⁶ Idem, Pág. 8

1.- *Girl*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Jim Sturgess.

2.-*Helter Skelter*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Dana Fuchs.

3.-*Hold Me Tight*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Jim Sturgess, Evan Rachel Wood, Lisa Hogg.

4.- *All My Loving*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Jim Sturgess.

5.- *I Want To Hold Your Hand*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por T.V. Carpio.

6. - *With A Little Help From My Friends*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Joe Anderson, Jim Sturgess y Dorm Buddies.

7. - *It Won't Be Long*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Evan Rachel Wood.

8.- *I've Just Seen A Face*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Jim Sturgess.

9.-*Let It Be*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Carol Woods, Timmy Mitchum

10. - *Come Together*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Joe Cocker, Martin Luther

11. - *Why Don't We Do It in the Road?* (¿Por qué no lo hacemos en el camino?). Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Dana Fuchs.

12. - *If I Fell*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Evan Rachel Wood

13. - *I Want You (She's So Heavy)*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Joe Anderson

14.- *Dear Prudence*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Dana Fuchs, Jim Sturgess, Evan Rachel Wood, Joe Anderson.

15.- *Flying*. Escrita por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr. Producida por Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Bryon Curtis y Josh Garza. Interpretada por el grupo Secret Machines⁴⁷

16.- *Blue Jay Way*. Escrita por George Harrison Producida por Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Bryon Curtis y Josh Garza Interpretada por Secret Machines⁴⁸.

17.- *I Am The Walrus*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Producida por Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Bryon Curtis y Josh Garza Interpretada por Bono y Secret Machines

18.- *Being For The Benefit Of Mr. Kite*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Eddie Izzard

19.- *Because*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Evan

⁴⁷ Se encuentra como música de fondo cuando pasa el autobús del Dr. Robert, también después de la canción *Lucy in the sky with diamonds* en los créditos

⁴⁸ Es la música de fondo justo antes de que Dr. Robert canta *I am the warlus*

Rachel Wood, Jim Sturgess, Joe Anderson, Dana Fuchs, T.V. Carpio , Martin Luther.

20.- *Something*. Escrita por George Harrison. Interpretada por Jim Sturgess.

21.- *Oh! Darling*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Dana Fuchs, Martin Luther.

22.- *Strawberry Fields Forever*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Jim Sturgess, Joe Anderson

23.- *Revolution*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Jim Sturgess.

24.- *While My Guitar Gently Weeps*. Escrita por George Harrison Interpretada por Martin Luther y Jim Sturgess.

25.- *Happiness Is A Warm Gun*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Joe Anderson.

26.- *Blackbird*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Evan Rachel Wood

27.- *Hey Jude*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Joe Anderson.

28.- *Don't Let Me Down*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Dana Fuchs.

29.- *All You Need Is Love*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Intepretada por Jim Sturgess, Dana Fuchs

30.- *Lucy In The Sky With Diamonds*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney. Interpretada por Bono

31.- *A Day In The Life*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por George Martin con Jeff Beck (Solo instrumental)

32.- *Across The Universe*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Jim Sturgess.

33.- *She Loves You*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney Interpretada por Joe Anderson.

34.- *And I love her*. Escrita por John Lennon y Paul McCartney (Esta parte fue editada de la película, por lo tanto no se encuentra en la versión final).⁴⁹

Por ejemplo, tomaremos la canción que da título a la película, *Across the Universe*, en su versión traducida con lo que sucede en la pantalla. Cabe mencionar que a la mitad la canción *Across the Universe*, interpretada por Jude, se fusiona con *Helter Skelter* interpretada por Sadie, como se muestra a continuación⁵⁰:

⁴⁹Soundtracks for [Across the Universe](http://www.imdb.com/title/tt0445922/soundtrack) en <http://www.imdb.com/title/tt0445922/soundtrack> Consultado el 29 de septiembre, 2009. 15:04 Horas.

⁵⁰ La versión completa de ambas canciones en su idioma original y la traducción al español se encuentran en el Anexo 1.

Across the Universe / Helter Skelter

<p>Imagen Una persona que esta en un vagón del metro, atrás una persona parada en el mismo vagón, La cámara se mueve a través de la gente si hasta llegar a Jude que esta en el vagón.</p>	<p>Audio Las palabras fluyen como lluvia dentro de una taza de papel se deslizan al pasar se desvanecen a través del universo.</p>
<p>Close Up de Jude hasta un Extreme Close Up a sus ojos. Jude voltea.</p>	<p>Charcos de tristeza, olas de felicidad pasan por mi mente dominándome y acariciándome</p>
<p>Jude de espaldas desde un punto de vista fuera del vagón</p>	
<p>Jude desde adentro del vagón, observa como cuatro tibetanos van pasando y cantando en el vagón que va en dirección contraria, una especie de fantasía donde observa como esta él con Lucy</p>	<p>Jai guru deva a om</p>
<p>Jude ve como desaparece ese tren</p>	<p>Nada va a cambiar mi mundo</p>
<p>Jude observa las luces del túnel del metro</p>	<p>Imágenes de luz vacilante que bailan frente a mí como un millón de ojos me llaman y me llaman a través del universo</p>
<p>Jude esta caminando en la calle con mucha gente hacia una revuelta mientras la multitud grita</p>	<p>Pensamientos serpenteantes como un viento inquieto dentro de un buzón se tambalean ciegamente mientras recorren su camino a través del universo</p>

Jude se ha perdido en la multitud que sigue gritando.	Nada va a cambiar mi mundo
La policía llega a detener la manifestación y a los organizadores, entre ellos Lucy	Nada va a cambiar mi mundo
Los policías llegan hasta los organizadores a través de toda la gente	Cuando llego abajo vuelvo a subirme al tobogán
Sadie canta sola al micrófono con una luz de fondo.	Ahí me paro me giro y me tiro hasta que llego abajo y te vuelvo a ver
La policía empieza a someter a los que se están ocasionando la revuelta	
Sadie cantando moviendo mucho su cabello	Descontrol
Sigue la revuelta mientras Jude busca a Lucy	Nada va a cambiar mi mundo
Sadie cantando	Dime ¿no quieres que te lo haga? Bajo rápido pero no dejes que te rompa
Sigue la revuelta, Lucy esta detenida por un policía y su amigo activista es golpeado por otro policía	Dime, dime, dime la respuesta Quizás seas una amante
Sadie cantando	pero no sabes...bailar
En la revuelta, Jude se da cuenta de	

que la policía tiene a Lucy, trata de llegar a ella y la llama. Lucy se da cuenta y también lo llama, pero no se pueden unir por toda la revuelta.	Descontrol
Sadie cantando moviendo el cabello	
En la revuelta Jude trata de llegar Lucy, pero los policías lo alcanzan y lo someten	Ahí me paro me giro y m tiro hasta que llego abajo y te vuelvo a ver
Sadie cantando moviendo el cabello	Descontrol
Soldados en un pantano disparan sus armas	
Sadie cantando con efectos visuales, simulando como si estuviera en un espejo	Descontrol
Soldados en el pantano abriendo fuego	
Sigue la revuelta y Lucy ve como someten a Jude	
Un soldado grita en medio del pantano y en medio del fuego de la armas	
Jude esta en el piso con la cara sangrando	
El soldado se queda con la mirada	Nada va a cambiar mi mundo

perdida.

Seis mujeres desnudas paradas
sobre el mar, moviendo sus brazos
haciendo una especie de baile, hasta
que se caen de espaldas con los
brazos abiertos al mar, se hunden y
terminan flotando al parecer muertas
con mascararas flotando con ellas.

Jai guru deva a om

FADE OUT

4.2 La ficción y lo real a través de las referencias de los personajes

4.2.1 Lucy

Referencia a la canción *Lucy en el cielo con diamantes*. Es una joven americana, cuyo novio llamado Daniel murió en la guerra de Vietnam. Es la mujer que va a ser pareja con el otro protagonista de historia llamado Jude.

Sin embargo, esta canción de Los Beatles tuvo mucha controversia sobre la inspiración de John Lennon para componerla, ha llegado a ser objeto de incesantes rumores durante años.

En principio, algunos pensaron que la musa que Lennon era Lucy Richardson, una niña de una escuela de Suffolk (sureste de Inglaterra) Lucy fue compañera de clase del hijo de Lennon, Julian. En 1967, cuando Julian apareció en su casa con un dibujo que mostraba a una niña rodeada de estrellas. Lennon preguntó entonces qué era aquella ilustración y su hijo respondió: Es Lucy, en el cielo con diamantes.

Además en la película *Yellow Sumarine* (El submarino amarillo), en la parte donde esta la canción *Lucy in the sky with diamonds* tiene ese estilo psicodélico de colores brillantes y cuerpos deformados. Lo que no desmiente mucho el

rumor de que la canción era una oda a la psicodelia, o bien, era simplemente fruto de las alucinaciones del ex Beatle con la droga LSD. Además de los continuos rumores de que las siglas de *Lucy in de Sky with Diamonds* son LSD.

4.2.2 Jude

Referencia a la canción *Hey Jude*, Jude es el joven enamorado de Lucy. Jude también es una variación del nombre del hijo de John Lennon, Julian. La canción *Hey Jude* se lanzó el 26 de agosto de 1968; siendo escrita por Paul McCartney aunque en los créditos aparece Lennon/McCartney. Además, Jude es un astillero y viene de Liverpool justamente ciudad natal de Los Beatles.

Es una balada rock que dura más de 7 minutos, y que a pesar de eso se convirtió en una de las canciones más exitosas de Los Beatles, llegando a estar 9 semanas en primer lugar en Estados Unidos; ser nombrada en varias listas recopilatorias como la de la revista Rolling Stone, en la que se encuentra en el puesto 8 de la lista de las 500 canciones más grandes de todos los tiempos.

Cuando John Lennon se divorció de Cynthia Powell para casarse con Yoko Ono, Su hijo Julian se sentía triste y por eso Paul McCartney le escribió la canción para consolarlo. En un principio la canción iba a llamarse Hey Julian o Hey Jules, pero como no sonaba musicalmente, le colocaron *Hey Jude*, que encajó perfectamente.

Y en la película ya por el final, Jude escucha esa canción para intentar buscar a su amor Lucy, viaja a Londres se reúne con su grupo de amigos y deciden cantar en la azotea del los estudios que contrataron a Sadie.

4.2.3 Prudence

Referencia a la canción *Dear Prudence*. Es una joven lesbiana que al parecer siempre se enamora de la mujer equivocada. En su segunda decepción amorosa Prudence se encierra en el closet toda la noche. Sus amigos, Max, Jude y Lucy le cantan para que salga, después son parte de una protesta contra la guerra de Vietnam. Se mencionan frases como Hey presidente Johnson ¿A cuántos chicos mataste hoy? Y carteles con frases como Fin a la Guerra de Vietnam, ahora.

