



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA ESTRELLA NEGRA DE LA AUDIOVISIÓN
HACIA UNA POÉTICA DEL VIDEOCLIP EXPRESIVO

TESIS

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
con especialidad en
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA

MARIANA DIANELA TORRES VALENCIA

ASESOR

Dr. RODRIGO MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019





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 Socorro Valencia Juárez y Guillermo Torres Carral por su gran apoyo y creer en mí siempre.

A mi mentora Ixchel Barrera Rueda por su asesoría y atenta lectura; por los libros y los cafés.

A mi asesor Rodrigo Martínez por guiar el proyecto con dedicación y cinefilia.

A mi profesora Angélica Carrillo por las enseñanzas y los videoclips.

A todos mis maestros dentro y fuera de la facultad. En particular, a mis sinodales Fernanda Conejo, Francisco Peredo y Luis Fonseca. A Antonio Delhumeau, Jorge Ayala Blanco y Laura González Flores por sus valiosas clases.

De manera especial quiero mencionar a Jamie Thraves por la respuesta. A Michel Chion por inspirar la investigación. A Ilse Martínez, Eduardo Bogard y Jimena Ríos por su revisión en las traducciones. A Lorena Cruz por sus sugerencias. A Edgar Mondragón, Philip Maier y Alejandra Acosta por las colaboraciones musicales que contribuyeron a este estudio.

A quienes me han apoyado: Brenda Serrano, Marisol Peral, Cynthia Mancebo, Luis Domínguez, José Molina, Rodrigo Arrocha, Natalia Tovar, Itzel Rojas, Alicia Falcón, Bianca Gaytán y Andrea Ordóñez.

Finalmente, agradezco a los seminarios del MUAC y a las clases de la Filmoteca y la Cineteca Nacional; al FICUNAM y a la UNAM.

Gracias.

Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida... Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella, no somos nada...

Luis Buñuel

Introducción: Hacia una poética de la audiovisión	6
Capítulo I. Del cine reflexivo al videoclip expresivo	13
1.1 Hacia una clasificación comunicativa	18
1.2 Sobre la caracterización y el espectáculo	22
1.3 Teorizando la forma audiovisual	27
1.4 ¿Qué es el cine (reflexivo)?	37
1.5 La música en el audiovisual.....	45
1.6 ¿Cine o videoclip?	50
1.7 Esto es un videoclip.....	52
1.8 Las funciones del discurso en el videoclip	56
1.9 Las funciones del videoclip	64
1.10 El videoclip expresivo	66
Capítulo II. La forma expresiva (pautas de análisis)	69
2.1 Más allá del autor y de la música	72
2.2 Montajes y sinestesia.....	75
2.3 La praxis del videoclip	79
2.4 Espacio vacío.....	82
2.5 Audiovisión	87
2.6 Primer acercamiento: <i>Blackstar</i>	91
Capítulo III. Análisis	99
3.1 No sólo un videoclip: <i>Just</i>	100
3.2 a) Expresión.....	105
3.3 b) Poética musical.....	108
3.4 c) Montajes	111
3.5 d) Praxis.....	113
3.6 e) Espacio vacío.....	114
3.7 f) Audioviendo.....	116
3.8 Esquema técnico: <i>Just</i>	120
Anexo	126
Conclusiones	146
Fuentes	154

Introducción:

Hacia una poética de la audiovisión



En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel señala que los recuerdos y la memoria nos forman como seres humanos. Las películas que lo inspiraron en su juventud fueron fundamentales para su creación cinematográfica. Para algunos, pensar en momentos que marcaron nuestra vida es recurrir a un acervo mental-personal lleno de imágenes, sonidos, libros, filmes y piezas musicales que nos acompañan día a día. Diríamos que los audiovisuales que hemos visto y oído permanecen en nosotros; forman parte de nuestra memoria.

La memoria audiovisual cada vez se expande más y ocupa un mayor espacio en nuestra vida cotidiana. A partir de las reflexiones que surgieron a lo largo de la investigación, defino memoria audiovisual como aquella percepción virtual que se queda en los recuerdos y tiene que ver con nuestros referentes audiovisuales; ya sea de películas, series, videos, música y todo aquello que es parte de la construcción (audiovisual) de la realidad.¹

Vivimos en un mundo lleno de audiovisuales que constantemente cambian nuestra percepción social, psicológica y artística. La reminiscencia de un audiovisual incide en nosotros de distintas maneras como individuos –sociales– ante lo que nos rodea. La cultura audiovisual se transforma en conjunto con otros productos culturales que percibimos (consciente e inconscientemente). Su estudio se relaciona directamente con la sociedad.

En este contexto, parece ser que las carencias en la televisión y cinematografía nacional tienen que ver no únicamente con los intereses económicos de los grupos que controlan los medios; sino también con algunas deficiencias en cuanto a los estudios audiovisuales. Actualmente, en las escuelas y en la mayoría de los planes de estudio que se refieren a la comunicación audiovisual y cine, se suele dar prioridad a los argumentos, los manuales de producción, el

¹ En *La construcción social de la realidad*, Peter Berger y Thomas Luckman plantean que los seres humanos experimentan e interpretan la realidad de su vida cotidiana de acuerdo con las convenciones generadas socialmente. La realidad es construida colectivamente, interiorizada de manera individual y reproducida por el conjunto institucional, dando paso a la varianza cultural de acuerdo a cada sociedad.

diseño de carpetas y la repetición de técnicas cinematográficas que contribuyen a que los esquemas de producción y consumo dominantes permanezcan.

Debido a lo anterior, se necesitan aún más aproximaciones interdisciplinarias que consideren a las teorías de la comunicación en conjunto con la cultura visual y las teorías del cine. Trabajos que involucren estudios sociales y filosóficos, análisis de forma y de discurso. Poner atención en la poética de los productos audiovisuales implica considerar aspectos críticos-reflexivos que van más allá de los ingresos o de los datos estadísticos.

Lo anterior no tiene que ver con menospreciar el conocimiento técnico-instrumental en general, ni tampoco la historiografía del cine. Si no se conoce un fenómeno o proceso en sus orígenes, desarrollo, evolución, características y contribuciones al todo de la cultura audiovisual; también se generan limitaciones y pobreza expresiva, creativa y artística. Por lo mismo, el cine no solamente debe verse como un “instrumento lucrativo” ya que requiere conocimientos que superan al mismo aparato cinematográfico (no sólo como medio o artefacto).

Al igual que otras artes, el audiovisual puede ser un dispositivo que posibilite la reflexión y transforme la existencia. No sólo desde su creación y materialización; también desde su observación e interpretación. De este modo, esa idea común de que el cine nos hace pensar y, con ello, nos transforma, me ha interesado a lo largo de mis estudios ya que plantea la posibilidad de cambiar al mundo (material) desde el audiovisual (ideas).

Con esto en mente, me parece evidente que mi primer acercamiento a la reflexión social y filosófica proviene directamente de mis películas favoritas. En *Poética del cine*, Raúl Ruiz menciona que “El cine se convertiría en el instrumento perfecto capaz de revelarnos los múltiples mundos posibles que coexisten cerca de nosotros”.² El cine nos permite soñar despiertos a través de la mirada de alguien más y con ello nos puede motivar a mejorar la realidad social.

Al empezar la investigación mi interés principal era entender lo anterior; es decir, cómo es que había ciertos audiovisuales, en específico películas, que se vinculaban directamente con la reflexión social o filosófica y cómo es que se presentaban estas intenciones discursivas en el cine.

² Raúl Ruiz, *Poética del cine*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2000, p. 105.

En un inicio, no simplemente pensaba en un enfoque crítico-realista, ideológico, “revolucionario” o de denuncia; en específico, me interesaba entender la presencia de lo reflexivo desde la forma cinematográfica. Mi punto de partida era el uso de la música en el cine como un recurso que ayudaba a comunicar dichos discursos críticos a más personas. Al comenzar a leer sobre el tema noté que ya estaba abordado de muchas maneras, entonces consideré un enfoque distinto, lo que me motivó a pensar en otro tipo de audiovisuales.

Si bien las cintas que se han quedado en mi mente como un *loop* constante e infinito con pensamientos, ideas o sueños generados a partir de ellas me acompañan en distintas etapas de mi vida hasta la carrera profesional, recuerdo aquellas tardes de mi infancia en que mis familiares y yo mirábamos la televisión y disfrutábamos en particular el canal de MTV. Inevitablemente, los audiovisuales nos unían. Los videoclips son una parte importante de mi memoria audiovisual.

La elección del objeto de estudio de la investigación se originó en una anécdota de la especialidad de Producción Audiovisual. Debíamos hacer un plano secuencia. Sin notarlo, el resultado fue una apropiación (por no decir plagio accidental) de un video noventero que se quedó en mi inconsciente desde la primera vez que lo vi: *Just*, dirigido por Jamie Thraves.

Mi sorpresa fue que, de entre tantas posibilidades que pudieron manifestarse en este ejercicio audiovisual, surgió como referente principal aquel extraño videoclip. Resulta entonces que mi atracción por éste llegó a tal grado que me obsesionó e impulsó a realizar esta tesis. ¿Por qué un videoclip me hizo pensar tanto como también lo habían hecho ciertas películas? ¿Por qué me pareció trascendente hacer una tesis sobre videoclip desde lo cinematográfico? ¿Un videoclip puede ser reflexivo? ¿Por qué *Just*?

En mi búsqueda por entender dicho audiovisual logré contactar a Jamie Thraves quien estaba dispuesto a ayudarme, pensé que él me proporcionaría las respuestas sobre su video. Ampliar la investigación y sus propósitos contribuyó a que me diera cuenta de que el análisis, al tratarse de una herramienta de interpretación, debía tener como principal fuente la perspectiva del espectador activo y reflexivo como un tercero incluido³ dentro del audiovisual. De esa manera el autor deja de tener el poder en la relación productor-consumidor,⁴ y ya no es su

³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴ Lucien Sfez, *La comunicación*, México, Publicaciones Cruz, 1992, p. 15.

intencionalidad lo que trasciende en el audiovisual sino cómo repercute o incide en su observador competente a partir del análisis interpretativo. Por esta razón, decidí que la respuesta de Thraves no sería lo que guiara mi tesis.

Al revisar varios autores dedicados al estudio del videoclip, como Raúl Durá Grimalt y Ana María Sedeño, noté que ninguno se refería detalladamente a la idea de lo reflexivo en el videoclip ya que se han enfocado más en la descripción y distinción del videoclip a partir de su narrativa, su evolución histórica y/o construcción audiovisual como mercancía o formato. De la misma manera, las tesis que consulté sobre videoclip parten de la defensa del “videoclip de autor”; en otras palabras, más que estudiar su poética reflexiva y expresiva analizan el trabajo de determinados videastas para justificar su potencialidad artística o estética.

Por otra parte, encontré que el registro periodístico de este tipo de audiovisuales se orienta en quién dirige los videos o de qué músicos son. Igualmente, la esfera periodística muchas veces deja de lado las cualidades y características del videoclip mismo, y le interesa analizar los aspectos autorales o ve el género únicamente como un producto publicitario.

En cambio, estudiar un videoclip es pensar sobre forma, cine, video, arte y música. A grandes rasgos, al igual que el género musical, la música es una parte orgánica del videoclip. Entonces, no se trata de un audiovisual exclusivo de la publicidad o la televisión. Hablar sobre video también supone considerar el estudio de lo cinematográfico más allá del cine. Igualmente, para determinar al videoclip como un audiovisual que puede ser reflexivo se debe comprender primero lo reflexivo en el cine.

Considerando que aquellas cintas y obras de la cinematografía mundial que más interesan a estudiosos, teóricos y críticos pertenecen al universo denominado como *cine reflexivo*, qué relación podría, o no, tener con el videoclip. Esta investigación propone la conceptualización del *videoclip expresivo* desde una poética crítica y reflexiva que considere su estética y forma audiovisual y no únicamente sus valores autorales, narrativos o técnicos.

La presente tesis busca caracterizar una poética del videoclip expresivo, resultado de la síntesis de ideas sobre “lo reflexivo” estudiadas en el cine, específicamente por Mario Pezzella en su libro *Estética del cine*. En este sentido, el cine reflexivo se refiere a un audiovisual crítico que presenta una ruptura de la ilusión cinematográfica dominante a través del montaje y de una estética expresiva. Es contrario al “cine espectacular”, el cual se caracteriza principalmente por contribuir con esa artificialidad fílmica a partir del ilusionismo pasivo.

Las cualidades reflexivas y expresivas en un audiovisual se perciben desde su forma y discurso. El cine crítico-reflexivo también se caracteriza por las potencialidades de interpretación que presenta. Además, es autoreflexivo porque reflexiona sobre el cine desde el propio medio. Aquí, el espectador deja de ser un ente pasivo pues se trata de una obra audiovisual que requiere una lectura activa, transformadora, crítica y compleja.

El cine o video reflexivo tiene que ver con la posibilidad de reflexionar, pensar y percibir críticamente un audiovisual a partir de una estructura potencialmente artística y expresiva. En otras palabras, se trata de una poética que reafirma una postura discursiva ante el mundo. Pone en duda lo que se presenta con su variabilidad interpretativa. Entonces, el videoclip expresivo es un audiovisual musical que, desde su forma esencialmente crítica, supera su función inmediata de producto mercantil o espectacular; la cual, aparentemente, busca únicamente el consumo musical.

Es indispensable tomar en cuenta que no sólo cuando se presenta el cinematógrafo se empieza a pensar sobre cine debido a que muchos estudios visuales anteriores ya se enfrentaban a la idea de imagen en movimiento. Para entender el mundo audiovisual se debe comprender a la cultura visual. En esa línea, hay que considerar que cuando hablamos de audiovisual estamos ante un fenómeno fundamentado por las teorías del cine. Por ello, es indispensable estudiar también la praxis, el sentido y la forma del cine para asimilar las poéticas de lo audiovisual.

De ese modo, este trabajo es fundamentalmente teórico ya que involucra el estudio de conceptos de distintas disciplinas y áreas de conocimiento desde la comunicación, la teoría del discurso y el análisis formal audiovisual. No únicamente se considera al cine por el cine o los tecnicismos que éste podría involucrar.

La investigación tiene como base diversos conceptos de la teoría formal del cine que enriquecen el análisis y estudio del videoclip como una forma potencialmente crítica-expresiva. Por lo mismo, la tradición de pensamiento de donde se parte proviene principalmente de los estudios formales y de la teoría crítica de la comunicación.

Un concepto central del presente estudio es la audiovisión.⁵ El término define una percepción audiovisual reflexiva y tiene que ver con las capacidades fisiológicas del ser humano que puede

⁵ Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.

ver, oír y, en consecuencia, experimentar emociones y reflexiones motivadas por esos estímulos visuales y sonoros. En este trabajo se entenderá a la audiovisión como una comunicación audiovisual, ensoñadora, colectiva y transformadora.

El objetivo principal de esta tesis es caracterizar la poética del videoclip expresivo para determinar qué puede aportar el análisis de su forma al estudio de la teoría de la producción audiovisual, de la comunicación y del cine. Se dejarán de lado las intenciones autorales, las deducciones sociológicas y, sobre todo, la jerarquización audiovisual proveniente del cine (donde se otorga el valor artístico a un producto por el simple hecho de estar hecho por un autor específico, para pantalla grande o en celuloide).

La tesis que aquí se introduce está dividida en tres capítulos. De entrada, se hace un acercamiento teórico para contextualizar, describir y conceptualizar el punto clave de la investigación: lo expresivo. Luego se detallan las pautas formales que servirán para el análisis audiovisual. Al final de este trabajo, se encontrará un anexo con las imágenes mencionadas en cada apartado.

El primer capítulo expone aspectos teóricos sobre lo expresivo que implican el estudio de la cultura visual desde las Ciencias de la Comunicación. Reflexiona sobre el cine y el video como parte del mundo audiovisual más allá de sus distinciones técnicas y explica a detalle el concepto de cine reflexivo planteado por Mario Pezzella. Además, presenta una contextualización general del cine musical que posibilita, esencialmente, la definición del videoclip. Posteriormente, describe cuáles son las funciones del videoclip para comprender así su poética y sus posibilidades discursivas-expresivas. En este capítulo, se ejemplifica cada aspecto con películas, videoclips convencionales y videoclips expresivos.

El segundo capítulo tiene que ver con las pautas de análisis, las cuales parten de la poética audiovisual, la ilusión de sinestesia y la teoría del montaje de Sergei Einsestein, la construcción de los espacios audiovisuales y las dialécticas de Noël Burch, el espacio vacío estudiado por Gilles Deleuze y los planteamientos de Michel Chion sobre la audiovisión; es decir, todos los elementos fundamentales para categorizar un videoclip expresivo a partir de su construcción formal cinematográfica (entendida más allá del cine). En este capítulo se incluyen ejemplos y un primer acercamiento con el videoclip *Blackstar* del músico David Bowie.

El tercer y último capítulo es un análisis detallado del videoclip expresivo *Just*. Dicho análisis trabaja con las categorías del segundo capítulo y los elementos conceptuales del primer capítulo.

Como parte final de este apartado, se presenta una esquematización técnica de las secuencias más importantes del videoclip *Just* de Radiohead.

En conjunto los capítulos buscan resolver las siguientes preguntas: ¿Qué significa lo expresivo en la comunicación? ¿Qué es el cine y qué es el video? ¿Qué es un videoclip y cuál es su vínculo con el cine musical? ¿Qué es el *cine reflexivo* y qué es el videoclip expresivo? ¿Cuáles son las funciones del videoclip? ¿Cuál es la poética del videoclip expresivo? Asimismo, las cuestiones que se desarrollan en las siguientes páginas siguen la pregunta central de la investigación: ¿Qué propiedades del *cine reflexivo* caracterizan al *videoclip expresivo*?

El resultado de estos capítulos hizo que pensara sobre lo expresivo en el video como algo fundamental en nuestra memoria audiovisual. Analizar, pensar y reflexionar sobre los audiovisuales que recordamos es, de alguna manera, construir y hacer registro de distintas maneras de ver el mundo. Nuestra memoria se forma con lo que *audiovemos* y nos construye como seres humanos.

La estrella negra de la audiovisión no sólo hace referencia a la audiovisión y a una pieza audiovisual en específico, también hace alusión a la reflexión que conlleva “lo otro” “lo oscuro” y “lo oculto” del mundo audiovisual: lo que está ahí, o estuvo ahí, y usualmente no percibimos a detalle. Parece ser que los videoclips, al abundar tanto en nuestra cultura, se quedan en el olvido y por ello merecen ser estudiados más. A continuación, se presentan reflexiones a partir del audiovisual (más allá del cine) y del videoclip desde lo expresivo (más allá de la música).

Capítulo I.

Del cine reflexivo al videoclip expresivo



FADE IN:

Una cámara en *travelling* recorre la calle de una ciudad. Kylie Minogue camina lentamente mientras canta *Come into my world* y observa el vecindario. Da vueltas por un poste. En el fondo, unos sujetos uniformados de azul cargan un sofá. En segundo plano se observan varias personas realizando distintas acciones cotidianas mientras transcurre la música. De nuevo, la cantante pasa por la locación inicial. Ahora se duplica; vemos a dos Kylie(s) quienes repiten las acciones (con variaciones). Todo se va duplicando hasta que termina la música.

BLACK OUT:

El audiovisual aquí descrito da la ilusión de haber sido grabado en un solo plano sin cortes. La puesta en escena y la puesta en cámara se ven meticulosamente planeadas. Todos los personajes se multiplican conforme la actriz pasa por las locaciones. Es una repetición tras repetición. Transcribir cada una de las acciones en los distintos espacios, planos y movimientos de cámara haría evidente la aparente complejidad de dicha producción audiovisual.

Come into my world es ejemplo de una exploración técnica e ilusionista que fascina al espectador de manera inmediata. La idea de la repetición y del sueño eterno son constantes en los audiovisuales dirigidos por el francés Michel Gondry. Podríamos inferir que él dirigió el video porque tiene un sello estilístico y una manera de ver la vida que lo caracterizan: el mundo onírico, el diseño de producción, las secuencias repetidas, los cortes directos y el montaje musical.

No hay duda de que es creativo e innovador (en aspectos técnicos) pero se trata de un producto audiovisual que no nos hace reflexionar debido a su naturaleza casi espectacular. No nos pone a pensar más que en la creatividad del realizador, en cómo Kylie Minogue luce a cuadro o en cómo la idea fue ejecutada de manera casi perfecta. Si somos más analíticos podríamos buscar las diferencias entre cada repetición y quizás no encontraríamos nada más.

Un paquete rosa cae repetidamente durante las acciones de Minogue. Esto no tiene un significado. En realidad parece un elemento visual que le da prioridad a la música. En *Come into my world* las imágenes en movimiento tienen sentido a partir de las acciones que presentan los personajes y ya.

La cantante entona la letra como si le cantara a la pantalla. Mientras la escuchamos la vemos enunciar la letra. Por lo mismo, el uso de la música es diegético considerando que se refiere al diálogo sincronizado; es decir, el sonido y los elementos visuales están relacionados. Debido a que “la música diegética, o aquella que ocurre como elemento activo de una película (cuando se escucha una canción en la radio o se ve un conjunto tocando en vivo)”.⁶ Es indispensable tomar en cuenta que este ejemplo hace referencia al uso sencillo del sonido diegético, sin embargo la percepción sonora en el audiovisual no es sencilla.

La música, en general, sirve de acompañamiento. Este es un videoclip de acción. Una construcción audiovisual ilusoria y convencional. La parte visual del video se queda en la ilustración. La mímica de la intérprete se vincula con la canción. Aun así, lo que oímos no repercute mucho en la imagen, más que en el ritmo y en el movimiento. Definitivamente se trata de un producto audiovisual que nos sorprende y nos atrae, aunque tal vez se quede ahí.

Mientras la sonriente australiana entona “*Take these arms that were made for loving*” la vemos caminar en un eterno retorno. Ella está en calma y con alegría, como su música; el mundo puede destruirse o repetirse y eso no la detiene. Es explícito ya que la linealidad de la narrativa está en ver el canto, como si se tratara de una presentación y la cantante nos guiara por su mundo acompañado de la creatividad visual del reconocido director. Así podemos apreciar cómo se presenta un juego formal y conceptual.

El video anterior nos muestra cómo han evolucionado las capacidades técnicas y creativas de Michel Gondry. Sin embargo, no es un videoclip expresivo en el sentido que sugiere esta investigación porque parece que su función principal es únicamente publicitar la música de la cantante. De la misma manera, tampoco se percibe un discurso crítico porque es evidente que

⁶ Julián Woodside, “Música y diseño sonoro”, en: *Revista Ciencia*, Academia Mexicana de Ciencias (AMC), Ciudad de México, abril-junio de 2014, pp. 26-31. Disponible en: https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/65_2/PDF/MusicaYDisenoSonoro.pdf Fecha de consulta: 20 de marzo, 2017.

no hay una intencionalidad reflexiva. Si bien sobresale entre los videoclips de cantantes de música pop, no es por sus cualidades formales, ni expresivas y menos reflexivas.

FADE IN:

Sonido de película vieja. *This is hardcore* de la banda británica Pulp suena. Una chica con vestido rojo toca el piano al mismo tiempo que la melodía llega a un punto sonoro significativo. De forma paralela, se visualizan fragmentos de película vieja (como parte del concepto musical). Un muerto yace en la calle. Rodeado de gente con rostros que parecen preguntarse: ¿Por qué murió? ¿Quién lo mató? El sujeto se levanta. Todo es una "filmación".

BLACK OUT:

Este audiovisual es una meta-ficción, es decir, "la ficción que habla de ficción".⁷ La música aquí es mucho más que un acompañamiento y las imágenes en movimiento son más que una ilustración del plano sonoro. Este ejemplo tiene que ver con otro espacio audiovisual: una interpretación con una retroalimentación entre el paso de los fotogramas y la pieza musical. Jarvis Cocker entra a cuadro. Amarrado a una silla, sin poder mover la boca, mira a una mujer mientras suena su voz: "*You name the drama and I play de part*".

De Fritz Lang a Billy Wilder y de Alfred Hitchcock a David Lynch. Se trata de un producto audiovisual lleno de referencias a Hollywood y al *cine noir*. Es imposible no intentar asociar las imágenes del videoclip con distintas películas. Como si se tratase de una reconstrucción basada en el delirio y la paranoia a la manera de *Mulholland Drive* (2001).

Una sombra enorme con sombrero, a semejanza de la película *The Big Heat* (1953) acosa a una mujer. Escuchamos su grito con sólo ver su rostro. Una dialéctica de emociones constante: del asesinato al baile; de las sonrisas al pánico. La construcción de los planos nos hace dudar de lo

⁷ Laura Elisa Vizcaíno, "El placer de leer meta-ficción", en: *Revista Ciencia*, Academia Mexicana de Ciencias (AMC), Ciudad de México, octubre-diciembre de 2016, pp. 32-35. Disponible en: http://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/67_4/PDF/Metaficcio.pdf Fecha de consulta: 20 de marzo, 2017.

que vemos. Ya no sabemos si es cine o video; eso ya no importa, se trata de una sucesión de imágenes en movimiento con una compleja estilización audiovisual.

Ver este videoclip implica pensar en muchas posibilidades. Cuestiones sobre la imagen y sobre el sonido; sobre el cine y su falsedad; sobre los referentes presentes en el audiovisual, sobre los valores de producción, los conceptos, la vida, la sexualidad y la muerte. ¿Cuál es la verdad? ¿Qué está pasando? ¿Quién muere? ¿Cuántos asesinatos son? ¿Cuál pretende ser mera actuación y cuál no? ¿Es una sátira de la vida? ¿Es cine musical o es *cine noir*? ¿Cuál es la línea narrativa (si es que la hay)?

El sufrimiento descrito por la pieza musical se asemeja a lo que vemos en las imágenes. Misterio, maquillaje, suspenso y sonrisas falsas que evidencian que el cine (y el audiovisual) es un artificio. El videoclip del estadounidense Doug Nichol trasciende a la pieza musical de la banda británica Pulp. Se trata de un videoclip expresivo porque nos hace reflexionar sobre el cine dentro del video; nos hace notar que estamos ante algo diferente y complejo: *This is hardcore...* Esto es un videoclip. [Véase en anexo imágenes 1 y 2.]

Este ejemplo es un videoclip expresivo ya que pone en duda una realidad audiovisual específica; es decir, rompe la ilusión audiovisual convencional. El artificio cinematográfico se hace evidente al mostrarnos un estudio, unas luces, un *dolly* y una puesta en escena a manera de falsedad. Su montaje no es común pues presenta distintas capas estructurales. Todo a partir de una construcción audiovisual crítica, desde el montaje hasta el discurso musical, que es por sí mismo cinematográfico.

La diferencia principal entre los dos ejemplos anteriores es que en el caso de Pulp se trata de un videoclip reflexivo porque rompe críticamente con la artificialidad audiovisual. Su construcción va más allá de la ilustración de la música, se interpreta el discurso sonoro para crear algo distinto y, a la vez se relacionan mutuamente, propone un universo audiovisual crítico que nos muestra la farsa del cine desde un videoclip.

Posiblemente, las ideas que se generen a partir de dicho videoclip expresivo varíen dependiendo los referentes de cada espectador. De este modo, se presenta como una obra abierta; por lo mismo, entre más conozcamos determinados audiovisuales que remite el video, más amplia sería la interpretación generada.

Los productos culturales siempre toman en cuenta a su público. Tienen un destinatario en mente. Por ello, es primordial comprender la diferencia entre las audiencias a las que ambos videos se dirigen. Para Hartherley Owen “Pulp fue el último grupo en ser consciente de formar parte de la clase trabajadora y al mismo tiempo ser descaradamente artísticos; los últimos en ser notablemente orgullosos de ser del norte y proletarios, al mismo tiempo, seguros de su inteligencia”.⁸ De esa manera, Pulp muestra, a través de su música, una mentalidad con que la mayoría de sus seguidores se identifica.

Por ello, sus productos audiovisuales están vinculados a la mentalidad e imagen de la banda inglesa. Ello explicaría su predilección por videoclips que buscaban innovar no sólo en términos musicales y técnicos. También buscan trascender en aspectos formales y conceptuales e intentan que sus consumidores reflexionen con su música y discurso audiovisual.

Al igual que *This is hardcore*, podemos mencionar a *Common People*⁹ como otro ejemplo de videoclip expresivo con música de la misma banda. En este caso, Jarvis Cocker reflexiona sobre la sociedad del supermercado; sobre gente común que tiene una clara conciencia de clase. Una mentalidad que asume su origen obrero expresada a través de letras, títulos, música y videos. Su identidad como artistas se vincula con sus audiovisuales.