4.2.4 Jo-Jo

Referencia a Jimi Hendrix, Martin Luther McCoy actor que representa Jo-Jo, es un más bien una alegoría de Jimi Hendrix, por el uso de una serie de metáforas, como el cambio de su vestimenta a lo largo de la película hasta el uso de un afro característico de Jimi Hendrix.

Jo-Jo, se va de su hogar tras la muerte de su hermano menor, sólo con una maleta y una guitarra, mientras se escucha la canción *Come together* mientras él llega a Nueva York camina por los centros nocturnos y hace una audición para Sadie, sale del lugar con una la actitud de haber conseguido el empleo de guitarrista.

James Marshall Hendrix nació en Seattle el 7 de noviembre de 1942, considerado por algunos críticos como el mejor guitarrista de todos los tiempos, En el año 2003, la revista Rolling Stone lo eligió como El Mejor Guitarrista de todos los tiempos Se hizo del nombre de Jimi Hendrix en Londres.

Era ambidiestro, usaba atuendos con colores del arco iris, su cabello estilo afro, al rock psicodélico. Chas Chandler, antes de convertirse en el bajista de The Animals, llevó a Jimi Hendrix a Londres en 1966 y lo ayudó a crear The Jimi Hendrix Experience (LP). Después de tres años Jimi Hendrix se convirtió en leyenda.

Sobretudo en la presentación del Monterrey Pop Festival en 1967, Jimi Hendrix llevo a los límites a su guitarra, usó la distorsión de una forma creativa, pero con todo el espíritu de la psicodelia. Tocó la guitarra, con la boca, con ambas manos, hasta prenderle fuego. Después en 1969, su presentación en Woodstock Jimi Hendrix paso a ser todo un fenómeno.

En 1970, formó una banda llamada Band of Gypsies, pero los problemas con su manager y con las drogas consumieron la energía de Hendrix. Su desempeño en la guitarra se volvió errático y en septiembre de ese mismo año, consumió muchas pastillas para dormir y se sofocó mientras dormía. En menos de cuatro años Jimi Hendrix fue de un guitarrista de un pequeño club en San Francisco a uno de los más importantes iconos de rock.

4.2.5 Sadie

Referencia a la canción *Sexie Sadie*. Como mencionó Julie Taymor, la voz de Dana Fuchs le recordaba a Janis Joplin. Janis Joplin era una cantante de un café en Texas, llegó a San Francisco en 1963, donde tocaba en el Café Galeria de La playa Norte. Después de convertirse adicta a las anfetaminas, regreso a Texas en 1965. Sin embargo, un año después regresó a San Francisco como la cantante de la banda Big Brother, saco su álbum debut con una pequeña disquera. El grupo tuvo la atención nacional con la presentación en el Monterrey Pop Festival, donde Joplin fue considerada una de las más talentosa cantantes blancas de blues.

Sadie, es también una cantante que forma una banda, tocan en el Café Huh?, hasta que un hombre de una disquera le ofreció que se lanzara como solista. La primera canción que entona es *Why don't we do it on the road*, donde derrocha su voz. La actitud de Sadie al principio es de defender a su banda pero tras problemas amorosos con su novio y guitarrista Jo-Jo decide lanzare como solista.

Por otra parte su apariencia es totalmente de los sesenta, su voz y su actitud en el escenario es como la de Janis Joplin. El cabello largo, ondulado y suelto, vestidos un poco holgados con un toque psicodélico.

4.2.6 Doctor Robert

Referencia a la canción *Doctor Robert*, interpretado por Bono, cantante de la banda irlandesa U2, Doctor Robert es una especie de pseudo líder espiritual. Doctor Robert entona la canción *I am the walrus* en un total viaje psicodélico del que hablaré más adelante.

Este personaje, como lo menciona la realizadora fue inspirado en Neal Cassady, personaje de la novela-manifiesto *On the Road* (En el camino) del movimiento beat escrita por Jack Kerouac que captura la esencia de la Generación Beat 1940-1950. Los personajes de esta novela son Sal Paradise y Dean Moriarty basados respectivamente en Jack Kerouac y su amigo Neal Cassady.

Esas figuras recordadas como los beatniks o beets fueron una enorme influencia para los movimientos contracultural de los sesenta. La experimentación química y sexual de los beatniks, fueron las constantes en su movimiento, además de su izquierda política y sus actitudes liberales en lo que concierne a las libertades personales.

4.2.7 Max

Además de los protagonistas de la historia de amor del filme, el personaje de Max es el tercer personaje cuya función dramática esta presente en el relato, ya que es una especie de cupido en la relación de Jude y Lucy, pues une la vida de ellos y de alguna forma causa el conflicto existencial de la pareja en la medida de que es enrolado en el Ejército y por ende enviado a combatir en Vietnam; de esta manera, junto con la muerte de su primer novio, Lucy se reúne con un grupo de activistas, razón por la cual se crea la distancia entre ella y Jude. Al

regresar Max de la guerra, con los traumas correspondientes de esa experiencia, Max los vuelve a unir.

No tiene referencia a un personaje real como los otros protagonistas, sin embargo es el símbolo de la rebeldía juvenil de la época, se encuentra entre el “rebelde sin causa” y la víctima de las consecuencias de la guerra, incluso la situación dramática en la que se desarrolla el personaje es similar, posible referencia al protagonista de la película *Hair* (1979) dirigida por Milos Forman que habla de la cuestión bélica de Vietnam, también es un musical.

4.3 La estructura de la historia a través de las canciones de Los Beatles

Cabe mencionar que la historia del filme es una comedia romántica tradicional, con esto se quiere decir que su estructura es la siguiente:

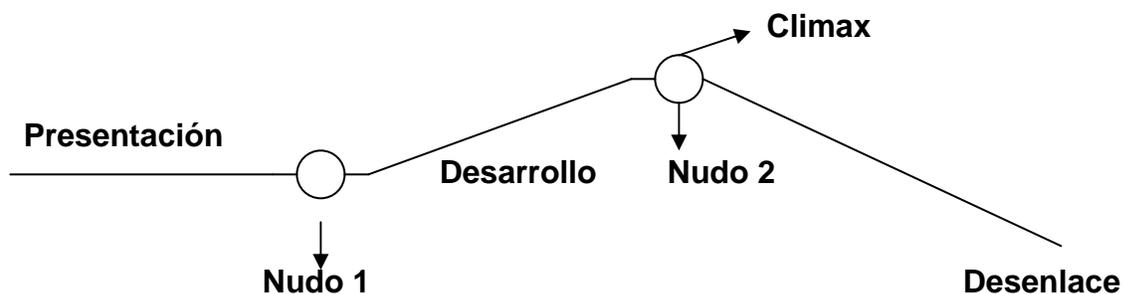
Chico encuentra chica.

Chico pierde chica.

Chico reencuentra chica.

Estas situaciones dramáticas están contextualizadas en los sesenta y con el apoyo de la música de Los Beatles cuya función narrativa es darle un sentido dramático a la evolución de este musical.

Su otra estructura del guión es lineal, como lo podemos ver a continuación:



4.3.1 Girl

Jude canta en el playa, nos comienza a narrar la historia de una chica, la cual vamos a ver en una sobre impresión de escenas violentas combinadas con el reventar de la olas en la orilla de la playa. Vemos físicamente, por primera vez, a los dos protagonistas en medio de una situación conflictiva de la época.

4.3.2 Hold me tigth

Esta siguiente secuencia, nos ubica a los dos jóvenes en sus contextos, Estados Unidos e Inglaterra, donde descubriremos que son jóvenes de sectores diferentes. Jude es un obrero inglés y Lucy clase media americana. A su vez, nos muestra sus respectivas relaciones sentimentales. Cabe aclarar que aquí hay una referencia con el sitio donde está Jude con su novia, nos referimos a The Craven (La caverna) donde se iniciaron Los Beatles, también nos indica el fin de una época de adolescencia, Lucy y su novio están en a fiesta de graduación del fin de curso del High School. Momentos después nos enteramos que el novio de Lucy se enlistó al ejercito, lo cual significa que se marcha a Vietnam.

4.3.3 All my loving

Es otra separación, Jude va en búsqueda de su padre a Estados Unidos, y se despide de sus seres queridos madre y novia.

4.3.4 I Want to hold your hand

Prudence canta con nostalgia a un amor frustrado; en ese momento se concluye la presentación de la historia donde el querer estrechar la mano y no poder hacerlo hace referencia a las separaciones afectivas de Jude y Lucy, asimismo insinúa los próximos conflictos.

4.3.5 With a little help for my friends

Nudo 1

Este momento dramático sirve de unión entre la presentación del nudo y desarrollo. La llegada de Jude a Estados Unidos, el anodino encuentro con el padre que más bien es el pretexto para que conozca a Max por medio de una “pequeña ayuda de mis amigos”.

4.3.6 It won't be long / I've seen a face

Desarrollo

Mientras Lucy se encuentra feliz por el esperanzado regreso de su novio, quien está en Vietnam, escuchamos que no falta mucho para que ese regreso. *It won't be long*, también hace referencia al cercano encuentro de Lucy y Jude lo cual sucede durante una cena del Día de Acción de Gracias, cuando Max invita a Jude a pasar esa festividad en su casa. Pronto Jude siente atracción física hacia ella, lo cual es reforzado con la canción *I've seen a face*.

4.3.7 Let it be

Para contextualizar el conflicto social que se vivía en Estados Unidos se realiza una secuencia de una represión hacia la población negra, donde muere un joven, asimismo Lucy se entera de la muerte de su novio. A continuación vemos un montaje paralelo del entierro de los dos mientras todo sucede escuchamos *Let it be*, haciéndose explícito el sentido de canción de protesta.

4.3.8 Come together

Sirve para la presentación de Jo-Jo, el joven negro provinciano que empieza a descubrir el ambiente urbano de la Gran Manzana y vemos a un proxeneta con sus prostitutas, que hacen un coro de negras, asimismo nos ubica en el mítico barrio intelectual de Village Greenwich. Jo-Jo se hospeda en el departamento de Sadie (cantante que sobrevive rentando cuartos). Cabe aclarar que Jude y Max

en secuencias anteriores también están rentando ahí, otra aparición en el lugar es Prudence, igualmente se va a vivir al mismo lugar y en otras palabras *Come together*.