En la cinta *Pulp: a Film About Life, Death & Supermarkets* (Florian Habicht, 2014) se puede encontrar más información que explica bien lo anterior. Cada material audiovisual que presentan como banda tiene un discurso que pretende criticar al mundo consumista; de la misma manera que cada uno de sus álbumes y la mayoría de sus canciones. Tanto a los integrantes de Pulp, como a muchos otros músicos, resulta necesario comunicar ideas críticas a través de sus productos de difusión musical como es el caso de los videos.

This is hardcore es un videoclip que despierta el ánimo de verlo una y otra vez. Con cada visionado cambia su lectura de manera activa y reflexiva. Podríamos analizarlo con mucho más detalle y así hacer evidente todos sus recursos críticos-reflexivos; sin embargo, en este trabajo

⁸ “Pulp were the last major group to both be consciously working class and to be consciously, unashamedly arty; the last to be notably proud of being northern and proletarian while remaining quite unabashed about their intelligence.” Owen Hartherley, *Uncommon*, Alresford, John Hunt Publishing, 2011, p. 22. [Salvo que se indique lo contrario, a partir de ahora la traducción es mía.]

⁹ Véase en: Pedro Romhanyi, *Common people*, 1995.

solamente es útil como un primer ejemplo ya que, en los siguientes apartados, se explicará detalladamente el concepto de lo expresivo en el audiovisual.

1.1 Hacia una clasificación comunicativa

El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación.

Paul Ricœur

Cuando caminamos por la calle, estamos en el metro, vamos a un supermercado, estamos en nuestra casa, trabajamos o vemos nuestro celular estamos bombardeados constantemente por todo tipo de imágenes. Ante tanta variedad de pantallas, poco a poco, el audiovisual se exhibe cada vez más y de distintas maneras. El audiovisual está presente no sólo en el cine o el televisor; también en YouTube, Instagram, Facebook, Netflix, Snapchat, Vimeo, entre otras plataformas. Abunda. Por consiguiente, su estudio involucra mucho más que solamente entenderlo como un soporte específico.

Para comenzar a explicar lo anterior, es necesario considerar que, usualmente, al hablar de audiovisual se incorporan primero los métodos de análisis procedentes de la sociología, lingüística e historia que se enfocan en las transformaciones sociales, el estudio de los signos y en los cambios de paradigmas de manera cronológica. Sin embargo, cuando se ve al audiovisual meramente como un proceso narrativo o lingüístico podemos olvidar el aspecto no-narrativo, cinematográfico, poético y sonoro/visual que muchas veces no se puede describir en su totalidad con la representación textual.

Siguiendo lo anterior, es inevitable no recurrir al análisis de procesos sígnicos y de construcción de sentido más allá del signo lingüístico. Por ello, primero habría que considerar a Umberto Eco en su libro *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, donde habla sobre el texto como un proceso semiótico. De acuerdo con Eco, “Nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que

varios sistemas de signos se complementan entre sí”.¹⁰ Es de este modo en que el estudio de la imagen o de los audiovisuales debe ser mucho más que “equiparar textos”, debido a que nos encontramos ante una variedad de códigos que no necesariamente son lingüísticos.

El estudio de los audiovisuales implica interpretar distintos códigos (sistemas de signos), como el código visual y el código sonoro, y asimilar que lo audiovisual involucra múltiples imágenes, múltiples pistas y múltiples sentidos. Con esto en mente, hay que dejar claro que no existe un solo lenguaje audiovisual, más bien son varios lenguajes audiovisuales con distintos estilos y formas de expresión.

Igualmente, es primordial considerar que en el audiovisual nos enfrentamos a una pantalla en movimiento con una variedad de planos y espacios. Lo que vemos y oímos en ella es lo que debe importarnos, más allá de su mera narrativa o soporte técnico. Hasta cierto punto, estudiar al audiovisual es comprender que nos enfrentamos ante discursos (y no discursos) que pueden presentarse e interpretarse de diversas maneras. Comprender los audiovisuales es comprender el mundo.

Lo anterior se relaciona directamente con el texto *Cómo ver el mundo*, de Nicholas Mirzoeff, donde considera importante entender a la totalidad de la cultura visual y no solamente desde el enfoque lingüístico. Para él existe una separación fundamental en cuanto a la aproximación de ver al mundo como un texto escrito o ver al mundo como imagen. Ver al mundo se refiere a mucho más que el espacio visual.¹¹

Como se mencionó inicialmente, en la actualidad vivimos en un mundo en el cual la saturación de imágenes inunda la cotidianidad. Para algunos, hemos perdido conciencia ante el bombardeo de tantas imágenes espectaculares. A partir de distintos avances tecnológicos, nuestras sociedades se han convertido en entornos visuales:

Las cifras son asombrosas: cada minuto se suben a YouTube cien horas de vídeos. Cada mes se ven en este sitio 6.000 millones de horas de vídeo, una hora por cada habitante del planeta. El grupo de edad de dieciocho a treinta y cuatro años ve más YouTube que televisión por cable. (Y recuérdese que YouTube no se creó hasta 2005.) Cada dos minutos solo los estadounidenses hacen más fotografías que las que se hicieron en todo el siglo XIX. Se calcula que ya en 1930 se hacían en el mundo 1.000 millones de fotografías al año. Cincuenta años después ascendían a 25.000 millones anuales, todavía hechas en película. En 2012 hacíamos 380.000 millones de

¹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, p.78.

¹¹ Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo*, México, Paidós, 2016.

fotografías al año, casi todas digitales. En 2014 se hicieron un billón de fotografías. En 2011 existían tres billones y medio de fotografías, por lo que el archivo fotográfico global se incrementó aproximadamente en un 25%. Ese mismo año 2011 hubo un billón de visitas a YouTube. Nos guste o no, esta emergente sociedad global es visual. Todas estas fotografías y vídeos son nuestra manera de intentar ver el mundo.¹²

A pesar de lo anterior, para Mirzoeff los estudios culturales occidentales han considerado como privilegio intelectual a la palabra hablada; de ese modo, las representaciones visuales se han posicionado en una jerarquía de menor importancia ya que se consideran como meras ilustraciones de ideas. Por lo mismo, es relevante enfocarnos en el estudio de todo tipo de imágenes, en este caso de las animadas: los audiovisuales.

Si se comprende el entorno como un todo construido con imágenes, se parte de la idea de que el ser humano en realidad utiliza todos sus sentidos y todo el cerebro. Ya que, a su vez, vemos con todo el cuerpo y no solamente con los ojos. “La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer en consecuencia. Por eso la denominamos cultura visual, porque se trata de una cultura de lo visual. [...] Una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto”.¹³

Hasta cierto punto, dichas ideas sirven como guía general para entender la base teórica de este trabajo. Asimismo, hay que mencionar que las aproximaciones históricas y los estudios provenientes de las artes (en específico de la estética y del cine) tienen una relación significativa con los estudios visuales en el sentido de esta investigación, los cuales se abordarán en los siguientes apartados.

A su vez, cabe mencionar que para Mirzoeff otro problema constante en el estudio de la cultura visual es partir únicamente de fundamentos derivados de la Escuela de Frankfurt sobre todo en un sentido dogmático. Si bien esta investigación toma en cuenta aspectos de la teoría crítica, no se fundamenta únicamente en ella. En el siguiente apartado se discutirá a detalle la idea del “espectáculo cinematográfico” ya que resulta importante para el desarrollo de este primer capítulo.

¹² *Ibidem.*, p. 15.

¹³ *Ibidem.*, p. 19.

Ahora bien, en el libro *La comunicación*, de Lucien Sfez, se menciona la diferencia principal en los enfoques comunicativos ya sea desde “la representación” o desde “la expresión”. La primera postura reduce la comunicación a información, tiene una visión computacional y una concepción mecanicista del mundo.

En cambio, hablar de la comunicación desde la expresión involucra variaciones que no dependen de una linealidad específica debido a que la construcción de sentido se presenta como “una parte de un todo”.¹⁴ Dicho tipo de estudios, como lo planteado por Mirzoeff y Eco, consideran “los intercambios posibles y analizar los elementos que forman ese todo que llamamos universo”.¹⁵

Por lo mismo, la presente tesis tiene un enfoque de la comunicación desde la expresión. No sólo porque se busca definir al audiovisual expresivo, sino porque esta percepción de los estudios de la comunicación considera las posibilidades interpretativas del lector (de posturas, de textos, de imágenes y de audiovisuales). En este sentido, la comunicación es una puesta en común y no solamente una transmisión de mensajes.

En la expresión el mundo es uno con el individuo y prácticamente es imposible escapar de la comunicación. Así, se acepta la complejidad de la comunicación audiovisual. El proceso de interpretación es una participación en común; una interacción armónica que involucra una construcción de sentido, consciente o inconsciente, voluntaria o no, contextual y conectiva. Para este estudio, lo reflexivo en el audiovisual es parte de una clasificación comunicativa vista como expresión.

Al respecto, no existe una relación de dominio por parte de los creadores audiovisuales ya que lo importante es cómo se interpretan determinados productos. Por eso es que el videoclip expresivo considera a los espectadores: los incluye activamente pues aportan desde el análisis su propia visión de lo que se interpreta del mundo. En conclusión, el audiovisual expresivo implica una manera de entender los audiovisuales desde la comunicación y no únicamente desde el audiovisual mismo.

¹⁴ Lucien Sfez, *La comunicación*, México, Publicaciones Cruz, 1992, p. 55.

¹⁵ *Ibidem.*, p.15.

De este modo, estas aproximaciones se vinculan de manera similar con la idea de “teórico de cine” (en este caso teórico o comunicólogo audiovisual) planteada por Christian Metz, donde se trata de un “hombre-orquesta” que debe tener conocimientos de historia, de economía, de estética, de semiología y de numerosos aspectos psicológicos, filosóficos, sociales e ideológicos.¹⁶ Entonces, como se ha mencionado, la aproximación metodológica de esta tesis busca relacionar distintas disciplinas, posturas y autores para no encerrarse en una sola manera de ver las cosas.

Dicho lo anterior, este primer capítulo es una aproximación general a la poética del audiovisual expresivo. De las ciencias de la comunicación a la producción audiovisual. Desde la comunicación a la expresión. Desde la teoría crítica a la teoría formal. Desde la música a la cultura visual. Del cine al video. Del cine musical al videoclip. Del videoclip espectacular al videoclip reflexivo-expresivo.

1.2 Sobre la caracterización y el espectáculo

La actividad del separar es la fuerza y la labor del entendimiento.

GWF Hegel

¿Qué es el cine? ¿Qué es la imagen en movimiento? ¿Qué es el cine reflexivo? ¿Qué es el espectáculo cinematográfico? ¿Qué es el cine musical? ¿Qué es el videoclip? ¿Cómo se construye el videoclip desde el cine musical? ¿Cómo entendemos el videoclip expresivo? ¿Cuál es la distinción entre un videoclip-espectáculo y un videoclip reflexivo-expresivo?

Si bien el principal objetivo de la presente investigación es el entendimiento del videoclip en el plano reflexivo a partir de fundamentos provenientes de la teoría formal del cine, primero es importante responder la siguiente pregunta: ¿Cuál ha sido el desarrollo de los lenguajes

¹⁶ Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 28.

cinematográficos (audiovisuales) que permitió llegar a la concepción del videoclip expresivo más allá de su carácter de espectáculo?

Es común que los estudios audiovisuales necesiten una tipología que sirva para el entendimiento de sus códigos. Segmentar y clasificar audiovisuales ayuda a su comprensión cultural general. Cuando clasificamos algo no significa que todo lo incluido en el conjunto sea tomado como un igual ya que es innegable que cada audiovisual es único.

Hay películas que marcan nuestra vida y el análisis es un espacio extrafílmico en el cual podemos comprenderlas más. Es primordial hacer explícito que los diversos ejemplos cinematográficos que se incluyen en los siguientes apartados sirven específicamente para comprender la denominación de cine reflexivo, para luego poder encontrar las características significativas que ayudarán a conceptualizar al videoclip expresivo. Antes de ello será fundamental dejar en claro la idea del espectáculo, debido a que es contraria al cine reflexivo.

Al clasificar se pretende entender una forma audiovisual específica y no tiene que ver con jerarquías o juicios. Tampoco se parte de la idea de que hay productos “buenos” y “malos”. No se busca continuar con la explotada dicotomía que separa el “cine espectacular” del llamado “cine de autor”. Más bien, en esta tesis, se pretende encontrar una mediación entre dichas ideas.

Y entonces se trata de aportar una manera de ver ciertos audiovisuales que suelen ser ignorados en los estudios visuales y cinematográficos debido a su función publicitaria. Por lo mismo, antes que nada, será inevitable puntualizar por qué no podemos asegurar que todos los videoclips son espectaculares.

La música cambió completamente al cine desde el inicio, podría decirse que se han influenciado mutuamente de distintas maneras. Cuando el cine musical evoluciona, se presenta una forma distinta de crear audiovisuales. Con estos cambios surge lo que se conoce comúnmente como un videoclip. A pesar de ello, muchas veces se considera al videoclip meramente como un formato, un producto publicitario y un espectáculo más que nace de la televisión.

Las transformaciones generadas con la música en el audiovisual dan las pautas para ver al videoclip no sólo como un formato. La investigación presente contempla características más allá de los aspectos técnicos del video y de su peculiaridad espectacular. Si bien se considera al videoclip como un género, no se pretende afirmar que todos los videos son iguales. El principal interés es ver su particularidad y unicidad dentro de una forma en común.

La enajenación en el arte se da cuando un producto cultural o artístico funciona como mercancía y su sistema de producción está basado en las leyes de venta y demanda. Tomando en cuenta que “El hombre es trabajo y, mediante él, se autoproduce o crea a sí mismo”,¹⁷ es fundamental pensar al audiovisual más allá de su carácter de producto que “enajena a la sociedad”; más bien hay que considerar que tiene valores de trabajo que satisfacen también ciertas necesidades expresivas (tanto para productores como consumidores).

Para Walter Benjamin, el valor cultural se proporciona a partir de las características espirituales y de ritual que puede tener una obra. Por ejemplo, en este sentido, la pintura tiene capacidad contemplativa y presenta autenticidad desde su creación ya que no es una producción masificada, por lo mismo posee valores culturales. En el caso de la fotografía, al ser imagen fija, el valor cultural se puede presentar sólo en su posibilidad de contemplación.

La pérdida del aura es la ausencia de ese valor cultural, es decir, cuando la obra se presenta como una masificación (seriada). Dicho fundamento habla de que la unicidad de la obra de arte desaparece en la época de la reproductibilidad técnica. “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra”.¹⁸ En esta perspectiva nos encontramos ante un problema con los modos de producción artísticos modernos-contemporáneos.

La destrucción del aura se presenta en la obra de arte debido a su exceso de producción, en otras palabras, la representación de la representación hace que pierda su autenticidad. Al tratarse de una producción masiva se destruye su esencia que la valora como pieza única. Benjamin enuncia acerca de lo anterior que “Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla”.¹⁹

En esta postura, el cine, al ser uso intensificado de la imagen, no tiene posibilidad de contemplación. El espectador se mantiene en un estado catártico. La pérdida de aura es una de las causas de la enajenación en el cine; también se presenta en la actuación ya que la vuelve mecánica y fragmentada por los cortes de cámara (a diferencia del teatro). Así, para Benjamin,

¹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*, México, Era, 1965, p. 53.

¹⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 2.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 48.

es su montaje lo que ocasiona dispersión en el intérprete y en el espectador, entre otros aspectos como el hecho de ser un producto en serie.

La alienación de las conciencias está asociada directamente a la idea del espectáculo. Desde esta posición enajenante, el estudio de los audiovisuales se relaciona únicamente con el consumo masificado y no interesan las cualidades estéticas o artísticas de cada producto. El mundo audiovisual, en este sentido, es una “acumulación de espectáculos” y una consecuencia más de las condiciones modernas de producción.

En esta línea de consideraciones sobre el espectáculo, de acuerdo con el francés Guy Debord, “El espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de la alienación. La expansión económica se da principalmente a través de la expansión de esa producción industrial específica”.²⁰

En la actualidad estamos en una sociedad de consumidores basada en la venta y la demanda.²¹ Al respecto, Jean Baudrillard ha argumentado en torno al video: “En todas partes el video no sirve más que para esto: pantalla de refracción estática que ya no tiene nada de la imagen, de la escena o de la teatralidad tradicional, que no se utiliza de ninguna manera para interpretar o contemplar [...]”.²²

En este argumento se puede notar el problema que el audiovisual presentó desde sus inicios, donde se consideraba un producto de menor jerarquía debido a que se comparaba con artes como el teatro o la literatura. Por lo mismo, es fundamental que los estudios audiovisuales provenientes de la teoría crítica consideren otros aspectos que no sean dogmáticos y se enfoquen en más consideraciones.

Con el paso del tiempo, algunos autores de esta línea, como Mario Pezzela, han replanteado los argumentos de la teoría crítica en el cine, en específico las ideas de Benjamin. El italiano considera que es precisamente en el montaje donde se encuentran las potencialidades estéticas

²⁰ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 2008, núm. 32.

²¹ Véase más en: Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, México, FCE, 2007.

²² Jean Baudrillard, “Videosfera y sujeto fractal”, en: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 31.

y reflexivas del cine. De esa manera, el espacio reflexivo en el audiovisual existe como otra posibilidad que no solamente tiene que ver con la “dominación espectacular de lo *no-vivido*”.²³

Esto da pauta a plantear que el videoclip expresivo es contrario a la idea anterior de lo espectacular, debido a que es un audiovisual que puede ser reflexivo y complejo como se vio con el ejemplo de *This is hardcore*. Aquí el montaje rítmico no solo expone o ilustra la música. Se trata de un audiovisual que interpreta críticamente una pieza musical y busca materializarla en imágenes en movimiento expresivas con un discurso crítico como fuente.

La música se expresa visualmente y cumple un sentido complejo en su totalidad formal. Pretende crear “otra cosa” con valores culturales y artísticos. Desde su forma nos invita a ser espectadores críticos, participativos y conscientes. En este contexto, sería poco congruente considerar a todos los videoclips por igual y como meramente un espectáculo más de la sociedad de consumo.

Como ya hemos planteado, la comunicación audiovisual desde la expresión va más allá de la relación de dominio entre productores y consumidores debido a que toma en cuenta variaciones que no dependen de características como la objetividad, linealidad o continuidad. La percepción que se da de las cosas es en conjunto y tiene que ver con el tiempo circular donde no hay inicio ni final. Se trata de una discontinuidad aleatoria: “La noción de circularidad así expresada conduce a la de interacción generalizada de lo observado y del observador”.²⁴

Con esto en mente, el videoclip expresivo forma parte de una caracterización más allá del espectáculo. Se trata de un producto cultural donde la construcción de sentido y el espectador se vuelven parte del todo audiovisual. Lo que importa es la reflexión que conlleva un producto determinado y no trasciende únicamente por sus aspectos técnicos o de producción masiva específica.

Más que tratarlo de percibir como mercancía, espectáculo o como obra de arte, será necesario definir las cualidades de su forma expresiva. La importancia está en ver al videoclip expresivo como un fenómeno de comunicación audiovisual que permite entender una particular forma de concebir el mundo.

²³ G. Debord, *op. cit.*

²⁴ Lucien Sfez, *op. cit.*, p. 51.

1.3 Teorizando la forma audiovisual

Cameras do not make films; film-makers make films.

Maya Deren

Los distintos modos de construcción cinematográfica demuestran que existen varias formas y estilos audiovisuales. Por lo mismo, un audiovisual se puede comprender desde muchos enfoques. Primordialmente, implica estudios desde las teorías del cine, las cuales buscan el entendimiento de lo visual en lo verbal; es decir, el pensamiento sobre el cine como una manifestación audiovisual y cultural. Dichos enfoques consideran también a los estudios sobre la imagen, la pintura, la fotografía, la música y el sonido, en conjunto con la filosofía y las ciencias sociales, ya que la variedad de teorías se determina a su contexto histórico y geográfico.²⁵

La creación de productos culturales suele satisfacer necesidades expresivas y de ocio con pautas en sus prácticas de consumo y producción que dependen de transformaciones tecnológicas en distintos contextos. La teorización sobre el audiovisual desde la cultura visual, la comunicación y las teorías del cine nos ayuda a comprender al ser humano y su entorno. Podría decirse que el entendimiento de lo cinematográfico (como audiovisual) va más allá del cine.

Con la llegada del cinematógrafo a París, la sociedad se enfrentó a un mundo distinto. Los cambios se han presentado conforme la tecnología cinematográfica se ha desarrollado junto con sus distintas formas de expresión. “Desde 1895 venimos observando el mundo como imágenes en movimiento que se suceden en la pantalla. El mundo que vemos se ha moldeado y organizado a su vez en función de nuestra forma de verlo, sea en el cine y televisión o en las redes digitales actuales”.²⁶ Cada vez más, el ser humano es capaz de utilizar la imagen en movimiento como medio de comunicación y, con su uso desarrollado, parte de lo cotidiano.

En este contexto, más que ver al cine como un reflejo de la realidad, es necesario comprender a las imágenes en movimiento como una parte del mundo real. Las imágenes en movimiento

²⁵ Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 17.

²⁶ N. Mirzoeff, *op. cit.*, p. 121.

cambian a la par del mundo y no son un espejo borroso separado del estudio del mundo. En cuanto a lo anterior, Scott MacKenzie refiere: “Uno no puede considerar a las imágenes en movimiento como independientes del mundo o simplemente como un espejo o reflejo de lo real. En cambio, se deben considerar a las imágenes en movimiento como una parte esencial de lo real: así como cambian las imágenes, el resto del mundo lo hace también”.²⁷

El cine es una manifestación y expresión cultural. Desde este ángulo, hay que entender que existen muchas maneras de aproximarse a lo cinematográfico. Para Andrey Tarkovski, “[...] es el único arte donde el autor puede verse a sí mismo como creador de una realidad incondicionada, literalmente, como creador de su propio mundo”.²⁸

Por otro lado, el cine es una manipulación de la realidad. Es un ensueño colectivo donde los individuos escapan de su cotidianidad al fantasear una realidad distinta, “[...] el hombre asfáltico tiende a soñar despierto frente a las pantallas de televisión y del cine sólo con situaciones extravagantes”.²⁹ Desde esta perspectiva, son las historias fantásticas y espectaculares las que suelen tener mayor empatía con los individuos ya que resulta más agradable y cautivador el mundo ensoñado en la pantalla que la realidad misma.

Rudolph Arnheim consideró que el cine tiene cualidades potencialmente artísticas,³⁰ de ese modo puede ser un medio de expresión (una capacidad que se presenta con el desarrollo de su técnica). Es así como, con sus variaciones estéticas, el cine puede ponernos a reflexionar sobre la vida, la muerte y lo que nos rodea. De ello resulta el deseo de cambiar la realidad para mejorarla.

El cine también nos hace pensar sobre el mundo audiovisual y cómo se transforma. Peter Greenaway ya ha afirmado varias veces que el cine nació muerto debido a que surgió con limitaciones creadas por los llamados padres del cinematógrafo. La decepción del realizador está en que la pantalla cuadrada (luego rectangular) es una forma ortodoxa y aristocrática que

²⁷ “[...] one cannot take moving images to be separate from the world or to be simply a mirror or reflection of the real. Instead, one must see moving images as a constitutive part of the real: as images change, so does the rest of the world.” Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Londres, University of California Press, 2014, p. 1.

²⁸ Andrey Tarkovski, *Esculpir el Tiempo*, México, UNAM, 2009, p.177.

²⁹ Antonio Delhumeau, *El hombre teatral*, México, Plaza y Janés, 1983, p. 92.

³⁰ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.

impide su desenvolvimiento artístico. El cineasta plantea que los acercamientos provenientes del llamado *expanded cinema* son necesarios cada vez más. Dicho concepto va más allá del lenguaje cinematográfico clásico y es parte del proceso que considera como “revolución digital”.³¹

Para Gene Youngblood, el cine expandido tiene que ver con la expansión de la conciencia.³² Dicha noción abre las puertas a muchos estudios audiovisuales al respecto. No solamente se trata de un cambio en la forma del cine, también tiene que ver con los modos en que la imagen en movimiento es exhibida y pensada. El estudio cinematográfico ya no se trata nada más de cine hecho para sala, existen distintas formas de expresión audiovisual que se manifiestan de muchas maneras.

¿Por qué es importante mencionar lo anterior? Con dichos argumentos, se busca romper la estructura tradicional en la manera de hacer y entender los audiovisuales. Así se pretende beneficiar la creatividad y no las convenciones. De hecho, las teorías del cine contribuyen a la construcción del conocimiento sobre lo audiovisual y la teorización de lo cinematográfico (en un sentido expandido).

Al respecto, el filósofo francés Gilles Deleuze planteó que el cine clásico estadounidense está fundamentado por la acción (imagen-movimiento) acompañada de una percepción cinematográfica pasiva.³³ Para él, el cine moderno modificó lo anterior. Alfred Hitchcock es un ejemplo de lo que llama “imágenes mentales” y de cómo se presentan ciertos cambios en cuanto a la manera de ver al espectador cinematográfico.

La transición del cine clásico al moderno surge con distintos procedimientos estéticos: la dispersión, lo onírico, la reflexión, lo simbólico y el azar.³⁴ A partir de la imagen-tiempo el espectador se considera como un tercero incluido. El cine clásico, en este sentido, se puede ejemplificar con la estructura convencional del cine narrativo, la construcción dramática lógica, el tiempo lineal y el estilo de Hollywood.

³¹ Peter Greenaway, conferencia: *El cine ha muerto: Master Class* presentada en el Auditorio del MUAC, UNAM, 20 de enero del 2016.

³² Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, p.41.

³³ Véase en: Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.

³⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 250.

El debate entre las teorías del cine clásicas en oposición a las contemporáneas es amplio. Estudiosos como Noël Carroll y David Bordwell durante los años noventa consideraron que la diferencia entre la historia del cine tradicional y una “en formación” depende del estudio de las distintas formas de expresión cinematográfica más allá del medio en cuestión, por esta razón hablan de una constante “teorización” de lo cinematográfico (como audiovisual). En este contexto, se debe tomar en cuenta al video como parte de las transformaciones tecnológicas y teóricas del cine.

Para los autores anteriores, la imagen en movimiento tiene que teorizarse desde sus variaciones estilísticas y a partir de “una teorización de nivel medio” o estudios *middle-term*³⁵ (similiar a la aproximación de la cultura visual planteada por Mirzoeff). Afirman que los “estudios en término medio” parten de lo empírico y lo teórico en conjunto, sin criterios institucionales, ni doctrinas de otras ciencias. Por tal motivo, el estudio del cine no debe ser metódico, no debe justificarse únicamente desde la teoría del autor (como se expondrá en el siguiente capítulo); más bien depende del caso de estudio en específico y de los fundamentos que busca un fenómeno audiovisual en particular.

Para David Bordwell y Noël Carroll, la institucionalización de los estudios de la imagen en movimiento es un problema constante. Ello implica que el estudio del audiovisual no avanza ya que se fundamenta principalmente en criterios y doctrinas provenientes de lo que denominan como *Grand Theory* (estudios de otras áreas de conocimiento y donde la validación teórica se consigue a partir de la reproducción de un método específico).

Con referencia a lo anterior, el libro *Theorizing the moving image*, de Noël Carroll, inicia con el planteamiento de que el estudio del cine es una fase del estudio en general de la cultura visual. La comprensión de la cultura (audio)visual tiene que evitar pensar solamente en lo fílmico para un mejor desenvolvimiento. El propósito es ampliar el estudio de la imagen en movimiento con teorías que involucran el cine, la fotografía, el video y más. La misión teórica es dejar de restringir los estudios audiovisuales a partir de un medio específico (visto como una técnica o artefacto).³⁶

³⁵ David Bordwell, “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, en: *Post -Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996, p. 28.

³⁶ Noël Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and photography” en: *Theorizing the moving image*, Madison: University of Wisconsin, 1996, p.6.

Los argumentos del estadounidense Noël Carroll incluyen artes que se crean inconscientemente y artes que se crean de manera consciente. Las primeras son aquellas que surgen sin conocimiento del ser humano; en otras palabras, su proceso de invención se ha perdido en la historia. Por otro lado, las artes creadas de forma consciente son “híbridos artísticos”: una combinación entre las artes existentes para crear nuevas formas de expresión como es el caso de la ópera o del cine.