4.3.9 Why don't we do it on the road

En esta situación nos muestra el reencuentro de Jude y Lucy y la atracción entre ambos, la situación se reafirma en el bar donde Sadie canta la mencionada canción y se enteran que el ejército solicita el reclutamiento de Max. Lo anterior nos indica un progreso del conflicto, puesto que después de varias acciones cotidianas se hace presente una posible amenaza, un juego melodramático entre el amor y la muerte.

4.3.10 If I fell

Simplemente es la evolución del enamoramiento entre ellos dos, y por ende que comiencen a andar, eso a través de pláticas en un muelle donde Lucy expresa su temor sobre el futuro de su hermano que tenga un final como su novio.

4.3.11 I want you / she is so heavy

Una de las mejores secuencias visuales de la película es el reclutamiento de Max al ejército, mientras escuchamos *Te quiero* como si fuera el tío Sam él que cantara a sus jóvenes ciudadanos para que entren al ejército y todo el proceso de tal acción con la actitud asustadiza de los jóvenes reclutas quienes posteriormente comienzan a entonar cargando la Estatua de la Libertad que es muy pesada haciendo referencia al alto costo que deben pagar para esa libertad.

El mundo ideal comienza a resquebrajarse a través de los conflictos, el problema del reclutamiento de Max y los conflictos amorosos del departamento, entre Sadie, Jo-Jo y Prudence. Después de que Prudence se da cuenta de que Sadie sólo la verá como una amiga, Prudence se encierra en el closet.

4.3.12 Dear Prudence

Sadie, Jude, Lucy y Max le cantan a Prudence para que salga el closet la canción *Querida Prudencia*. Ella sale y se encuentran en una marcha en contra de la guerra de Vietnam, ahí empieza el interés de Lucy por ese grupo de activismo contra la guerra. Prudence al parecer desaparece.

4.3.13 I am the warlus

Aquí se presenta toda la carga psicodélica de los sesenta. El Doctor Robert presenta su libro y Sadie es invitada por un caza talentos que la quiere en su disquera. Todos lo amigos asisten y el doctor Robert canta *I am the warlus*. Eso da pie a que comience un viaje psicodélico en su camión donde todos están conviviendo y cantando, también es el pretexto de reencontrarse con Prudence en un circo cerca de donde los deja el camión del Doctor Robert.

Esta es una clara referencia a toda la psicodelia de los sesenta y la búsqueda de un Guru. La experimentación con drogas alucinógenas como el LSD y las expresiones de arte psicodélico. Formas parecidas a un calidoscopio, colores brillantes, figuras distorsionadas, profundidad de detalle y deformación de objetos caras y cuerpos.

Por una parte también esta la referencia de The Factory de Andy Warhol la llamó así ya que él opinaba lo siguiente “Pienso que todo el mundo debería ser una máquina”⁵¹ El arte pop, también llamado arte popular se caracteriza por el empleo de imágenes y temas tomados de la sociedad de consumo y de la comunicación de masas y los aplican al arte.

⁵¹ Jaime James, (2001) *Pop Art*, 2001, Pág. 14

4.3.14 Being for the Benefit of Mr. Kite

Esta presentación fue realizada como un collage y con la ayuda de la animación. En ese circo, comienza la función y encuentran a Prudence feliz como patinadora, al parecer ya tiene novia. También hay una referencia al video de Los Beatles, *Being for the Benefit of Mr. Kite*, donde Los Beatles se meten en una pequeña tienda de campaña junto con mucha gente y al parecer adentro es un espacio grande donde hay un espectáculo, así en la película el grupo de amigos se meten a una como casa de campaña y adentro se ve una pista de circo muy grande y el presentador canta *Being for the Benefit of Mr. Kite*

4.3.15 Because

Al salir de la función todos, incluyendo a Prudence y su amiga contorsionista, están acostados cerca de un lago, cantan *Because*, después todos están en el fondo del lago haciendo el amor con sus respectivas parejas en una especie de éxtasis, Max sale a la superficie, mira hacia el cielo y ve helicópteros de guerra e imágenes bélicas, Max ya está en la guerra. También es un contrapunto entre el amor y la guerra y un puente para mostrar el contrario, es decir, hacer el amor no la guerra.

Además, la ambientación con los tonos de color utilizados en la guerra hace referencia a la película sobre Vietnam, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

En las siguientes cinco canciones se acelera el conflicto, vamos a ver imágenes dramáticas donde van estar reflejados el caos y el término de ambas relaciones, Jo-Jo con Sadie y Jude con Lucy.

4.3.16 Something

Jude esta dibujando sus carteles mientras Lucy trabaja de mesera y está colaborando con el grupo activista. Después Lucy esta durmiendo mientras Jude la dibuja y canta *Something* al parecer hay “algo” en ella que le encanta y la hace única, pero también hay algo que le molesta de su comportamiento y ese algo es el grupo activista que le ha quitado tiempo con ella.

4.3.17 Oh Darling

Jo Jo sabe que Sadie ha aceptado formar parte de una disquera, pero sola, eso les provoca una discusión que la lleva hasta el escenario cantando *Oh Darling*, aquí se muestra su pelea y como Sadie abandona a Jo-Jo, asimismo se da pie al conflicto entre Jude y Lucy.

4.3.18 Strawberry fields forever

Jude debe diseñar el logo de la compañía disquera que ha contratado a Sadie, pero es interrumpido por Lucy y el líder de los activistas al traer un televisor para tener seguimiento de la guerra de Vietnam. Jude se va molesto a su cuarto y comienza a cantar *Strawberry fields forever*. Jude atraviesa las fresas con alfileres, éstas parecen sangrar hay imágenes de la guerra de Vietnam en el televisor, es Max en pleno tiroteo. Max canta y vemos como las fresas se convierten en bombas, en soldados caídos, hasta que Jude logra hacer el logo.

La fresa también hace una referencia al sello discográfico Apple Records, fue fundado en 1968 como parte del proyecto de Los Beatles Apple Corps cuya imagen era de una manzana verde, misma manzana con la que anteriormente trataba de inspirarse Jude, sin embargo, al realizar el logo para la compañía discográfica donde está Sadie, el logo es una fresa.

4.3.19 Revolution

Jude le reclama a Lucy su participación en ese grupo activista, para Jude es inútil seguir ahí. Después, Jude interrumpe a Lucy en su lugar de trabajo activista cantando *Revolution* y retando a su líder, tira los papeles de los escritorios y golpea al líder, Jude es echado a la calle, camina y pasa por un local de reparación de televisores y en ellos mira la noticia del asesinato de Martin Luther King

4.3.20 While My Guitar Gently Weeps

Aquí se muestra la tristeza de ambos, Jo Jo y Jude por la pérdida de sus respectivas parejas, mientras *la guitarra de Jo Jo llora gentilmente*.

En las dos siguientes canciones comienza el clímax dramático.

4.3.21 Across the Universe / Helter Skelter

Jude se da cuenta de que las cosas de Lucy ya no están y la va a buscar. En el metro canta como si la fuera a buscar *a través del universo*, cuando llega la revuelta donde esta ella, pronto empieza la violencia entre activistas y policías, se escucha a Sadie cantando *Helter Skelter*, mientras la revuelta se torna más y más violenta, Jude termina en el piso sangrando. Después en prisión y por ser inmigrante es deportado.

4.3.22 Happiness is a warm gun

Jude canta por el recuerdo de Lucy. Por otro lado, Max ha regresado de la guerra con heridas físicas y mentales, Lucy lo deja en el hospital con más internos muy heridos y moribundos. Parece que tiene los traumas consecuentes de haber estado en la guerra ya que piensa que *la felicidad es un arma caliente*.

Termina el clímax y las siguientes canciones son una especie de reflexión. Arranca el desenlace ya que implica en reencuentro de Jude y Lucy, como se mencionó anteriormente chico encuentra chica, chico pierde chica y en esta parte del relato chico reencuentra chica,

Lucy ha abandonado el grupo activista, por la desilusión de enterarse que el grupo activista al que apoyaba ha optado por el terrorismo, donde se cuestiona la violencia contra la violencia. Jude ve una noticia en el periódico y sospecha que algo que pudo haber pasado a Lucy al estallar una bomba casera.

4.3.23 Blackbird

Max parece estar mejor, él y su hermana están sentados en el muelle donde una vez Lucy estuvo con Jude, ella comienza a cantar *Blackbird* para Max, donde lo alienta a retomar su vida y *tomar sus alas rotas y volar*. Desde aquí inicia la situación dramática para el reencuentro de Jude y Lucy.

4.3.24 Hey Jude

Una vez más en Liverpool, Jude está triste en un bar ya que parece que Lucy ha muerto a causa de una bomba casera del grupo activista, sin embargo Max en el otro lado del mundo canta *Hey Jude*, como si estuviera enfrente de él, después por el reflejo del espejo parece estuviera a su lado, le da ánimos a Jude a regresar a Nueva York y buscar a Lucy. Jude es aceptado una vez más en Estados Unidos y en el puerto de Nueva York, Max ya lo espera.

4.3.25 Don't let me down / All you need is love / She loves you

Muy probablemente la parte que mas es criticada por cursi es esta, donde todo se resume a que todo lo que se necesita es amor. Jude se entera que Lucy no esta muerta, pero ella no sabe que Jude ha regresado. En el camino escuchan a Sadie en la radio cantando *Don't let me down*, Jude y Max van a su encuentro. Sadie y Jo Jo, junto con los demás están en una azotea cantando *Don't let me*

down, también llega Lucy, pero al no poder subir a la azotea decide irse. Llegan a la azotea Max y Jude y poco tiempo después llegan policías a bajarlos y a dispersar a la gente en la calle, Jude logra escapar y cantar sólo *All you need is love* y con esa canción, el resto de los amigos, logran convencer a los policías de dejarlos seguir cantando en la azotea.

Lucy lo escucha e intenta subir, es imposible, así que sube a la azotea de enfrente. Mientras Jude se desilusiona al no ver a Lucy, se da la vuelta, pero voltea por última vez y ve a Lucy en frente con el cielo a su espalda mientras se escucha la voz de Max cantando : *She loves you, yeah yeah yeah*.

Esto es una referencia clara a esa presentación que llevaron a cabo Los Beatles. El 30 de enero de 1969, en la dirección 3 Saville Row, London W1, originalmente sede del Albano Club, el edificio de cinco pisos que fue adquirido por la banda el 22 de junio de 1968, pagaron medio millón de libras esterlinas. Era su lugar de finanzas bajo el sello Apple Corps.

La mañana del 30 de enero se subió el equipo correspondiente y a las tres de la tarde Los Beatles asendieron para su última presentación pública. La presentación duró 42 minutos y el cuarteto interpretó tres veces *Get Back*, dos veces *Don't let me down*, dos veces *I got a feeling*, *One After 909* y *Dig a pony* y una breve versión del himno británico *God Save the Queen*.

La presentación detuvo el tránsito de una zona de sastrerías y un individuo llamado Bobby Valentine llamó a la policía. Todo terminó con una ligera amonestación para Los Beatles. Más tarde sería el punto culminante del disco y del film *Let it be*, cuando ya no existían como grupo.

Así, el filme *Across the Universe* (A través del Universo) hace referencia a esta breve pero mítica presentación. Sin embargo, no es la primera vez que se hace esta referencia. El grupo U2 hizo un video similar (entre otros grupos) y Los

Simpsons en el capítulo donde Homero, Barney, Apu y el profesor Skinner eran Los Borbotones, hicieron su propia presentación en la azotea del bar de Moe. Por último, en esta presentación de Los Beatles, por única vez en la historia del grupo, John Lennon tocó el requinto y Harrison la guitarra de acompañamiento.

Capítulo V. El lenguaje híbrido de *Across the Universe* (A través del Universo)

Partiremos de las diferencias entre el cine musical y el videoclip. Después se hace una reflexión sobre el nuevo cine musical, se mencionan las aproximaciones simbólicas y de la realidad en las secuencias musicales de la película. Finalizando con el análisis del lenguaje visual de la película, con las características estéticas del videoclip.

5.1 Diferencias entre cine musical y videoclip

Con lenguaje híbrido me refiero a que hay una mezcla o bien integración de dos lenguajes; el del cine musical, propio como el filme, y el del videoclip propio como las interpretaciones musicales de los personajes a lo largo de la historia. En esta parte de la tesis cabe aclarar que si bien hay diferencias bien marcadas entre el videoclip y el cine musical, en esa película hay “momentos videoclip” provocando que ambos lenguajes no estén tan distanciados uno del otro, es decir “juntos pero no revueltos”.

Para marcar esas diferencias tenemos a Raúl Durá en su obra *Los videoclips. Precedentes, orígenes y características*, hay diferencias claras:

- Mientras el cine es un objeto de consumo cultural en si mismo, el clip ante todo es publicidad de un disco y de un intérprete.
- El musical es un género cinematográfico perfectamente reglamentado y convencional. El clip es heterogéneo y cambiante.

Además, el autor menciona que en una comedia musical, el momento y el lugar en el que el actor comienza a cantar y/o bailar esta perfectamente planeado, tanto como la sucesión de temas en una sinfonía. La norma es seguir la continuidad, que permite que la película nos sumerja en un mundo imaginario con las características de lo real.

Para lo anterior, el número musical debe estar narrativamente justificado, sus funciones pueden ser varias, acelerar el ritmo o ralentizarlo (cámara lenta). Así llegamos a dos tipos de continuidad:

- Continuidad en el decorado. La escena se consagra como un macro espacio-temporal estable. El espectador sabe en todo momento donde y cuando se desarrolla la acción.
- Continuidad en la ilusión de verosimilitud. Pese al alto grado de abstracción de los números musicales se pretende superar la barrera entre representación y realidad. No en vano los espacios donde se desarrollan los números musicales son los destinados habitualmente a las actuaciones (escenarios y pistas de baile). Cuando el número musical haya terminado el relato retomará su ritmo anterior, sin ninguna fisura con una absoluta naturalidad.⁵²

Además, existen diferencias en el modo de consumo de ambos géneros:

La imagen de la representación cinematográfica:

- Es de gran tamaño en relación al campo visual del espectador y en comparación a los otros medios.
- Tiene generalmente un considerable poder resolutivo.
- Se ve en periodos claramente delimitados como tiempo de ocio.
- La sala de cine es una extensión del espacio teatral y público.
- El ir al cine es un acto social que requiere una cierta complicidad del espectador

Por el contrario la imagen video:

⁵² Dura Raúl. (1988) *Los videoclips. Precedentes, orígenes y características*. Pág. 32

- Se ve normalmente en monitores pequeños. Aunque cada vez es más habitual su contemplación en grandes espacios, las pantallas de video son difícilmente equiparables a las de cine en lo que a tamaño y definición se requiere.
- Se contempla en el habitáculo privado por excelencia: el hogar. En ocasiones su expectación se convierte en un acto social; en tales casos la visión en público suele ser con luz ambiental y a horas no estrictamente determinadas.
- Tiene un poder resolutivo bastante reducido, depende en gran medida del número de líneas que constituyen la imagen.

Las diferencias en el modo de consumo son claras, un género es televisivo y el otro esta pensado para el cine. El videoclip es un formato audiovisual que integra imagen y una única pieza musical, puede contener diálogos o incluso pequeños fragmentos dramáticos sin acompañamiento musical, pero en cualquier caso todo videoclip contiene imágenes y una sola canción, esto es una diferencia también con el cine musical, que podría entenderse de algún modo como una sucesión de números musicales interrumpidos por momentos dramáticos.

Sin embargo, muchas de las diferencias en cuestión de narración pueden llegar a tener límite más lejano, como lo veremos más adelante.

En el repaso del cine musical en este trabajo, vimos que el género ha evolucionado y se ha permitido tener cierta libertad en el relato. Definitivamente el musical es un género que se apoya en el espectáculo visual, incluso desde su inicio sirvió para la aplicación de recursos técnicos y por ende la innovación dentro del relato cinematográfico, comparable con el cine fantástico, terror y ciencia ficción por mencionar algunos.

A través de las nuevas tecnologías los efectos visuales parecen no tener límite, ya que logran una perfección no vista con anterioridad dentro del cine musical, esto se va a demostrar más cuando comiencen a salir musicales en la tercera dimensión actual, mientras tanto recordemos los espléndidos números de *Moulin Rouge* (Molino Rojo), *Chicago* y *Across the Universe* (A través del Universo), donde la Academia Cinematográfica ha reconocido a estas cintas por su edición, fotografía y sonido.

Michel Chion define el videoclip como “algo visual colocado sobre una canción”. A pesar de lo genérica que parece, es una definición bastante adecuada, que bien se podría aplicar a cualquier pasaje cantado y bailado de los viejos musicales de Hollywood, sin embargo, éstos no califican como videoclips porque, además de ser sólo parte de una obra mayor, no fueron creados con la misma intención. Así que la definición de Chion está condicionada por la función esencial del videoclip, que no es otra que promocionar una canción y un artista. Así fue al principio y así es ahora, no importa que muchos de ellos sean concebidos bajo parámetros de irrefutable calidad artística y realizados por verdaderos maestros de la imagen, incluso por reputados cineastas, porque en esencia el videoclip se trata, ni más ni menos, que de publicidad musical.”⁵³

Algunos autores plantean, entre las diferencias del videoclip y el musical, es que los números musicales son parte de la historia y de la totalidad de la obra, que deben cumplir la función de narrar a través de la música los diferentes momentos dramáticos de la historia. Mientras que el videoclip es la canción la historia en sí, esto le permite más libertad puesto que no está supeditada a una estructura general que puede o debe poseer el guión de la película.

⁵³ Oswaldo Osorio, *Un hijo melómano y publicista* en http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=258&option=com_content&task=view

Al narrar una canción se puede recurrir simplemente al ritmo de ésta, con unas serie de efectos visuales o hacer referencias de la cultura visual y/o popular , de igual manera a la cultura elitista.

“En el videoclip se concreta un peculiar mecanismo de acción: la capacidad del sistema capitalista para absorber y neutralizar las estrategias de oposición de distintas formas de subcultura popular y de vanguardia y su habilidad para convertirlas en herramientas a su favor.

Por consiguiente, el videoclip se encuentra en territorio fronterizo entre la televisión comercial y el video de creación de vanguardia, prueba de su mezcla de cultura popular de masas (publicidad, televisión, recepción musical masiva) y alta cultura elitista (la deuda de las vanguardias cinematográficas y de las artes plásticas del Siglo XX)”⁵⁴

Nuevamente la conexión del videoclip y el cine vuelven a estar relacionados por lógicas razones, imagen y sonido, si como antecedentes, se mencionó anteriormente Richard Lester dio pie a lo que iba a ser más adelante el lenguaje del videoclip, en sus películas sobre Los Beatles.

En la actualidad, en esta época del relato híbrido y fusionado a permitido que el musical retome las aportaciones narrativas que el videoclip ha dado durante la búsqueda de un lenguaje propio, al cual algunos autores tratan de nominarla como producto más representativo de la era neobarroca: “La novedad constante en la forma y en el contenido es consecuencia de la hipersensibilidad del esteticismo de la sobre valoración de la forma, del reinado del look. Con ello se consolida una estética barroca, abigarrada, con continuos cambios, temas, fórmulas, (...) que caracterizan la era barroca.”⁵⁵

⁵⁴ Ana María Sedeño, *Estética del videoclip musical: el formato neobarroco* en <http://riie.com.es/?a=49315>

⁵⁵ Idem

Sea lo que sea, el videoclip es la variante o huella de la ramificación de la narrativa de un género que buscó sus formas lingüísticas a través de la fusión de la imagen y la música.

“Además, el cine musical es un género cinematográfico con reglas y elementos muy definidos y el video clip, en cambio, lo único que tiene definido es esa función promocional, porque básicamente es un espacio de completa libertad expresiva y experimentación que poco conoce de reglas, aunque ciertamente es susceptible de ser caracterizado e incluso de identificarle periodos históricos y modalidades. Aún así, y por más que la televisión condicionó el desarrollo del video clip y sea su razón de ser, surgió del cine y de su matrimonio con el rock”⁵⁶.

Es así como algunos autores ha subestimado al videoclip ante el cine, incluso han llegado a mencionar que el videoclip no ha aportado nada a la historia del Séptimo arte. Tal vez es así, pero no hay que olvidar que si, en ciertas ocasiones, ha influido en sus aspectos formales sobre todo en ese cine que intenta ser de vanguardia.

5.2 Hacia el nuevo cine musical

Una de las funciones de los estudios de la comunicación es entender las estructuras en que se realizan los relatos de los diversos lenguajes del mundo actual, asimismo sus formas discursivas y por ende ideológicas de las intenciones que estos lo hacen explícito o implícito.

En el caso del cine, desde su inicio hasta nuestros días el lenguaje del cine se ha modificado a través de la propia historia de cada uno de sus géneros cinematográficos es así que el cine musical, que prácticamente apareció con la llegada del sonido que junto a esto se tomo como base al teatro musical.

⁵⁶ Idem.

Poco a poco se fue desprendiendo de este último y experimentando su propio lenguaje audiovisual con base al gran espectáculo, de esta manera el género musical fue garantía de sorprendentes movimientos de cámara y efectos visuales que lo fue convirtiendo en un género costoso, por otra parte, igual que los otros géneros, ha tenido sus altibajos, tanto artísticamente como económicamente.