Cuando un “medio nuevo” pretende legitimarse como arte, busca que se le tome “en serio” y tiene que ver con que se busquen cualidades o efectos propios. El cine en sus inicios teóricos se encontró en esta situación, del mismo modo que cuando se comienza a construir como medio y como industria. Por tal motivo, le fue necesario justificarse por sí solo y no como “copia de artes ya establecidas”³⁷ (como del teatro, la literatura o la pintura).

El estudio del video ha requerido fundamentos provenientes no sólo de la teoría cinematográfica. El videoclip en particular surge coloquialmente en la televisión; sin embargo, se ha desarrollado de distintas maneras, sus características formales provienen primeramente del cine vanguardista, la fotografía y la pintura, además, tiene varios valores plásticos y musicales propios. El cine mismo cambió sus estilos incluyéndolo como parte de su todo.

Así, veremos que el videoclip expresivo es un híbrido entre distintas artes. El videoclip toma prestados formas y estilos de otras artes (del cine, la fotografía, la danza y la música) para generar conscientemente producciones expresivas y propias que se pueden ver tanto en video como en el cine.

Para Noël Carroll, inicialmente, la tarea del cine fue alejarse de la tiranía del teatro ya que con su desenvolvimiento propio dejó de validarse desde la dramaturgia. El video, también, debe hacerlo con la tiranía del cine, para así entenderse como una forma de expresión que no pretende ser únicamente cine a pesar de su semejanza o diferencia. De este modo es que se puede hablar de videoarte y videastas de manera específica.

Dicho lo anterior, la propuesta de esta tesis es definir las funciones del videoclip y las problemáticas que presenta como un audiovisual expresivo. Al hablar de cine y video en conjunto se manifiesta también la idea de que no existe sólo un tipo de audiovisual mayor o

³⁷ *Ibidem.*, p. 3.

superior en cuanto a su relevancia de estudio; lo cual significa que no hay jerarquías en las manifestaciones visuales y audiovisuales.

Aquí resulta necesario mencionar a Rudolf Arnheim quien planteó que el cine se desarrolló gracias a sus cualidades mediáticas; es decir, para él son sus características técnicas las que proporcionan su posibilidad expresiva. “El arte cinematográfico se desarrolló sólo paulatinamente cuando los realizadores comenzaron a cultivar consciente o inconscientemente las posibilidades peculiares de la técnica cinematográfica y a aplicarlas a la creación de producciones artísticas”.³⁸

En contra de dicha idea, Carroll considera que los estudios audiovisuales se amplían al enfocarse en las capacidades expresivas de cada forma de representación más allá de su medio y técnica. El uso que se le da a cada medio es lo importante; no es el medio el que determina su uso. Dicho argumento contradice igualmente a McLuhan quien sostiene que el medio incide en el desarrollo de habilidades o inhibición de capacidades: el uso sostenido de un medio (herramienta) provoca nuevas posibilidades.³⁹

Para profundizar en lo anterior, hay que considerar que el libro de Arnheim, *El cine como arte* (1933), fue escrito en una época en la cual, según el mismo autor, todavía no se sabían las posibilidades del cine tanto a nivel espectacular como artístico. Por ello algunas de sus afirmaciones parecen insuficientes en el estudio contemporáneo, sin embargo, es fundamental considerarlas pues aportan bastante a las discusiones audiovisuales actuales.

El videoclip expresivo considera algunos aspectos ya planteados por Arnheim, donde se ve al cine con semejanza a la pintura, la música, la literatura y la danza, ya que para el autor el cine “[...] es un medio que se puede utilizar para producir resultados artísticos pero esto no le es necesario”.⁴⁰ En ese sentido, las funciones en toda creación audiovisual varían dependiendo de su intencionalidad.

El cine para Arnheim, a diferencia de algunas ideas de Bazin que se mencionan más adelante, no es arte por su capacidad de reproducir la realidad, sino por su capacidad de moldearla a partir

³⁸ R. Arnheim, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Marshall McLuhan, *Leyes de los medios: La nueva ciencia*, México, Alianza-Conaculta, 1990.

⁴⁰ R. Arnheim, *op. cit.*, p.19.

de lo simbólico. En este contexto, para que el cine sea arte, debe presentar una perspectiva distinta a lo común, estimular interés en el espectador y enfatizar la originalidad antes que la reproductibilidad técnica.

Así, el cineasta o videasta, para ser artista, debe concretar e interpretar la realidad a partir de la toma de conciencia de las peculiaridades de su medio y así crear una obra de arte. Sin embargo, en el caso del videoclip expresivo, lo anterior no es primordial ya que depende de los objetivos del producto para ello; es decir, el hecho de que se busque una función expresiva no necesariamente tiene que ver con la creación de una “obra de arte”.

El sentido artístico y expresivo del cine ocurre. “Sólo cuando el cine empezó a convertirse en arte, el interés se trasladó del mero tema a los aspectos formales”.⁴¹ Es así como las cualidades técnicas propician la posibilidad de expresión; por ejemplo, el uso de cámara y luz, los claroscuros, los tonos, los efectos a partir de los movimientos de cámara, lo nítido, lo claro, etcétera.

Ahora bien, es necesario mencionar que las reflexiones teóricas de Arnheim parten de los cambios entre el cine mudo y el cine sonoro, entre la semejanza del teatro y la ópera con el cine, las formas puras y las impuras, lo “bueno” y lo “malo”; además de que para el autor uno de sus principales problemas es su idea de “espectador corriente”.

La televisión, para dicho autor, “no ofrece nuevos medios para la interpretación artística de la realidad como ocurría con la radio y el cine”.⁴² La conceptualización presente sobre el videoclip busca reflexionar dicha idea ya que es un producto que se populariza en la televisión y que en la actualidad se presenta de varios modos. La función expresiva demuestra que el uso desarrollado del audiovisual, en distintas formas, presenta posibilidades para moldear e interpretar la realidad.

Por otra parte, los desarrollos tecnológicos modifican a la sociedad y a los seres humanos. El medio es una extensión de los sentidos del ser humano y aumenta sus capacidades, según Marshall McLuhan en *Las leyes de los medios*. Para él, existen unas leyes que ayudan a comprender si se trata de medios calientes, donde el público participa menos, o medios fríos,

⁴¹ *Ibidem.*, p. 49.

⁴² *Ibidem.*, p. 154.

donde el público complementa la información y participa más. Cuando surgen nuevos medios también surgen nuevos espectadores.

“Las teorías de McLuhan en torno al impacto de la electricidad en la sociedad contemporánea fueron claves en el auge del video”.⁴³ Igualmente, el video implicó un cambio importante en las teorías de la comunicación para autores como Raúl Durá. Es necesario considerar que, en ese punto, varios videoartistas como Nam June Paik o Pola Weiss consideraron al video más allá de un soporte. El video como medio significa que es portador de nuevos contenidos y formas de expresión.

El videoclip expresivo no está encerrado en características técnicas como se verá a continuación. Ya que, según Carroll, “La tesis de la especificidad del medio sostiene que cada forma de arte tiene su propio dominio de expresión y exploración. Este dominio está determinado por la naturaleza del medio por el cual los objetivos de determinada forma de arte se componen. A menudo se piensa la idea de “naturaleza del medio” en términos de estructura material del medio”.⁴⁴

Los videoartistas y teóricos también son quienes han defendido que es el soporte lo que propicia los efectos artísticos del video. Aquella idea proviene de las bellas artes, donde los materiales y aspectos físicos de un medio lo determinan (como lo vimos con Arnheim); así como la pintura a la pintura misma; sin embargo, la pintura no puede dictar cómo es que debemos usarla. Son sus artistas, funciones, géneros, formas y estilos los que dicen cómo se debe usar la pintura.

Cabría destacar que se ha hecho común la idea de que el cine, para ser cine, debe estar hecho únicamente en celuloide; pero las posibilidades del cine digital han demostrado lo contrario. Para saber los alcances del medio es necesario usar el medio; sin embargo, la trascendencia del medio está en la acción humana ya que “La evolución del medio depende de los propósitos que le encontremos. El medio no tiene un propósito secreto por sí mismo”.⁴⁵

⁴³ Raúl Durá Grimalt, *Los video-clips; precedentes, orígenes y características*, Universidad politécnica de Valencia, 1988, p.157.

⁴⁴ “The medium-specificity thesis holds that each art form has its own domain of expression and exploration. This domain is determined by the nature of the medium through which the objects of a given art form are composed. Often the idea of ‘the nature of the medium’ is thought of in terms of the physical structure of the medium.” N. Carroll, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ “The evolution of the medium will depend on the purposes we find for it. The medium has no secret purpose of its own.” *Ibidem.*, p. 28.

Por el otro lado, sabemos que en el cine la edición es fundamental para el montaje, ya que así nos puede determinar a dónde va determinada película, ya sea acelerada y con muchos cortes o con estilo lento, contemplativo y con planos largos. En el video también puede usarse su función de inmediatez para contar noticias de último momento, sin embargo, puede usarse la imagen en movimiento en el video desde el montaje, con posibilidades infinitas que van de lo informativo e ilustrativo a lo cinematográfico, abstracto, poético y expresivo.

En relación con el cine, diría la cineasta Maya Deren que las cámaras no hacen las películas.⁴⁶ Bajo esta óptica, el resultado depende de los objetivos (si es que se tienen) del audiovisual a producirse y no de la cámara misma. En conclusión, son los estilos, géneros y formas los que tienen funciones determinadas. El hecho de que se trate de un filme producido en celuloide no determina todo de él. Es su contexto mismo el que puede posicionar a una película como un melodrama latinoamericano, acción estadounidense o un drama europeo.⁴⁷

Es así como no tiene caso esperar ciertas posibilidades expresivas desde el medio mismo, ya que el video no surgió con la expectativa de convertirse lo que es ahora. Más bien fueron los productores, cineastas y artistas los que le han dado varios usos, ampliando sus posibilidades expresivas. Por ello se debe considerar que “La tarea de un teórico de un arte no es determinar las características únicas del medio sino explicar cómo y por qué el medio ha sido adaptado a estilos prevalecientes y emergentes y, en algunos momentos, defender o condenar los propósitos prevalecientes o emergentes que los artistas persiguen”.⁴⁸

Si bien es cierto que André Bazin es una referencia importante y constante para el estudio cinematográfico, es necesario mencionar que el francés se enfocó principalmente en el realismo para ejemplificar con análisis su punto de vista sobre la ontología del cine. Después, sus argumentos formaron las ideas de la Nueva Ola francesa fundamentadas por la teoría del autor y con elementos que hacen el cine europeo distinto al estadounidense. Noël Carroll, décadas

⁴⁶ Maya Deren, “Amateur Versus Professional”, en: *Film Culture*, no. 39, Anthology Film Archives, 1965, p. 46.

⁴⁷ N. Carroll, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ “The task of the theorist of an art is not to determine the unique features of the medium but to explain how and why the medium has been adapted to prevailing and emerging styles and, at times, to either defend or condemn the prevailing or emerging purposes artists pursue.” *Ibidem.*, p. 35.

después, en sus estudios sobre el cine, le contestó a Bazin que la pregunta central debería ser ¿qué es la imagen en movimiento?, no solamente ¿qué es el cine?⁴⁹

En la actualidad los productos audiovisuales se han modificado cada vez más; ya no sólo nos enfrentamos con cine o video, también tenemos productos transmedia, arte generativo, *gifs*, *live cinema* y más. El hecho de estudiar la imagen en movimiento, en realidad, implica una apertura al estudio del todo audiovisual. No es una noción de un medio específico lo que nos concierne, ya que la forma de lo cinematográfico se ha transformado e integrado a nuevos medios.⁵⁰ Hay que ampliar conceptos y teorías ya que no todo es cine en la cultura visual.

Hablar de imagen en movimiento implica una variabilidad de aspectos, no sólo se trata del espacio visual, sino que implica también el espacio acústico y abstracto como lo presentan muchos ejercicios audiovisuales vanguardistas. De igual manera, la interpretación actoral ha sido un argumento que vincula al teatro con el cine, el cual mantiene enorme importancia a la fecha, sin embargo, la puesta en escena no es lo único que debe importar en un audiovisual, ya que no siempre está presente.

Si consideramos que “Para bien o para mal, en la pantalla no sólo miramos el mundo: es nuestra forma de ver la vida”,⁵¹ la trascendencia de los audiovisuales en los estudios comunicativos es crucial. Su estudio nos acerca a la comprensión del entorno social y mucho más. De este modo es fundamental considerar importante los estudios de todos los productos culturales sin jerarquías desde su soporte mismo.

Visto así, también es esencial mostrar la particularidad de los productos audiovisuales con recursos y aspectos no convencionales, ya que existen características comunes en su forma. Con este tipo de clasificaciones se amplía el estudio de los medios, la cultura visual y las ideas en torno a lo cinematográfico a partir de la teorización de lo audiovisual.

En conclusión, la línea entre el cortometraje, el video, el videoarte, el cine experimental y el cine musical se ha terminado; así es como nos encontramos con una apertura al plano expresivo en el videoclip desde el audiovisual. El videoclip expresivo parte de la enunciación y no del

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 65.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ N. Mirzoeff, *op. cit.*, p. 137.

enunciado. Su análisis desde lo audiovisual implica distintos niveles de significación, se trata de una forma de expresión con cualidades formales y estilísticas propias, no de un formato.

1.4 ¿Qué es el cine (reflexivo)?

El cine es el cine. Volverse contra sí mismo no es sino la más hábil de sus fintas.

Eric Rohmer

André Bazin se cuestionó qué es el cine. Su argumento central partió de los vínculos ontológicos que tiene el cinematógrafo con la fotografía. En primer lugar, el autor francés hizo una distinción entre las formas de creación visual. Las “creaciones presentacionales” son hechas a mano (*hand-made*) como la pintura. En el caso de la cámara se trata de creaciones hechas a máquina (*machine-made*); con el uso mecánico se obtiene otro tipo de imágenes: las representacionales.⁵²

Desde el punto de vista de Bazin, las imágenes fílmicas tienen que ser (casi) idénticas a lo que representan para conseguir una posición superior. Su fundamento ontológico del cine proviene de la fotografía realista y ahí es donde obtiene su idea de estilo cinematográfico; por el contrario, Noël Carroll considera que lo anterior encerró al cine en solamente una posibilidad dentro de sus muchos estilos cinematográficos.

¿Por qué? Las distinciones entre el “verdadero realismo” y el “pseudorealismo” es lo que motiva la tesis de Bazin. El francés pretende alejarse de la “ilusión de las formas”. Dichos argumentos han cambiado con el desarrollo del estudio de la imagen en movimiento. Las posibilidades expresivas del cine y del audiovisual no dependen nada más de su estilo realista ni de su técnica fotográfica.