Con la llegada de la televisión, el cine para competir tuvo que volver más espectacular su producción, por ejemplo, agrandar el tamaño de la pantalla y el uso del color, esto benefició al cine en todas sus expresiones, el musical no quedó exento. Mientras que en los sesenta aparecía el cine de autor y los movimientos de vanguardia, había que retomar el musical y darle una nueva expresión, así se experimenta con la estética de este género en la Nueva Ola Francesa, con *Les parapluies de Cherbourg* (Los paraguas de Cherburgo) (1964) de Jacques Demy o la total libertad expresiva del Free Cinema con *A hard day's night* (La noche de un día difícil) (1964) de Richard Lester, dos ejemplos que mostraron las posibilidades del género y se convertían, como los ejemplos antípodas del tradicional cine musical hollywoodense.

Es así que las siguientes décadas, Hollywood va a dar cabida a directores que planteen nuevas formas narrativas dentro del musical, cabe aclarar, que todo estaba cambiando, el teatro junto con las otras expresiones artísticas, por ejemplo Bob Fosse y su premiada *Cabaret* (1972).

Pronto vendrían los videoclips a través de la televisión los cuales mostrarían una nueva manera de concebir y producir la imagen musical, lo que hace en un principio que el cine musical se quede como relegado y sonando a viejo. Sin embargo, la capacidad del Séptimo Arte de renovarse a través de sus nuevos creadores le dio una novedad suficiente para que

este género se vea espectacularmente nuevo, con los nuevos conceptos de lo que hoy se considera un espectáculo, vamos a entender esto último tomando en cuenta las siguientes características: un lenguaje híbrido, ya que se va a apoyar con todos los recursos y referencias posibles mezclados y presentados como algo nuevo, esto es lo que consideran algunos autores característico de postmodernismo, recurrir a las nuevas tecnologías para narrar, modificar los conceptos de realización, por ejemplo, a través del montaje, como apoyarse con música como el rock y tratar de quitar el halo cursi al tradicional musical para volverlo más realista y crítico; estas son algunas de las nuevas características que podemos destacar.

La producción de este género, que es una traición del cine norteamericano, persiste a través del tiempo, podemos decir que cuando menos se hace una al año en sus diferentes formas, ya sea a través del cine de animación o a través del cine juvenil, además de las de gran presupuesto que muchas veces son las que toman en cuenta para la entrega de los Oscars.

Bajo este concepto, en el 2007 aparece *Across the Universe* (A través del Universo) que llamó la atención, para bien y para mal, dicha cinta mostraba las nuevas tendencias del musical asimismo las nuevas formas de narrar el cine.

5.3 ¿Nada nuevo en el Universo?

Tal vez la característica principal de los nuevos musicales, en el cual insertamos a *Across the Universe* (A través del Universo) es el retomar las canciones populares exitosas del pasado reciente como apoyo

melódico de la historia que se va a cantar, algunos lo ven como una moda actual oportunista, ya no se hace la música para contar la historia ahora se adaptan las canciones, en el mejor de los casos, se hace una historia para el lucimiento de los éxitos musicales, así tenemos como ejemplo los filmes de *Moulin Rouge* (Molino Rojo), *Across the Universe* (A través del Universo) y *Mama mia!*. Julie Taymor menciona a respecto:

“Estamos haciendo un musical inexistente, aunque tenemos la bendición de doscientas canciones de Los Beatles y Dick, Ian y yo revisamos ese increíble catálogo y creamos una historia inspirada por esas canciones.(...) Lo que intentamos es crear un musical en el que parezca que las canciones emergen de los personajes. Las canciones hacen avanzar la acción y las emociones, no son un adorno. En cierto modo es un musical a la antigua, es como una ópera, surge en el momento. No es un musical histórico pero nos inspiramos en los acontecimientos de lo sesenta. Es una imagen a la que nos remitimos pero refleja lo que ocurre hoy de un modo muy interesante. Son prismas donde ver cómo la gente sigue intentando cambiar el mundo”⁵⁷.

Es oportuno reflexionar sobre este tema, lo que llamaré *El reciclaje de la cultura popular*, partamos de una pregunta ¿Para qué tratar de poner en boga éxitos del pasado cercano de la historia musical popular? Las posibles respuestas serían las siguientes:

- a) Bajo la mirada económica resulta atractivo como negocio pues ya que el éxito comprobado de esa música lleva a un riesgo menor y un posible aseguramiento económico.
- b) El recurso del pasado como nostalgia puede ser muy productiva para la industria cultural ya que las nuevas versiones con los nuevos artistas y la

⁵⁷ Creando el Universo, DVD Extras *Across the Universe*. 2007.

historia revisada bajo los auspicios de un supuesto análisis y mucha mitificación lleva a hacer versiones que sólo sirven de un contexto escénico para el espectáculo que se pretende ser. Por lo tanto la película puede ser atractiva para las diferentes generaciones.

- c) Los beneficios se reparten, la industria del disco puede salir beneficiada con estas nuevas versiones de los antiguos éxitos y así alcanzar un nuevo éxito cuya publicidad seguramente van a ser las escenas donde se interprete la canción, pero ahora mostrado como un videoclip.

- d) El medio es el mensaje (Marshall McLuhan), es oportuno aclarar que la canción mostrada en la película que se pretende que sea un éxito, no se presenta como un videoclip sino como un número musical más dentro del resto de la historia, su impacto sobre las otras canciones que puede hacer que sea promovido para su éxito conlleva a que tomen imágenes de esa secuencia musical, la re editen para ser exhibida en la televisión, como un videoclip quedando al descubierto su intención publicitaria.

5.4 Una realidad cercana al videoclip

Dentro de *Across the Universe* (A través de Universo) podemos concebir diferentes tratamientos de la realidad, los cuales hacen que unos números musicales se aproximen más hacia la estética del videoclip que otros.

Aproximación a la realidad	Aproximación simbólica
Se aproxima a la realidad mostrando sin otro sentido de informar la acción que sucede en un tono descriptivo	Los relatos están mezclados con una serie de referencias y alegorías que les permite ser mas experimentales en su realización. La realidad no se presenta, sino que se representa.

<ul style="list-style-type: none"> - I want to hold your hand - Let it be - Hold me tigh - It won't be long - Come together - Oh Darling - All you need is love / She loves you / Don't let me down - Something - Why don't we do it on the road? - All my loving - Hey Jude - While my guitar gently weeps - Black bird - Revolution - With A Little Help From My Friends I - If I fell - Because 	<ul style="list-style-type: none"> - Girl - I want you / She is so heavy - I am the warlus - Being for the Benefit of Mr. Kite - Dear Prudence - I've seen a face - Lucy in the sky with diamonds - Hapiness is a warm gun - Strawberry fields forever - Across the Universe/ Helter Skelter
--	--

Las canciones que más juegan con la estética del videoclip son las de la segunda columna ya que al desprenderse del tono descriptivo realista le permite experimentar con la imagen, llegando a las características que menciona Oscar Landi con respecto del videoclip, división y fragmentación de la narración, hilo narrativo, en planos y significados, manipulación digital de los colores y formas, absoluta artificialidad de la composición de la imagen (transformaciones geométricas libres, efectos gráficos, disolución y simultaneidad de imágenes, etcétera), diferentes velocidades.

Por ejemplo, la solarización durante el viaje en el autobús psicodélico que hace referencia a esta estética mientras transcurre la canción *Yo soy la morsa* (Véase Imagen 1). También, el recurso de animación como alternativa narrativa dentro de la estética de las canciones *I want you / She is so heavy* (Véase Imagen 2) y *Being for the Benefit of Mr. Kite*, (Véase Imagen 3) esta última se apoya con otros elementos visuales como muñecos y mascararas, o la transformación del espacio interior de una recamara en cielo y nubes en la canción de *Dear Prudence*: (Véase Imagen 4 y 5) sin previo aviso la realidad se transforma en un juego estético de imágenes unidas a un montaje más libre que va en función del ritmo, no del montaje sino de la música, como normalmente se editan los videoclips, tampoco se puede olvidar de los efectos digitales de las olas de mar en *Girl* (Véase Imagen 6) o la multiplicación de la enfermera en cinco para ser después el contenido de la jeringa que será inyectada en la canción *Happiness is a warm gun*. (Véase Imagen 7 y 8)



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

Otro rasgo fundamental de la estética del videoclip, lo menciona Ana María Sedeño: “es la mirada del interprete a la cámara misma que se materializa en una situación de actuación del cantante o grupo que fija su mirada hacia la cámara para determinar su relación dual-fática propia de este mecanismo”⁵⁸. Por este mecanismo Ana María Sedeño se refiere al mecanismo de seducción de los videoclips, normalmente en los filmes musicales los protagonistas cantan para ellos, mientras en el videoclip los protagonistas y/o músicos cantan para el público espectador, por esto tiene mucho que ver el ángulo de la cámara, que en este caso recurren a punto de vista.

Para resumir lo anterior podemos encontrar un listado de rasgos de la estética del videoclip, hay similitudes entre autores lo que lleva a generalizar un poco este listado en las siguientes características:

- Fragmentación de la narración, del hilo narrativo en planos y significados, discontinuidad. Se rompe la narrativa, estamos en un plano y corta a otro,

⁵⁸ Ana María Sedeño *Narración y descripción del videoclip musical* en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n56/asedeno.html>

tenemos en una idea en una escena, en la siguiente es otra. No hay continuidad en el relato, en el vestuario ni en las situaciones o acciones de los intérpretes.

- Suciedad de la imagen: Superposición de imágenes, texturas, virados, rayones, insólitos efectos, desenfoque distorsiones, mezcla de formatos. La imagen no es pulcra, con la ayuda de las nuevas tecnologías, la composición se llena de figuras virtuales y animación (collage), y los efectos antes mencionados. También la combinación de color y blanco y negro.

- Manipulación digital de colores y formas. Los colores cambian a manera de solarización, etcétera.

- Mirada del interprete a la cámara. La mirada del intérprete se fija en la cámara, no todo el tiempo según sea el caso, creando la sensación de que canta para el espectador.

- Diferentes velocidades. Cámara lenta, cámara rápida, pueden encontrarse uno sólo o ambos.

- Simultaneidad. Dos situaciones o imágenes, personajes son manejados en el relato, ya sea con ideas o montaje paralelo, división de pantalla de dos a mas planos, creando la narración de dos o varias acciones.

5.5 La aplicación de la estética del videoclip en *Across the Universe* (A través del Universo)

A continuación se presentan los rasgos de la estética del videoclip antes mencionados en algunas secuencias de *Across the Universe* (A través del Universo).

5.5.1 Fragmentación de la narración, del hilo narrativo en planos y significados, discontinuidad.

Recuerda a la secuencia *Dear Prudence*, el personaje de Prudence esta encerrada en el closet, algo que también funciona en el sentido de que como lesbiana estaba en el closet, al parecer no aceptaba su condición. Después de que sus amigos le cantan para que salga, en un momento están en el apartamento y cuando sale Prudence del closet los muros se vuelven cielo y ellos ya están en una marcha en contra de la Guerra de Vietnam. Y también, al salir Prudence del closet, en la siguiente escena donde aparece ya tiene novia, ha salido del closet.

El recurso digital que utilizó la directora cuando los muros se vuelven cielo y todos ya están en la marcha, Julie Taymor logró una discontinuidad en el relato. Nunca vemos como se visten, (en el caso de Max, que esta en bata de baño, Lucy y Jude traen otra ropa) salen del apartamento y caminan hacia la marcha, no vemos nada de eso, se cambio la locación, las luces el vestuario sin razón aparente, sin embargo funcionó.

Otra parte muy videoclip de *Across the Universe* (A través del Universo), es la secuencia *I want you (She is so heavy)* ya mencionada. Algunos autores sostiene que el videoclip se trata de la fragmentación del relato. Aunque no todos los videoclips manejan esa fragmentación, este recurso fue utilizado en esta secuencia.

“Aquí intentamos solucionar la cajas de Cornell⁵⁹, a ella (Julie) se le ocurrió que a Max lo agujonearan y hubiese distintas partes del cuerpo en cajas. Así que

⁵⁹ Cornell colleccionaba materiales como fuente para sus obras, que se convirtieron en creaciones artísticas sobre sus pensamientos íntimos, deseos e imaginaciones. La mayor parte del tiempo, escarbaba en busca de reliquias en las tiendas de cachivaches y en los mercados de las pulgas. Clasificó sus adquisiciones en diferentes categorías y las archivó en cajas junto con sus propios recuerdos, creando sus cajas de arte a partir del archivo. La gente que visitó su hogar dijo que se sentía como si entrara directamente a su arte. La inspiración para sus cajas provino de mujeres de quienes Cornell se había enamorado, lugares exóticos,

nos fijamos en las cajas del ejercito y en como hacer que las pruebas ocurrieran dentro de las cajas. Así que grabamos a Max en todas esas situaciones y metimos en cajas las distintas cosa que le hacen”.⁶⁰ Kyle Cooper.

Así el procedimiento de reclutamiento de Max es fragmentado, no se presenta de una forma lineal todas las revisiones médicas como la revisión dental, ocular, reflejos, etcétera, si no que se presenta varias a la vez resumiendo todo ese procedimiento.

Además en un momento están siendo reclutados y en otro están en la selva vietnamita y después una vez mas Max está en el centro de reclutamiento, no hay continuidad.

También, al final de está secuencia, *Across the Universe/ Helter Skelter*, hay imágenes del conflicto de protesta, Sadie cantando y mientras está el último coro *Jai guru deva* hay imagines de seis mujeres desnudas paradas sobre el mar, moviendo sus brazos haciendo una especie de baile, hasta que se caen de espaldas con los brazos abiertos al mar, se hunden y terminan flotando al parecer muertas con mascararas flotando con ellas.

5.5.2 Suciedad de la imagen: Superposición de imágenes, texturas, virados, rayones, insólitos efectos, desenfoque distorsiones, mezcla de formatos

Tal vez la escena más sucia, en el sentido de la imagen está en *Strawberry Fields Forever*

“Quiero que la obra tenga algo de crudeza, no quiero que parezca una animación perfecta y pulida”.⁶¹ Julie Taymor y eso lo que paso con esta secuencia, las fresas son bombas y explotan; las fresas sangran, hay combinación de blanco y negro en ciertas escenas de esta secuencia.

⁶⁰ Op. Cit.

⁶¹ Creando el Universo, DVD Extras *Across the Universe*. 2007.

“Quiero que las fresas sean bombas, que caigan del cielo como bombas sobre el paisaje. Que Jude aplaste fresas contra el lienzo y las fresas exploten en el campo de batalla y a la vez exploten en el cuadro de Jude, se le ocurrió de idea de una cuadrícula de fresas pinchadas en la pared sangrando. La cuestión es: “¿Cómo vamos a ejecutar eso? ¿Van a ser fresas en 3D explotando o vamos a rodarlo? Yo quería grabar las fresas y el diseñador de producción, Mark Friedberg, pensará cómo lograr que las fresas sangren y exploten. Pero es un proceso libre, aceptamos todas las posibilidades.”⁶² Julie Taymor.

Otra secuencia de inicio, Jude está en la playa la olas se vuelven violentas y hay superposición de imágenes de periódico con imágenes de los conflictos que se suscitarán a lo largo de la película.

5.5.3 Manipulación digital de colores y formas.

En esta secuencia tenemos manipulación digital de colores. Primero el lugar donde se va a presentar el libro del Dr. Robert está muy iluminado, sin embargo en un acorde, los colores cambian. Todos tienen color, el público, el escenario, Dr. Robert, la naturaleza, el autobús, todo. Es obvio el uso de técnicas digitales, en esta parte también se presenta esa libertad de los videoclips.

“Julie había grabado a los chicos en un tanque, luego jugó con las técnicas de solarización y se le ocurrió la idea de la solarización y le hicimos esto. En el cine la gente supone que hay cosas que no se pueden hacer, no se puede hacer un sueño ni una secuencia con música loca en la mitad de la narración”. Kyle Cooper (Director creativo/Prologue films).⁶³

⁶² Idem.

⁶³ Idem

Cabe mencionar, que también la secuencia de los créditos tiene esa técnica y parece que Lucy esta flotando en el cielo con la canción de *Lucy in the sky with diamonds*.

El uso del collage digital como en la secuencia *Being for the Benefit of Mr. Kite*, nos muestra una libertad visual auspiciada, en gran parte por efectos digitales.

“Deberíamos meter a esta gente en un mundo artificial, de collage.” A Julie le gustó este tipo de plano donde hay una parte de acción real y otros elementos de collage en un plano conceptual. Empezamos a pensar, qué aspecto tendría, basándonos en estos planos. Menciona Kyle Cooper (Director creativo/Prologue films)⁶⁴

Así, la directora y su director creativo concibieron un mundo virtual con personas y cosas reales, creando un collage de imágenes y de acciones.

“Era como un collage, uniendo piezas lo que te libera de la realidad, de que parezca que la gente está en el suelo, en ese circo y esa pista. Jugamos con la perspectiva pero se puede ver que es una perspectiva abierta. Con una inocencia infantil, un tono de los sesenta”⁶⁵ Julie Taymor (Directora).

Esta mezcla de realidad y lo virtual se presenta mucho en los videoclips. Como se menciono hay videoclips de animación en su totalidad, además hay videoclips que contiene partes de animación y realidad. En *Being for the Benefit of Mr. Kite*, los personajes son reales, así como su vestuario y maquillaje, sin embargo, el circo y la pista son virtuales.

⁶⁴ Idem

⁶⁵ Idem.

5.5.4 Mirada del intérprete a la cámara.

La mirada del Dr. Robert está en la cámara, por lo tanto en el espectador, como en un videoclip, le canta a los demás personajes , pero la mirada regresa al espectador. Dr. Robert no es el único que lo hace. Desde el inicio de la película, Jude, canta *Girl* en la playa con la mirada a la cámara. Tal vez desde un principio con esta acción, la directora nos anticipó que este musical no era un musical muy convencional.

5.5.5 Diferentes velocidades

En cuanto a las diferentes velocidades, ya en el autobús se puede ver el cabello de Lucy en cámara lenta, haciendo un efecto como si su cabello flotara y se mantuviera suspendido, momentos después, se acelera la velocidad, cuando Jo-Jo toca la guitarra, incluso la imagen de los personajes se distorsiona un poco.

5.5.6 Simultaneidad

En *Strawberry Fields forever* también hay simultaneidad, ya que por una parte está Jude buscando crear el logo para Sadie con fresas, las clava, las aplasta y por otra parte, en Vietnam está Max, ahí las fresas son bombas. Así se logra un dueto con dos personas que no están juntas.

La secuencia *Across the Universe*, se mezcla con la canción *Helter Skelter* con imágenes de Sadie cantando en un espacio completamente diferente, así es esa simultaneidad del conflicto de protesta y la canción de Sadie, para reflejar la tensión dramática de la represión hacia los jóvenes de las autoridades policíacas, hacen intercortes con Sadie cantando *Helter Skelter* en cuya escena se divide el cuadro en dos partes y juegan con la velocidad hacia delante y hacia atrás, haciendo un efecto psicodélico, dos relatos combinados para reforzar la tensión dramática.

Para terminar es importante aclarar que los puntos tomados en cuenta para el análisis simplemente son apoyos estéticos para la creación de un nuevo tipo de narración dentro de un género que busca alternativas lingüísticas, no se está diciendo que la película sea una sucesión de videoclips unidos como un largometraje, sino que se le está dando una lectura a sus componentes formales para poder comprender mejor cómo estructura su discurso el cine contemporáneo.

CONCLUSIONES

1.- En la época actual las narraciones de los relatos, en este caso fílmicos, cada vez son más híbridas.

El género es una categoría, y en este caso el género cinematográfico es una categoría muy versátil. El género, como etiqueta al parecer es la forma más fácil de entender; simplemente define su estructura: musical, terror, suspenso, etcétera.

Sin embargo no debemos ignorar lo que hay detrás de un género cinematográfico, por ejemplo la historia de cada género cinematográfico. En el caso particular del cine musical, es curioso como las primeras películas de cine sonoro con números musicales, no eran consideradas cine musical, ya que la música solo era material narrativo.

Desde aquí la etiqueta “musical” iba acompañada de comedia, romance, melodrama, etcétera. Cabe destacar todos las etiquetas que se han visto en la película como comedia musical romántica, musical romance, melodrama y comedia hilarante, por mencionar algunos, en el caso de *A través del Universo*, su género fue drama musical.

El relato de *Across the Universe* (A través del Universo) es un relato híbrido, no porque sea drama y musical, como ya lo mencioné eso viene apareciendo desde el inicio del género musical. Su relato es híbrido por su lenguaje visual auxiliado por el lenguaje del videoclip. No es la única película así, en cuestión de efectos visuales y canciones famosas de éxito reconocido, *Moulin Rouge* (Molino Rojo) también es un drama musical y mostró como el género musical revivía una vez más.