⁵² N. Carroll, *op. cit.* p. 55.

Otro argumento notable en Bazin es la validación de un cineasta como autor a partir de su semejanza con el novelista.⁵³ En este punto se relaciona la importancia del guionista y del director en una obra cinematográfica, a partir de la defensa del “autor”. Dentro de esta idea se desarrolla una corriente cinematográfica donde en la cámara se ve una pluma. Más adelante cuestionaremos la teoría del autor para entender por qué limita el plano expresivo del audiovisual.

La idea del cine total para Bazin está en la “representación total de la totalidad”, en ese sentido se busca la reconstrucción de una ilusión perfecta a partir del realismo. “Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos”.⁵⁴

Con referencia a lo anterior, es esencial mencionar que André Bazin estableció que el cine no se ha inventado por completo ya que es en su futuro donde se encontrará el “cine total”, por lo mismo no podemos quedarnos únicamente con sus argumentos sobre el cine ya que están limitados a un contexto específico.

Por otra parte, con el paso del tiempo, el desarrollo del cine ha facilitado un estudio lógico con la posibilidad de caracterizar, de manera general, su forma y estética. Mario Pezzella elaboró un concepto fundamental para la argumentación de esta investigación. El autor italiano parte de la idea de que, con las transformaciones tecnológicas, la imagen cinematográfica corrió el riesgo de ser la base de la “sociedad del espectáculo”.⁵⁵

Como consecuencia, algunos autores culpan a George Méliès de ser el creador del cine con una forma meramente de entretenimiento; su concepción ilusionista es contraria a la visión científica (realista) de los Lumière. Es necesario no contraponer a dichos realizadores de esa manera ya que “Los inventores del cine no tenían aún plena conciencia de las posibilidades estéticas y expresivas del cine, ni de su especificidad como arte”.⁵⁶

⁵³ *Ibidem.*, p. 100.

⁵⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 2008, p. 37.

⁵⁵ Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, Machado libros, 2004.

⁵⁶ Leonardo D’espósito, *Todo lo que necesitas saber sobre cine*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 29.

En relación a lo anterior, para Pezzella, la primera tendencia de la imagen en movimiento es la espectacular y tiene que ver con una identificación pasiva por parte del espectador. Este cine únicamente fascina y deslumbra por su ilusionismo. Solo le interesa el entretenimiento y el espectáculo. Aquí las imágenes son mera ilustración, se presentan como un acompañamiento del desarrollo y del suceso narrado. Como respuesta a ello, el cine crítico-reflexivo surge a manera de terapia colectiva.

El *cine reflexivo* es el audiovisual que hace consciente la ruptura con el cine espectacular convencional y busca incidir reflexivamente en el espectador. Su montaje, forma y discurso se caracterizan por expresar una manera crítica de ver el mundo. Hace evidente que lo que nos presenta no es real, asume su postura ideológica e interpretativa sobre la realidad desde la expresión audiovisual; ya sea desde el juego formal, la experiencia estética o la materialización discursiva-crítica que se contraponen con el espectáculo cinematográfico. Desde sus posibilidades creativas y audiovisuales, nos pone en duda el artificio cinematográfico y revela la imagen-tiempo. El espectador se vuelve parte de la obra audiovisual. El cine reflexivo requiere la participación e interpretación de su observador, de manera crítica y activa.

De otro modo, Alain Badiou considera la importancia de ver al cine más allá de un espectáculo ya que para él también puede ser una situación filosófica. “Porque el cine no es siempre un arte de masas; hay filmes de vanguardia, hay un cine aristocrático, hay un cine difícil que supone el conocimiento de la historia del cine. Pero siempre existe la posibilidad del arte de masas”.⁵⁷

Aclaremos ahora que el videoclip es arte de masas en el sentido similar al cine, y no por ello deja de tener una posibilidad reflexiva o filosófica. Si bien la idea de cine reflexivo puede confundirse como “lo contrario al entretenimiento”, hay que dejar claro que existen productos con distintas funciones y pueden ser híbridos formales.

Ahora bien, quisiera puntualizar cómo es que un producto audiovisual como el videoclip, que esencialmente parte del consumo masificado, puede tener propiedades y características expresivas. Es decir, las dos cosas se juntan proporcionando productos que superan la idea de contraponer “cine industrial” contra “cine de arte”. Es así como en este estudio se pretende

⁵⁷ Alan Badiou, “El cine como experiencia filosófica”, en: *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 31.

encontrar una mediación entre las dos posturas a partir del concepto de videoclip expresivo. Pero primero, es necesario explicar más al respecto del cine reflexivo.

El cine reflexivo es aquel que presenta aspectos fuera de la convencionalidad ilusoria del audiovisual. Principalmente, se trata de construcciones más allá de las arquetípicas: “[...] el *cine crítico expresivo* tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la participación crítica del espectador [...]”.⁵⁸

El cine reflexivo es consciente de la incidencia que tiene en sus espectadores y por ello pretende generar cambios sociales o filosóficos desde el mismo cine. En este sentido, Pezzella considera al realismo crítico (similar al que defendió Bazin) como una de las principales posibilidades reflexivas del cine; sin embargo, no como la única.

El realismo crítico tiene fundamentos marxistas. En el cine lo podemos identificar a través del neorrealismo italiano, las vanguardias soviéticas y el cine británico de Ken Loach o Andrea Arnold. Las películas de esta corriente buscan una reflexión de la realidad al mostrar problemas específicos de una sociedad. Aquí la crítica es referencial y es claro el porqué es cine reflexivo.

Actualmente, se puede relacionar el caso de *Yo, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016), donde las situaciones ponen en evidencia la explotación laboral y con personajes provenientes de las clases bajas que luchan contra el sistema. El tono trágico acompañado de crudeza nos muestra hasta dónde puede llegar la injusticia social. Idealmente, el espectador reflexiona a partir del realismo crítico y se espera una respuesta de su parte.

Por otro lado, la idea realista de Bazin se distingue de Pezzella en que el autor italiano no entiende como *mímesis expresiva* a una reproducción idéntica (o referencial) de la realidad; se refiere más bien a una “representación de la realidad a través del arte”.⁵⁹ Respecto a ello se puede ejemplificar con *Adiós al lenguaje* (2014), una cinta alejada completamente del realismo y, al mismo tiempo, se trata de cine crítico reflexivo. Es en su deformación y exploración técnica-estética donde se reflexiona sobre el lenguaje audiovisual y se evidencia al cine como una situación filosófica (en el sentido de Badiou).

⁵⁸ Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, Machado libros, 2004, p. 32.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 113.

El trabajo de Jean-Luc Godard muestra que el 3D es una herramienta que puede potencializar la capacidad de expresión a partir de la deformación de la imagen cinematográfica. El realizador divide la pantalla con superposición de imágenes y sonidos; el espectador activo hace lo que quiere con ella y decide a dónde mirar. Un viaje sensorial con ruido, imagen pixeleada, Monet y un perro provocan una reflexión filosófica del cine en el cine.

La película tiene que ver con la expresión de los sentimientos a partir de la mímica audiovisual, el movimiento y el sonido, además de que le da importancia a las relaciones, tensiones y potencias expresivas desde el montaje. Es por ello que podemos argumentar que la noción de Pezzella va más allá del realismo.

El cine crítico reflexivo es la expresión de la imagen en movimiento a partir de la forma audiovisual, del montaje discontinuo y dialéctico, del sonido complejo y la imagen multisensorial, del juego formal y creativo, y de la estructuración audiovisual con un sentido crítico o poético.

Se puede profundizar más detalladamente con otro ejemplo. Un machetero levanta a un hombre como si fuera un costal. Una salchicha larga y enorme invade las calles, divide libros con su paso. Un soldado dispara a las figurillas de una feria. Un grupo de sacerdotes perversos secuestran un parque lleno de niñas y se ponen a jugar con ellas. Una coca-cola funciona como sátira del imperialismo. Descontextualización simbólica constante y contrapuntos. Impacta y permanece en la memoria audiovisual colectiva.

La fórmula secreta (1965) es una cinta llena de metáforas, paradojas y asociaciones de sentido en conjunto con la música de Vivaldi y Stravinski. Aquí el lenguaje musical se une al llamado cine experimental y al cine reflexivo; como ejemplo tenemos el lúcido inicio con una cámara en constante movimiento que da vueltas por el Zócalo de la Ciudad de México. La secuencia inicial demuestra que se trata de un audiovisual musical expresivo en el sentido que hemos planteado en esta tesis.

Rubén Gámez utiliza lo poético para crear un medimetro que expone los alcances del cine reflexivo. Juan Rulfo ayuda a que se trate de un audiovisual sin igual. El ritmo musical en su montaje está vinculado con la crítica social desde la expresión audiovisual. La película está llena de originalidad y libertad creativa, realizada desde la contracultura y no necesariamente con un acercamiento realista, aunque reflexione sobre una realidad social específica.

Aquí vemos cómo el discurso crítico audiovisual busca romper la narrativa acostumbrada a partir de la experimentación formal musical, con una estructura alejada de la lógica. Luis Buñuel y Nacho López son referentes visuales presentes en las secuencias, de esa manera se evidencia los intereses del realizador. Igualmente, el estilo audiovisual recuerda a Glauber Rocha y su cine político. [Véase en anexo imágenes 3 y 4.]

La cinta de Gámez fue una manera distinta de hacer cine en México y no buscó necesariamente un consumo elevado, pero sí la reflexión crítica y activa del espectador. Parte de la imagen (tiempo) y no del verbo (acción). Por momentos parece que es más vieja, pero es su poética la que hace resaltar sus deseos de innovar formalmente.

La fórmula secreta es un caso fundamental y muy conocido para hablar de cine crítico-reflexivo en México. Se trata de una provocación cinematográfica. Todas las secuencias están contrapuestas como si fuesen un juego dialéctico, por ejemplo, la muerte de una res en primer plano y el sonido militar constante en las secuencias.

Con este ejemplo podemos comprender mejor el concepto de cine reflexivo planteado por Mario Pezzella. Aquí es clara dicha clasificación ya que es un caso extremo, radical y politizado. Si bien nos encontramos en el plano poético, musical, abstracto y político, el medimetraje nos demuestra que es el montaje audiovisual el que puede proporcionar posibilidades reflexivas en el espectador.

En resumen, para Pezzella la característica principal del cine reflexivo es que mantiene en su creación el fundamento mágico-mimético. De esa manera se aleja de las simulaciones y su poder de fascinación. Así separa sus caminos del cine espectacular. El montaje, en el sentido crítico, se vuelve un ataque a la continuidad, se presenta como ruptura y discontinuidad.⁶⁰

El cine reflexivo nos hace pensar en la vida, la muerte y la sociedad, reflexionar la representación del mundo audiovisual a partir de situaciones filosóficas, símbolos y conceptos que enriquecen de forma activa a la audiencia que se enfrenta a él.

En oposición a lo anterior, un caso de audiovisual no reflexivo podría ser *Piratas del Caribe: La venganza de Salazar* (2017). Esta cinta ya ni pretende contar una historia o innovar. Es simplemente un producto más de la industria que busca ingresos económicos a partir de una

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 110.

quinta parte y nada más. Es así como el cine espectacular, en su ejemplo más claro, cumple únicamente con la función de entretenimiento y consumo masificado.

A pesar de todo, más que atacar al “cine de la falsedad” como aquel que pretende dominar con la ilusión de una realidad objetiva, en esta investigación simplemente se analiza una forma de creación que merece igual importancia, aunque tenga menor audiencia o alcance. Al escribir y pensar sobre estos productos expresivos entendemos por qué permanecen y trascienden en nuestra memoria.

En conclusión, el cine reflexivo busca profundizar con el discurso y elaborar críticamente el fluir de las imágenes. La composición de la imagen cinematográfica es compleja y contribuye a la labor de interpretación del observador. La reflexividad tiene que ver con la posibilidad de pensar sobre el pensamiento cinematográfico mismo. La ruptura ante la artificialidad fílmica se muestra a partir del montaje interrumpido y la fragmentación constante. Se explora la irrupción explícita de un punto de vista subjetivo en la composición de las imágenes cinematográficas.⁶¹

La experimentación y la descontextualización de elementos audiovisuales presentan al espectador la necesidad de tratar de comprender, de forma participativa, un discurso crítico determinado. Roman Ingarden considera la participación del observador competente como un diálogo de la totalidad: “Lo indudable es el hecho de que para la constitución de un objeto estético es necesaria la actividad co-creadora de un observador, y por tanto sobre la base de una sola obra de arte pueden surgir varios objetos estéticos, y que éstos pueden diferir entre sí en su valor estético”.⁶²

En términos generales, como ya se ha dicho, el cine y el video son imagen en movimiento y se deben comprender mutuamente como una parte de la cultura visual. Entonces, si hablamos del videoclip como mero entretenimiento independientemente del cine, en primera instancia, se podría decir que la música y las imágenes que muestra no se separan. De esa manera, se quedaría en una función ilustrativa, el sentido de la imagen es inmediato y no pretende nada más.

Sin embargo, así como el cine, la televisión puede ser un “Instrumento de democratización de nuestra vida social –dilatador de los sentidos, erogador de lenguajes para hablar de la sociedad

⁶¹ *Ibidem.*, p. 96.

⁶² Roman Ingarden, “Valor estético, valor artístico” en: Osborne, Harold, *Estética*, México, FCE, 1976, p. 83.

y para construir identidades— más que lugar de espectáculo”.⁶³ Como consecuencia parece importante evitar la dicotomía generalizada que separa al cine de la televisión como contrarios; de esa manera, se puede ampliar las posibilidades de análisis (y creación) en los productos audiovisuales y considerar sus aspectos reflexivos-expresivos.

Una vez entendido lo anterior, podemos resumir que el videoclip expresivo presenta características del cine reflexivo. En este estudio se busca definir una poética expresiva propia de este tipo de videos y que tiene que ver con el ritmo, el efecto de shock, el misterio, las consecuencias psíquicas a partir de la estructura y la polaridad de las imágenes. En esta forma del videoclip las imágenes tienen un significado propio que va más allá de la música. El montaje proporciona un sentido crítico con una profundidad relativamente independiente de la imagen misma.