Tal vez las precursoras de esta situación híbrida hayan sido los musicales de los noventa, la forma de editar alguna escena musical para promocionarla a manera de videoclip le dio un nuevo aire al género. Asimismo, canciones conocidas, desde Nirvana hasta ABBA llamaron la atención ya sea por nostalgia o por no sólo por ver si el actor sabía cantar.

Con la ayuda de los efectos visuales y éxitos musicales las narraciones del cine musical fueron híbridas, ya que se utilizaron efectos nunca antes vistos, la realización también cambió, no se escribían canciones para la película, al contrario se hacía la historia para que compaginara con las canciones, proceso propio del videoclip.

En la actualidad, muchas narraciones se encuentran en esta situación, tenemos las *series reality*, los *reality docu*, es decir, también en los géneros televisivos se enfrentan a la realidad de los relatos híbridos. El séptimo arte se encuentra en la oportunidad de renovación, de darle al género musical un giro en su relato, una libertad de sus formas narrativas, y en el caso particular de *Across the Universe* (A través del Universo), se hace híbrido su lenguaje visual, toma esa libertad del videoclip con el arte de crear historias propio del cine.

2.- Por la formación de la directora, haber hecho estudios en teatro, títeres de varias técnicas y demás, le ha permitido manejar una estética singular.

Julie Taymor aprovechó que estaba haciendo un musical original, es decir, no se había realizado en teatro: tuvo que crear la historia y por ende tenía la libertad de incrustar títeres y máscaras para mostrar sus gustos en teatro y títeres.

Al contar con una estética prácticamente libre, Taymor pudo jugar con su escenografía, así en *Dear Prudence* vemos en la marcha títeres enormes y recuerda a sus estudios en tallado en madera de arte oriental, los títeres y máscaras eran por excelencia las herramientas utilizadas en teatro de Taymor.

Las máscaras también están presentes en los soldados en *I want you (She is so heavy)*, con esa expresión severa y cuadrada. Los enormes títeres hacen su aparición en *Being for the Benefit of Mr. Kite*, la secuencia donde Taymor hace su mayor aportación en títeres y de sus estudios en Indonesia, ya que la mayoría de los títeres tienen rasgos asiáticos,

Estos rasgos asiáticos pudieran confundirse con los rasgos vietnamitas también aparecen al final de la secuencia *Across the Universe / Helter Skelter*, donde cinco mujeres con rasgos asiáticos exagerados hacen una coreografía como si estuvieran de pie sobre el agua, después se hunden y solo máscaras quedan flotando.

A diferencia de sus obras cinematográficas anteriores, *Titus* y *Frida*, Julie Taymor no muestra esos conocimientos en títeres y máscaras ni su gusto por el teatro en Indonesia, en *Across the Universe* (A través del universo) nos muestra su forma de trabajo, su estética particular logra conjugar recursos de su teatro y del cine.

3.- El cine musical a través de su historia ha sido un género que permite la experimentación técnica, puesto que en la búsqueda del espectáculo han realizado secuencias que contienen innovaciones técnicas.

Desde sus inicios, el cine musical ligado al cine sonoro, mostró ese gusto por el arriesgo, es decir, no sólo fue un diálogo o monólogo cantado, fue el baile, las coreografías y los pasos de tap. Al parecer, el musical ha sido a lo largo de su historia, la respuesta a la innovación técnica desde tratar de sincronizar el acompañamiento musical en vivo con la voz, hasta las grandes producciones en la actualidad.

Si bien, se puede decir que tal vez exista más innovación técnica, ya que en cuestión de guión o bien la historia la mayoría de las veces tiene que ver con romance, claro, no olvidemos excepciones que no se pueden pasar por alto como *The Wall* (El muro) y las historias para niños como *The Wizard of Oz* (El mago de Oz) y una gran variedad de musicales animados.

Sin embargo, tendemos de asociar los musicales con el romance y la comedia e incluso con a tragedia como en *West Side Story* (Amor sin fronteras). Sin embargo, para los ochenta y noventa los musicales se fueron alejando de ese halo romántico para ser más propositivos en sus técnicas y narrativas.

Por su libertad de innovación, el cine musical logro reinventarse valiéndose de recursos que supo aprovechar. Cineastas con experiencia como directores de videoclip musical, jugaban con ambos mundos, como Tim Burton, cuyas películas animadas como *The Nightmare Before Christmas* (El extraño mundo de Jack) y *Corpse Bride* (El cadáver de la novia) presentan secuencias musicales como parte de la evolución de la historia. Y sus videoclips, por ejemplo, la canción *Bones* del grupo The Killers, con esqueletos corriendo por la playa en una clásica escena de amor.

Además, ¿cuál género cinematográfico ha demostrado tanta espectacularidad? ¿cuál género tiene baile y canto como constantes en su estructura? El musical solo tomo lo necesario del videoclip para reinventarse.

Ahora las canciones ya están escritas, los efectos visuales son impresionantes y aunque parezca inverosímil, la realización de la estructura narrativa tuvo algunos roces con el videoclip.

Al parecer, las secuencias cantadas del cine musical de actualidad son las que buscan el espectáculo, recordemos *Moulin Rouge* con la gran cantidad de vestuario utilizado y por supuesto el recurso visual de Kilye Minoge como una

hada verde, haciendo referencia a un trago del mismo nombre, el cual contenía ajeno y era muy consumido por los bohemios de la época.

Sin duda el cine musical siempre esta buscando el espectáculo y tiene los recursos para que pueda prolongarse, como una forma fílmica única.

4.- A pesar de tener música canto y baile con imágenes filmadas y/o grabadas el cine y el videoclip no son lo mismo ya que su fin persigue intereses distintos.

Definitivamente no, el cine musical y el videoclip no son lo mismo. No porque las coreografías o vestuario sea similar significa que un largometraje musical sean videoclips entrelazados, para nada. A lo largo de la historia de ambos, pudimos ver como cada uno de ambos géneros tienen diferencias bien marcadas, aunque existan roces entre ellos.

Por una parte el cine es una representación artística, por eso es conocido como el séptimo arte. Su historia, es un arte que reúne música, literatura, fotografía, danza, dramaturgia. Desde los Lumière hasta el último estreno en cartelera, el cine ha representado ideas, deseos, modelos de vida, fantasías, lo sentimientos más profundos, de los temas más variados que requieren cierto nivel intelectual y cultural.

Habrán historias buenas y malas, como todo en la vida, además hay gustos para todos. Los géneros cinematográficos han ayudado a catalogar los gustos de las personas, así, el cine musical va dedicado a los que gustan del género, a que canten y bailen los personajes, pero van a ver un desarrollo, conflicto y desenlace de la historia anunciada.

En cambio en el videoclip, como algunos autores ha afirmado es mera publicidad, su objetivo es vender la canción, al artista, al disco. El videoclip

permite dar a conocer la imagen del artista. Los artistas pueden preparar el terreno con los videoclips de sus canciones antes de hacer giras, tal como poner la canción en la radio, también se tiene que poner el videoclip en la televisión.

Aunque el cine musical y el videoclip comparten elementos como la danza, sincronización de imagen y sonido, y en ocasiones la estructura de inicio, desarrollo, conflicto y fin, no significa que las secuencias de cantadas del cine musical sean videoclips.

Estas secuencias cantadas son parte de toda la historia, nos dan información sobre la historia que se desarrolla, y el videoclip es un pequeño universo con sus propias estructuras y formas que no requieren una gran historia detrás, tienden a ser simbólicos, experimentales y en ocasiones absurdos.

Por otra parte, la historia del videoclip no es pura publicidad, pero al parecer es su característica principal. Su búsqueda de un reconocimiento en ocasiones eclipsa el hecho de que nació para vender y ha prevalecido porque vende.

En *Across the Universe* (A través del Universo) no hay videoclips incrustados, aunque haya tenido una realización similar a la de los videoclips, como crear lo visual a partir de la canción, ya que como lo vimos las canciones ya estaban dadas y la directora tuvo que hacer un musical nuevo adaptado a las canciones de Los Beatles.

Es un hecho que hay secuencias más simbólicas que otras, por esos rasgos hay roces con el videoclip, es un recurso, una experimentación, una herramienta, es decir, el lenguaje cinematográfico del cine musical se volvió híbrido con el videoclip en *Across the Universe* (A través del Universo).

5.- Entender el lenguaje a través de su Universo

Desafortunadamente no me fue posible ver la película *Across the Universe* (A través del Universo) en el cine, tomando en cuenta que estar en una sala de cine, la experiencia fílmica es muy diferente a verla en la sala de la casa. Con suerte no tuve distracciones y logre ver la película con atención.

Lo admito, no pensé mucho en las referencias, en los personajes ni en las situaciones. Al principio, me interesé más reconocer las canciones de Los Beatles, sin embargo mi formación como comunicóloga me reclamó observar el filme de una forma más analítica, desmenuzarlo, fragmentarlo.

Durante la realización de este trabajo revisé y analicé la película, su nombre, sus realizadores, su directora, sus secuencias, etcétera. De repente el universo estalló en referencias, en simbolismos, en imágenes que no respetaban la estructura cuadrada de un musical, todo estalló y sólo así, pude hacer este análisis, entender los discursos y darle sentido al filme, un sentido más analítico.

Ahora *Across the Universe* (A través del Universo), no sólo es un drama musical con canciones de Los Beatles, es un objeto de análisis y una aportación al lenguaje cinematográfico, es un filme que me permitió hacer un ejercicio intelectual mediante el cual los comunicólogos tratamos de aprender a comunicarnos *a través del Universo*.

Bibliografía

- Altman, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*. España: Paídos.
- Alsina, H. (1991): *Cine sonoro americano y los oscars de Hollywood*. Argentina: Corregidor-Alsina Thevent.
- Arheim, R. (1990): *El cine como arte*. España: Paídos.
- Baigorri, L. (1997): *El video y las vanguardias históricas*. Barcelona: Textos Docentes.
- Barahona, F. A. (1991): *Cine: Ideas y arte*. Barcelona: Centro de Investigación de letras español e hispanoamericanas.
- Barba, F. (2003): *El pop en el cine*. Madrid: Internacionales Universitarias.
- Brordwell, D. (2002): *Arte cinematográfico. Una introducción*. México: McGraw Hill.
- Blumenthal, E. (1995): *Julie Taymor: Playing With Fire: Theater Opera Film*. New York: Harry N. Abrams
- Castellanos, V. Barragán, I. Et al. (2007): *La experiencia estética en el cine, estética de la imagen y para leer el vídeo clip*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Chion, M. (1993): *La audiovisión. Introducción al análisis de la imagen y del sonido*. Barcelona: Paídos.