Quizás no de una manera tan evidentemente política como el medimetraje crítico reflexivo *La fórmula secreta*, la poética del videoclip expresivo se puede ejemplificar con el videoclip inicial de la investigación *This is hardcore* ya que, si bien es fascinante, creativo y ensoñador, también nos hace re-pensar su construcción audiovisual como se mencionó y analizó brevemente al inicio del capítulo.

Por estas razones, diversos autores audiovisuales (del cine, de la televisión y del video) buscan en sus creaciones trascendencia significativa desde la forma, el estilo y el discurso. De ese modo se puede considerar a varios videoclips de la música popular contemporánea como ejemplos reflexivos. Chris Cunningham, Sophie Muller, Jonathan Glazer, Pedro Romhanyi, Anton Corbijn, David Mould y Jamie Thraves han demostrado las posibilidades expresivas y reflexivas de los videoclips, más allá de su sello autoral o de la música que re-interpretan.

Finalmente, cuando nos referimos a un videoclip expresivo, lo fundamental se encuentra en el audiovisual mismo, independientemente del videasta o del artista musical. Un videoclip expresivo es un audiovisual con características del cine reflexivo presentadas desde la forma musical como lo explicaremos a continuación.

⁶³ Giovanni Bechelloni, “¿Televisión- espectáculo o Televisión- Narración?”, en: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 59.

1.5 La música en el audiovisual

La intuición poética, el empleo adecuado de una palabra y su repetición interior dos, tres y más veces consecutivas, producen el desarrollo de su sonido interno, y pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra.

Wassily Kandinsky

Es común pensar que la llegada del sonido a Hollywood es la principal y única influencia sonora en el audiovisual. Sin embargo, para estudiar al audiovisual es primordial entender a la música como un elemento esencial del cine. Igualmente, es necesario comprender los aportes conceptuales del sonido y la música en el Cine de Vanguardia (a pesar de sus limitaciones técnicas contextuales) para así poder comprender cómo es que se manifiesta la música en el audiovisual que conocemos hoy en día.

La música llega al cine, en términos técnicos, con el cine sonoro en los años treinta. Sin embargo, algunas de las primeras manifestaciones y experimentaciones de películas sin sonido ya estaban ideadas con música, ya sea en su creación o proyección. Posterior a ello, el cine hollywoodense constantemente utilizaba los musicales para llegar a más audiencias, debido a su posibilidad de entendimiento con un alcance mundial a pesar del idioma. De ese modo, se convencionalizó una manera de usar la música en el cine: espectacular, industrial e ilusoria. No obstante, siempre ha existido cine musical fuera de Hollywood y también otras formas de percibir música en el audiovisual.

Visto así, Michel Chion considera que el cine y la música se deben estudiar en conjunto. Para el estudioso de la audiovisión, la música es un elemento esencial del cine y no debe verse como algo secundario. El cine es, desde sus inicios, un arte del movimiento y no únicamente de la imagen, en este sentido: “El movimiento: éste es, pues, el primer lazo, el primer puente entre música y cine. El cine es movimiento y por tanto se relaciona con las dos artes del movimiento

que existían antes que él, y unidas, además entre sí: la danza y la música. O, si se quiere, la danza es el punto común entre la música y el cine”.⁶⁴

Por otra parte, debe señalarse que durante los años veinte, y el periodo de entreguerras, se presentaron diversas transformaciones sociales y artísticas. La gente se encontraba con miedos y traumas como parte de las consecuencias de la modernidad e industrialización mundial. Lo anterior también se reflejó en el cine y ocasionó una explosión creativa en cuanto a la forma de hacerse y verse los audiovisuales.

Durante este periodo, los cambios estructurales en el arte ofrecerían propuestas muy distintas al cine de ficción narrativo y convencional que ya se había consolidado por Griffith y Méliès. En esta época se transforma por completo el mundo del arte y el cinematográfico. Las Vanguardias Artísticas se definieron inicialmente por la pintura y la poesía, pero sus características llegaron “tarde” al cine, según pensó George Sadoul. Él consideró al dadaísmo como el origen de las primeras películas de vanguardia.⁶⁵ Aunque se han conocido comúnmente como mudas, en estas cintas siempre ha existido una relación directa con la música en un sentido formal y conceptual.

Para el historiador francés, al principio era limitada la exhibición de las películas vanguardistas a un público considerado como “élite intelectual”. Pero, con el tiempo, “El movimiento, iniciado en 1920, se desarrolló también en otras formas más comerciales y que abarcaron un público más grande. En varias capitales se abrieron ‘salas especializadas’ que se llamaron también *studios* o ‘cines de vanguardia’, por analogía con los teatros de vanguardia”.⁶⁶

Los creadores de las películas vanguardistas eran un público formado desde la cinefilia y las artes. Por ello, es necesario mencionar que con el cine vanguardista no sólo surgieron creadores cinematográficos nuevos y otra manera de hacer cine; también, al exhibirse en cafés o cineclubes, aparecieron públicos nuevos interesados en las artes audiovisuales. Fue cuando diversos teóricos y críticos mantuvieron una nueva consideración del cine como un arte, a partir de las nuevas formas y estilos presentes en diversas películas.

⁶⁴ Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 38.

⁶⁵ Véase en: Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, S. XXI, 2007.

⁶⁶*Ibidem.*, p. 176.

La idea del *avant-garde* mantiene en su sentido “estar adelante”, innovar, sorprender y maravillarse a su audiencia. “Durante los 1920’s la vanguardia cultural en Europa experimentó con el film y, en algunos casos, revolucionó las direcciones que la poesía, la prosa, la música, el ballet y la pintura tomarían”.⁶⁷

La vanguardia enfatiza el rompimiento y la oposición a lo establecido, por lo mismo, su esencia parte de la experimentación formal del audiovisual, retomando elementos de otras artes, en específico de la música y la pintura (no únicamente del teatro como el cine convencional o narrativo de la época acostumbraba).

Por estas razones, las posibilidades del cine vanguardista son infinitas pues se prestan a la experimentación formal. Con respecto a ello Noël Burch consideró que “[...] tenían un carácter ritual y explotaban con desigual fortuna las posibilidades formales de semejante acercamiento, usando y abusando particularmente de las posibilidades de desorientación espacial con el montaje”.⁶⁸

Si todo lo ya expuesto se considera de forma inmediata, se podrían limitar las aportaciones del cine vanguardista en un momento histórico sin considerar su evolución dentro de la forma audiovisual actual. De manera un poco sorprendente, o contradictoria, las corrientes artísticas también consolidan a la industria cinematográfica estadounidense y tradicional, de igual modo, contribuyeron a las pautas formales del videoclip.

Walt Disney y su *Fantasia* de 1940 tiene en sus elementos creativos toda una síntesis del Cine de Vanguardia, llevado a la máxima potencia y de modo espectacular. El investigador Aurelio de los Reyes considera que las vanguardias se quitaron el sombrero ante Disney. El cine experimental llega a la industria del espectáculo con esta cinta estadounidense.⁶⁹ Lo cual abre el panorama de las posibilidades estéticas y artísticas de la producción audiovisual en general, es decir, podemos encontrar elementos similares en distintos productos culturales.

⁶⁷ Carlos Vega Escalante, *Estructuras estéticas del cine experimental de vanguardia*, [Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con Orientación en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2009, p. 8.

⁶⁸ Noël Burch, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, p. 171.

⁶⁹ Aurelio de los Reyes, “El cine abstracto”, en: *Cine de vanguardia de los años 20*, Sala 6, Cineteca Nacional, México, 2015.

La primera parte de *Fantasia* nos muestra un cine abstracto que proviene de la música, en los años veinte dichos experimentos eran conocidos como sinfonías visuales o cine absoluto, hechos por diversos realizadores vanguardistas provenientes de distintos lugares del mundo. ¿No es parecido a lo que intenta el videoclip?

Al transformar o traducir el código musical (en el caso de Disney la música clásica) a un código visual; interpretarlo a partir de la animación de figuras y colores que buscan expresar lo que suena, para transformarse poco a poco en dibujos animados. Es una evolución de lo abstracto a lo figurativo, desde el montaje musical: estamos ante un audiovisual musical en el sentido formal del videoclip.

De ese modo, sin todos los elementos aportados por el Cine de Vanguardia de los años veinte, no existiría lo que conocemos hasta ahora como cine o audiovisual musical. Por ejemplo, *Berlín. Die Sinfonie der Großstadt*, de Walter Ruttmann, comienza su viaje por el Berlín de los años veinte, de forma rítmica, experimental y creativa. [Véase en anexo imagen 5.]

A pesar de que se trata de una obra del cine llamado silente, Ruttmann materializó visualmente aspectos sonoros y musicales. En la mayoría de los casos similares, los creadores estaban pensando en un ritmo visual proveniente de una partitura musical. Además, hay que mencionar que estas películas siempre se proyectaban con música.

El ritmo buscaba lograr una conexión de códigos, por ello el nombre de sinfonías visuales o, en caso anterior, de sinfonías de la ciudad. Aquí es imposible no hacer una relación formal con la construcción de los videoclips en general. Por ejemplo, el videoclip *Star Guitar* de la banda The Chemical Brothers dirigido por Michel Gondry hace algo similar al filme vanguardista de Ruttmann. [Véase en anexo imagen 6.]

En relación con ello, podríamos destacar a Sergei Eisenstein como un autor fundamental para entender la exploración musical más allá de la convencional (desde las primeras etapas del cine sonoro). Sus argumentos sobre la teoría del montaje cambiaron muchas ideas cinematográficas, visuales, musicales y sonoras.

El teórico y director soviético planteó los frutos del audiovisual musical; de esa manera, sus estudios aproximaron el arte cinematográfico a lo que, posteriormente, se le llamó videoclip. Como ejemplo se puede mencionar a *Romance sentimentale* (1930), película en la que

Eisenstein experimenta con el sonido y uno de los primeros videoclips (en términos de forma). [Véase en anexo imágenes 7 y 8.]

Es así como los rusos se percatan cada vez más de la importancia del audiovisual como algo más allá del espacio visual. “Y así llegó Vertov a imaginar la cámara como una nueva forma de organización sensorial, como un todo que afecta a algo más que la simple vista”.⁷⁰ La conciencia sonora, al ser multisensorial, implica una ruptura a la visualidad convencional del cine de diálogos y considera el espacio acústico y la audiovisión.

Asimismo, cuando surge el sonido en el cine (en términos técnicos y no conceptuales) el mundo audiovisual se transformó. Cada vez más musicales inundaron las taquillas debido a la atracción que provocó en los públicos. La música en el cine contribuyó no sólo a que las audiencias crecieran, igualmente la distribución en distintos países era posible sin importar el idioma ya que los musicales facilitaban el doblaje y la adaptación contextual de las cintas, la música contribuía a su entendimiento global.

El cine sonoro encontró enorme empatía con la música, no solamente de manera ilustrativa o como acompañante: llegó a ser la esencia del mismo medio. La música se vuelve con el cine una percepción totalmente distinta. Tomando en cuenta lo anterior Michel Chion ya ha considerado que “El sonido, pues, ha temporalizado la imagen no sólo por el efecto del valor añadido, sino también, sencillamente, imponiendo una normalización y una estabilización de la velocidad de flujo de la película”.⁷¹

La convencionalización del sonido se presenta cuando los sonidos parecen sólo ilustrar las imágenes, sin un sentido que no sea visual; es decir, triunfa lo explicativo sin considerar las posibilidades de lo audiovisual. En un videoclip o el cine musical, la música se vuelve esencial para lo que ocurrirá con la imagen; sin embargo, no solo debe coincidir visualmente, sino se trataría de únicamente ver a los músicos interpretando las piezas siempre.

Cuando un audiovisual manifiesta concepciones distintas en su forma, se percibe desde su construcción sonora y no sólo de la imagen aislada. La importancia de la concepción sonora

⁷⁰ N. Mirzoeff, *op. cit.*, p. 126.

⁷¹ Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 27.

expresiva implica nuevas formas para estructurar y analizar al audiovisual, donde lo importante va más allá de lo que se ve y de ese modo se vuelve multisensorial.

El uso de la música en el audiovisual se desarrolló con la perfección de la técnica y con sus posibilidades expresivas cada vez más. *A hard day's night* (1964) y *Quadrophenia* (1979) son ejemplos clave para entender la evolución del audiovisual musical. La producción audiovisual presente en dichas cintas parte del código musical, el cual se interpreta y se moldea en algo distinto. Es así como son una pauta importante para lo que actualmente entendemos como videoclip.

Dichas adaptaciones libres y cinematográficas sobresalen en la década de los setenta pues se idearon a partir de un álbum musical específico. Como *Tommy* (1975) una adaptación de la música de The Who a la pantalla grande, bajo la dirección de Ken Russell. Este caso, también vanguardista, es trascendente pues se trata de una película que va más allá del cine musical convencional. Es un videoclip disruptivo de casi dos horas de duración que experimenta con la forma audiovisual y la interpretación musical. [Véase en anexo imagen 9.]

Aquí surge un género distinto, un musical más allá del canto y de Hollywood. El montaje, los planos cinematográficos, los movimientos de cámara, la construcción de los espacios y las características de su audiovisión se encontraron con un estilo mucho más creativo. En conclusión, este tipo de audiovisual musical es el que interesa en la presente investigación debido a que se trata de un videoclip expresivo en términos de forma y poética, dentro del cine.

1.6 ¿Cine o videoclip?

El cine, realmente, no ha sido inventado todavía.

André Bazin

La Sra. Wilkinson intenta convencer a Tony de que acepte lo mejor para su hermano menor. Discuten y se atacan. Billy solamente quiere ir a una audición. Mientras tanto, su padre y abuela observan con seriedad y confusión. Billy entra a la discusión para calmar el asunto, es imposible, se enoja y frunce el ceño. La familia de mineros quiere saber si vale la pena invertir

en él. Tony forza a Billy para que demuestre sus capacidades. Lo levanta sobre la mesa y grita: “*Dance you little twat!*”.

Un montaje paralelo muestra a Billy Elliot bailando. El sonido cambia drásticamente y le da una vuelta a la película. Ahora, un montaje rítmico invade la secuencia. Cuando la música comienza, parece que salimos del cine y prendemos el canal de televisión VH1. Mientras la discusión familiar se hace más violenta, “*Town called malice*”, de The Jam, ya llegó al primer plano.

Billy tapa sus oídos. El sonido de la discusión es sustituido completamente por la canción. El niño orejón cambia de espacio y continúa su acción coreográfica: cocina, patio, baño, techo y calle. La cámara espera el baile desde el piso de una calle con pequeñas casas de trabajadores y, de fondo, se aprecia un pequeño bote en el mar. La composición de la imagen fragmenta el cuerpo de Billy; expresa cómo se encuentra su vida en ese momento. El bailarín debe tomar una decisión que cambiará su vida.