- Chris, S. (2006): *The rise of album of rock 1967-1973*. (Volumen 3. The Greenwood Enciclopedia of rock): London: Grrenwood Press
- Durá, R. (1988): *Los videoclips. Precedentes, orígenes y características*. Valencia: Facultad de Bellas Artes
- Eco, H. (2001): *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Edisa
- Gubern, R. (2000): *El Eros Electrónico*. Madrid: Taurus.
- Gubert, R. (1969): *Historia del cine*. Barcelona: Danae.
- Jaime, J. (2001): *Pop art*. Singapore: Phaidon
- Janosik, M(2006): *The video generation 1981-1990*. (Volumen 6. The Greenwood Enciclopedia of rock): London: Grrenwood Press
- Landi, O. (1992): *Devórame otra vez. Qué hizo la TV con la gente. Qué hace la gente con la TV*. Buenos Aires: Planeta
- Lo Duca, G, (1963): (1963): *Historia del cine*. Argentina: Universitaria de Buenos Aires.
- Markowitz, R. (2006): *Folk, pop, mods and rockers 1960-1966*. (Volumen 2. The Greenwood Enciclopedia of rock): London: Grrenwood Press
- Melendez, A. (2000): *La TV no es como la pintan*. México: Trillas.
- Miles, B. (2003): *Los Beatles día a día*. (Traducción Joan sarda). Barcelona: Manontropo.
- Munsó, J. (1996): *El cine musical*. (Volumen I) España: Royal Books.

- Pérez, A. (2004): *Cine musical: desde Gene Nelly a John Travolta, pasando por Gingers Rogers y Liza Minelli*. Madrid: Masters
- Ramonet, I. (2000): *La golosina visual*. España: Debate.
- Rodríguez, H. (2006): *El cine bélico*. España: Paídos.

Hemerografía

- Bonfil, Carlos. (2007, 30 de diciembre): *A través del Universo*. El Universal.
- Cano, Natalia. (2009, 5 de julio): *Artista del inframundo*. El Universal.
- Rodríguez, Cynthia. (2007, 27 de octubre). *Narra historia de amor trasatlántica*. El Universal.
- García, Hugo. (2006). Empty VJ. *La mosca en la pared, Número 108*. Pág. 41
- Martínez, Eduardo. (2006. 1 de agosto) *Apantallante!*. Excelsior, p. 6-7
- Pérez, Tomas. (2001, 29 de marzo): *Bailando en la oscuridad*. El Universal
- Pérez, Tomas. (2001, 10 de septiembre): *Moulin Rouge, una cinta mala pero muy glamorosa*. El Universal

- (2007, 16 de septiembre). *Reúne a Bono, Hayek y Cocker*. El Universal, Pág. 3
- (2009, Marzo). Guerra fría. Vietnam, *Rolling Stone*. Número 77. Pág. 39.
- (2009, Marzo). 3 Saville row, London W1, *Rolling Stone*. Número 77. Pág. 31.

Fuentes electrónicas

- Across the universe. (2007). Disponible en <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=acrosstheuniverse.htm>.
- Across the Universe. (2007). Crítica. Disponible en <http://www.radiometropolitana.cu/2008/secciones/tecla%20critica/abril/universo07.htm>
- Awards for Across the Universe. (2007). Disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0445922/awards>
- Awards for Tod A. Maitland recuperado el 9 de abril el 2009. Disponible en <http://www.imdb.com/name/nm0537972/awards>
- Glenn Kenny's review (2007) Disponible <http://www.premiere.com/Review/Across-the-Universe>

- Holden, S. (2007); *Lovers in the '60s Take a Magical Mystery Tour*. Disponible en <http://movies.nytimes.com/2007/09/14/movies/14univ.html>
- James, B.(1995) *Taymor as puppet artist*. Disponible en <http://www.sagecraft.com/puppetry/papers/Taymor.html>
- La butaca. (2007): *Cómo se hizo Across the Universe* Disponible en <http://www.labutaca.net/films/58/acrosstheuniversel.php>
- La butaca. (2002). *Frida*. Disponible en <http://www.labutaca.net/films/12/frida.htm>
- La butaca. *Titus*. Recuperado el 2 de febrero del 2009. Disponible en <http://www.labutaca.net/films/4/titus.html>
- Leguizamón, J. A. (1998): *El videoclip como formato o género..* Disponible en www.archivo-semiotica.com.ar/Leguiz.html
- Oswaldo, O.(2008): *Un hijo melómano y publicista*. Disponible en http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=258&option=com_content&task=view
- Sedeño, A. M. (2009): *Estética del videoclip musical: el formato neobarroco*. En <http://riie.com.es/?a=49315>
- Sedeño, A. M. (2007): *Narración y descripción del videoclip musical*. En <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n56/aseden.html>

- Sedeño, A. M. *El cuerpo del cantante en los videoclips: Una propuesta de análisis textual*. Recuperado el 24 de agosto de 2007. Disponible en <http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%20%208%20%20nora%20maziotti/ana%20m%20sedeno%20valdellos.doc>.
- Sedeño, A. M. *Videoclip musical: Desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales*. Recuperado el 22 de octubre de 2006. Disponible en http://74.125.155.132/search?q=cache:PJr2h1lu1McJ:www.uvm.cl/csonline/2006_1/pdf/videoclip.pdf+videoclip+musical:+desarrollo+industrial&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=mx
- Soundtracks for Across the Universe (2009) en <http://www.imdb.com/title/tt0445922/soundtrack>
- Thriller: La Historia del Videoclip más famoso del Mundo (2009) en <http://www.muladarnews.com/2009/07/thriller-la-historia-del-videoclip-mas-famoso-del-mundo-i-parte/>
- The Warhol. Recursos y lecciones (2008): *Artistas, pasado y presente*. Disponible en http://www.lablaa.org/warhol/educativos/app_cornell.html

Tesis

- Ocampo, M. Salcedo G. (1988): *El video rock: antecedentes, orígenes y evolución*. México: Tesis UNAM.
- Villagrán, Mario. (2003): *Intento video-clip: lecturas en la búsqueda del lector modelo de la videomusica*. México: Tesis UAM.

- Reyes, E.S. (2007): *Hacia una conceptualización del videoclip de autor. El caso de Spike Jonze, Vh1s Cunningham y Michel Gondry*. México: Tesis UNAM.

Videografía

- Revolution Studios. (2007). Creando el universo. En *Across The Universe Extras*. DVD. USA.
- Vh1 (2007) Top 20. *Directores famosos*, Latinoamérica.
- Directors Label. (2005) *The Work of director Anton Corbijn*, Palm Pictures:USA.
- Directors Label. (2005) *The Work of director Spike Jonze*, Palm Pictures: USA
- MTV Latinoamérica (2007). *25 años rompiendo las reglas*, Latinoamérica.

Anexo 1

Across the Universe
Escrita por John Lenon y Paul McCartney
Album: Let it be
1970

Across the Universe	<i>A través del Universo</i>
Words are flowing out like endless rain into a paper cup, they slither while they pass, they slip away across the universe. Pools of sorrow, waves of joy are drifting through my open mind, possessing and caressing me.	Las palabras fluyen como lluvia dentro de una taza de papel se deslizan al pasar se desvanecen a través del universo. Charcos de tristeza, olas de felicidad pasan por mi mente dominándome y acariciándome.
Jai guru de va om nothing's gonna change my world, nothing's gonna change my world, nothing's gonna change my world, nothing's gonna change my world.	Jai guru deva a om Nada va a cambiar mi mundo Nada va a cambiar mi mundo Nada va a cambiar mi mundo Nada va a cambiar mi mundo
Images of broken light which dance before me like a million eyes, that call me on and on across the universe.	Imágenes de luz vacilante que bailan frente a mí como un millón de ojos me llaman y me llaman a través del universo.
Thoughts meander like a restless wind inside a letter box they tumble blindly as they make their way	Pensamientos serpenteantes como un viento inquieto dentro de un buzón se tambalean ciegamente mientras recorren su camino

across the universe	a través del universo
Sounds of laughter shades of earth are ringing through my open views inciting and inviting me Limitless undying love which shines around me like a million suns, it calls me on and on across the universe	Sonidos de risas, sombras de la tierra vienen a mi mente incitándome e invitándome Infinito e inmortal amor que brilla a mi alrededor como un millón de soles que me llaman y me llaman a través del universo.

Helter Skelter

Escrita por Paul McCartney

Album: Los Beatles. The white album

1968

<i>Helter Skelter</i>	<i>Descontrol</i>
When I Get to the bottom I go back to the top of the slide Where I stop and I turn and I go for a ride Till I get to the bottom and I see you again Do you, don't you want me to love you I'm coming down fast but I'm miles above you Tell me tell me tell me come on tell me the answer You may be a lover but you ain't no dancer Helter skelter Helter skelter Helter skelter Will you, won't you want me to make you I'm coming down fast but don't let me break you	Cuando llego abajo vuelvo a subirme al tobogan Ahí me paro, me giro y me tiro Hasta que llego abajo y te vuelvo a ver Dime, ¿no quieres que te lo haga? Bajo rápido pero estoy mucho más arriba que tu Dime, dime, dime, la respuesta Quizás seas una amante pero no sabes bailar Descontrol Descontrol Descontrol Dime, ¿no quieres que te lo haga? Bajo rápido pero no dejes que te rompa

Tell me tell me tell me the answer	Dime, dime, dime la respuesta
You may be a lover but you ain't no dancer	Quizás seas una amante pero no sabes bailar
Look out! Helter skelter	¡Cuidado! Descontrol
Helter skelter	Descontrol
Helter skelter	Descontrol
	¡Cuidado!
Look out! 'cause here she comes	Porque aquí llega
When I Get to the bottom I go back to the top of the slide	Cuando llego abajo vuelvo a subirme al tobogán
And I stop and I turn and I go for a ride	Ahí me paro, me giro y me tiro
And I get to the bottom and I see you again	Hasta que llego abajo y te vuelvo a ver
Look out! Helter skelter	¡Cuidado! Descontrol
Well do you, don't you want me to make you	Dime ¿no quieres que te lo haga?
I'm coming down fast but don't let me break you	Bajo rápido peor no dejes que te rompa
Tell me tell me tell the answer	Dime, dime la respuesta. Puede que seas una amante pero no sabes...
You may be a lover but you ain't no dancer	bailar.
Look out! Helter skelter	¡Cuidado! Descontrol
Helter skelter	Descontrol
Helter skelter	Descontrol
Look out! Helter skelter	¡Cuidado! Descontrol
She's coming down fast	Mira que rápido baja
Yes she is yes she is	Sí, muy rápido, Sí, muy rápido

I've got blisters on my fingers!

¡Tengo ampollas en los dedos