Dicha secuencia es fundamental para la totalidad de *Billy Elliot* (Stephen Daltry, 2000). Aquí se muestra cómo es el enfrentamiento de Billy (y su sueño) contra su familia huelguista en plena crisis. Las cualidades expresivas de la cinta tienen que ver con el discurso, el montaje; los planos y movimientos; las dialécticas y el uso musical de la imagen en movimiento. No solamente es un ejemplo de videoclip en el cine, también se trata de cine reflexivo con todas sus características.

Muchas reflexiones inundan el audiovisual de manera didáctica y musical. En este fragmento en particular, todos los argumentos críticos son acompañados con ritmo y baile. La empatía llega sin importar la edad, el género o sexo; gracias a los valores añadidos por la melodía *mod*. La letra de la pieza nos dice con claridad la problemática política presente en un pueblo llamado malicia y de ese modo potencializa la expresividad visual de la secuencia. La música termina, pero continúan los pasos de Billy. [Véase en anexo imagen 10.]

Ninguna audiencia puede quedar inmóvil ante aquella cinta británica. Este es un ejemplo para comprender qué es el cine reflexivo y de igual manera nos encontramos con una secuencia con forma de videoclip dentro del cine. Como vemos en este y otros casos, el audiovisual musical está presente de muchas formas. Una tendencia que se puede apreciar de igual manera en el cine de Miguel Gomes, Jodie Mack, Wong Kar-wai, Danny Boyle, entre otros.

Más allá de los objetos producidos en el cine, la forma musical se manifiesta de distintas maneras. Lo audiovisual va heredando formas y estructuras de producciones anteriores. Por lo mismo, hay que tratar de entender cómo lo cinematográfico se desplaza a otros lados. Hay muchos videoclips que se relacionan directamente a lo cinematográfico, así como hay muchos usos musicales en el cine similares a los del videoclip y que transforman el sentido de determinadas películas.

En este contexto, como ya lo hemos dicho, no se deben hacer distinciones por las capacidades de un medio específico. Es de esa manera en que dentro del cine se pueden encontrar videoclips, así como dentro del videoclip existen características del cine musical, del cine vanguardista o del cine reflexivo.

Para concluir, sin duda en el cine se puede notar la forma del videoclip como parte de su todo audiovisual. Al analizar y estudiar a detalle estos audiovisuales, que van del cine al video (y al revés), nos aproximamos poco a poco a determinar lo que entenderemos como videoclip expresivo. Así, ya notamos algunas características y aspectos similares que nos aproximan a lo que define su poética.

1.7 Esto es un videoclip

Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la desustancialización posmoderna, con la lógica del vacío.

Gilles Lipovetsky

En términos generales, la manera de apreciar y distribuir los audiovisuales cambia con cada época. Es necesario mencionar que las aportaciones técnicas han modificado la producción audiovisual según el contexto. Parece que cada vez es más fácil realizar productos audiovisuales, antes era extremadamente caro y ahora se hacen películas hasta con el celular.

Poco más de un siglo después, la imagen en movimiento se ha generalizado de manera asombrosa y se ha convertido en algo a nuestro alcance. Las primeras videocámaras para uso personal no aparecieron hasta 1985. Eran aparatos pesados que se cargaban sobre el hombro y poco apropiados para el uso ocasional. El vídeo doméstico no llegó a ser una posibilidad práctica hasta la invención del vídeo digital en 1995. La edición siguió siendo una tarea cara y difícil hasta el año 2000, cuando Apple sacó al mercado el programa iMovie. Y actualmente podemos grabar y editar vídeos de alta definición en nuestro teléfono y publicarlos en internet.⁷²

Como parte de estos cambios, la difusión y el acceso a los distintos productos audiovisuales se han facilitado. Legal o ilegalmente, nuevos o viejos, existen acervos digitales que permiten encontrar lo que queremos ver y oír. En la actualidad, es posible buscar un video en Youtube o Vimeo, se puede ver las veces que se desee, en un horario abierto y compartirse libremente.

La ventaja de internet es que facilita ver videos de las décadas pasadas y posibilita lecturas actualizadas sobre ellos, como varios de los casos que se mencionan en este estudio. Ya no hay excusa para no analizar cualquier producto audiovisual. Muchos de ellos están ahí en la red esperando por nosotros.

Si bien en sus inicios los videoclips se veían únicamente en televisión, ahora es más común ver sus estrenos en todo tipo de pantallas: de cine, de computadoras, de celulares; en festivales, en museos, en el metro, en las calles o en las redes informáticas. Desde esta perspectiva, los videoclips siguen trascendiendo sin importar su fecha de producción ya que los espectadores los ven y comentan (ilimitadamente) en sus canales de Facebook, YouTube o Vimeo. Sin embargo, no siempre ha sido así.

En el pasado, ver un videoclip dependía de la programación televisiva. De hecho, para poder mirar un videoclip era necesario esperar horas y hasta días para que lo programaran de nuevo en el televisor. La programación se sometía, principalmente, a los “éxitos del momento”. Era casi imposible poder ver videoclips que se salieran de la agenda popular. A rasgos generales, los videoclips parecían desechables ya que la prioridad estaba en lo nuevo, las apariencias de las estrellas de pop y las ventas. Por eso se decía que el video mató a la estrella del radio.

En este contexto, la cultura visual también se ha transformado a la par de los videoclips y la música popular contemporánea. Al respecto, Raúl Durá Grimalt indica en su texto *Los video-*

⁷² N. Mirzoeff, *op. cit.*, p. 24.

clips; precedentes, orígenes y características que: “Embebido de la euforia y del dolor de la mutación, el rock constituía una propuesta icónica-musical conformadora de una nueva forma de entender y disfrutar la cultura”.⁷³

Poco a poco, el audiovisual musical comenzó a estructurarse y evolucionar con características distintas al cine hollywoodense. Ya no se trataba simplemente de bailes y cámara fija, es cuando del cine y de la música nace otra forma del videoclip, la cual potencializa sus posibilidades expresivas. Pero, exactamente, ¿qué es el videoclip?

El videoclip surgió en 1981 como industria, y tenía como primera función la comercialización y difusión de la música popular. Inicialmente, dichos productos audiovisuales buscaban fomentar el consumo musical a partir de la experimentación, la atención del espectador, lo novedoso y la fascinación estética. Su construcción pretendía una conexión entre música e imagen a un nivel significativo y discursivo (formal y narrativo).⁷⁴

El investigador mexicano Lauro Zavala plantea una clasificación del cine musical fuera de Hollywood donde, para él, existen 21 géneros.⁷⁵ Uno de ellos es el videoclip; en otras palabras, lo considera como un género dentro del cine (surge de éste y cambia su forma). En cambio, para Raúl Durá el videoclip no debe considerarse igualmente que el género musical. Para el estudioso español se trata de formas distintas, por lo mismo menciona que el videoclip no es un género: “El musical es un género cinematográfico perfectamente reglamentado y convencional. El clip es heterogéneo y cambiante”.⁷⁶

Si bien cada videoclip puede tener muchas variaciones formales, los géneros cinematográficos también las presentan. Por mencionar al respecto, “La historia del musical en su primera época pone de manifiesto que los géneros cinematográficos no siempre se toman prestados, intactos, de fuentes extra-cinematográficas. El musical tiene demasiadas fuentes para que pueda

⁷³ Raúl Durá Grimalt, *Los video-clips; precedentes, orígenes y características*, Universidad politécnica de Valencia, 1988, p. 79.

⁷⁴ Ana María Sedeño, “Narración y Descripción en el videoclip musical”, en *Razón y palabra*, Número 56, 2007. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html> Fecha de consulta: 1 de febrero, 2017.

⁷⁵ Lauro Zavala: *El cine musical fuera de Hollywood*, Sala 4, Cineteca Nacional, México, 2016.

⁷⁶ Raúl Durá, *op. cit.*, p. 31.

prolongarse, sin más, como una forma fílmica única”.⁷⁷ Por consiguiente, se puede decir que el videoclip también es parte de este género, pues al igual que el cine musical no tiene una sola construcción específica.

Tomando en cuenta a Rick Altman, los géneros cinematográficos tienen que ver con su producción-distribución-consumo: “[...] no es un término descriptivo cualquiera sino un concepto complejo de múltiples significados”.⁷⁸ Así, es posible identificar distintos géneros dentro de otros; ya sea como un esquema básico o fórmula, hasta una estructura o entramado formal.

Por estas razones, según Ana María Sedeño, “El videoclip es un género audiovisual, un modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido, con una intencionalidad global coherente a través de un conjunto de recursos estables y uniformes de naturaleza temática, enunciativa y retórica”.⁷⁹

Considerando las ideas anteriores, podemos decir que, en general, los videoclips tienen características similares entre cada uno, una estructura básica y por ello se pueden considerar como género. De cualquier manera, su forma varía dependiendo su función, autor, música, tema o video específico. Por lo tanto:

La investigación considerará como videoclip a todo audiovisual que busca la difusión, o puesta en común, de una pieza musical, desde su interpretación, y que está estructurado formalmente a partir de ella sea narrativo o no; tenga relato o no.

Entonces, el videoclip es una conjunción de la imagen en movimiento con el sonido, una interpretación de la música tomando en cuenta su duración y ritmo. Su terminología video-clip tiene que ver con la imagen en movimiento y la fragmentación.⁸⁰ Igualmente, dentro del videoclip se pueden presentar funciones diferentes: la difusión de la música (función básica), el entretenimiento, la materialización de un autor y, también, la función reflexiva.

⁷⁷ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 59.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 35.

⁷⁹ Ana María Sedeño, *op. cit.*

⁸⁰ Raúl Durá, *op. cit.*, p.125.

Por otra parte, si bien la televisión es un medio de comunicación que suele vincularse con el espectáculo y entretenimiento, ya hemos explicado por qué, como audiovisual, también puede revelar varias posibilidades expresivas. Asimismo, se ha dicho que el videoclip no se presenta únicamente en este medio por su misma versatilidad formal. Entonces, el videoclip es parte de los productos audiovisuales en general, tanto televisivos, como del cine y del internet.

Por último, aunque el videoclip se puede confundir como un producto meramente publicitario y con fines únicamente de consumo; no todos los videoclips tienen las mismas funciones ni están contruidos de la misma manera, a pesar de ser un género. De ese modo, los videoclips también presentan varias posibilidades expresivas y discursivas, como lo explicaremos en los siguientes apartados.

1.8 Las funciones del discurso en el videoclip

La poesía no es un conocimiento de sí mismo, aún menos la experiencia de un lejano posible (de lo que antes no era), sino la simple evocación, mediante las palabras de posibilidades inaccesibles.

Georges Bataille

Como ya se ha dicho, esta investigación parte de conceptos del estudio cinematográfico y expande la percepción audiovisual más allá del cine. La noción de cine reflexivo contribuye a la caracterización de la poética del videoclip expresivo. Una forma de creación audiovisual expresiva y musical que tiene características en común.

El plano reflexivo en el audiovisual tiene que ver con la interpretación. Los productos audiovisuales de este tipo contribuyen a la intensificación de las potencias perceptuales y psíquicas. Se trata de la elaboración crítica del fluir de las imágenes a partir del montaje y la reflexión discursiva que éste conlleva.

En relación, un videoclip es un discurso audiovisual. Un videoclip puede comunicar ideas de distintas maneras. Sus posibilidades audiovisuales son infinitas. Puede ser un cuento que busca

sorprender, un relato narrativo o un cortometraje musical; igualmente, puede ser un anti-relato, un experimento formal o un ejercicio de sinestesia.

En definitiva, la esquematización a partir de géneros y estilos ayuda a la investigación audiovisual para su entendimiento general. Si bien al inicio del capítulo se recalcó la importancia del estudio de la cultura visual más allá del texto, es fundamental comprender y mencionar también varios aportes lingüísticos, ya que han contribuido metódicamente a los estudios audiovisuales. En específico, la teoría del discurso y la semiótica son la base del estudio formal cinematográfico.

Si tomamos en cuenta que en esta investigación se pretende entender las funciones del videoclip de manera general; primero se deben identificar las funciones del discurso en el videoclip, para luego poder ubicar su función expresiva. Este apartado resalta algunas aportaciones de la lingüística para el estudio del fenómeno audiovisual, como una parte del análisis formal en un sentido discursivo.

La presente investigación también considera elementos de construcción de sentido en el videoclip que se vinculan con los discursos que este producto audiovisual puede presentar. La poética del videoclip tiene que ver con la forma, el sentido y los modos de construcción de los discursos o de los actos comunicativos. En este apartado, la pregunta central es la siguiente: ¿cómo es el videoclip?

Para el lingüista Roman Jakobson, en su trabajo *Lingüística y poética* (1988), “Es evidente que muchos de los recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal”.⁸¹ De esa manera es que sus estudios sirven de gran ayuda para la clasificación de otros actos comunicativos, como los audiovisuales. Su estudio sobre poética facilita las distinciones formales y permite identificar las funciones del videoclip desde el discurso.

Jakobson menciona que cualquier conducta verbal está compuesta por seis elementos: destinador, contexto, mensaje, contacto, código y destinatario. El destinador manda un mensaje. El destinatario recibe el mensaje. Para poderlo captar requiere de un contexto (referente), un código en común, un canal y una conexión. Los objetivos varían y dependen de los medios usados. Igualmente, todo acto comunicativo presenta seis funciones del lenguaje. La función

⁸¹ Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística general*, Madrid, Cátedra, 1988, p.28.

dominante determina y transforma todos los elementos de la obra ya que le da cohesión a la estructura del mensaje.⁸²

La **función referencial** da predominio al contexto de referencia el cual es “mediado por el proceso de conocimiento que conceptualiza y asigna sentido”.⁸³ Esta función del lenguaje se orienta sobre lo que se habla o de quien se habla.

La **función emotiva** del lenguaje se centra en la actitud del hablante ante lo que habla, es cuando se produce cierta impresión de alguna emoción. El ejemplo verbal son las interjecciones (sonidos que se emiten de manera natural por el emisor).

La **función conativa** del lenguaje busca llamar la atención con el uso de vocativos e imperativos, los cuales sirven para mandar o dar instrucciones.

La **función fática** busca comprobar que la comunicación funciona a partir de fórmulas ritualizadas. Esta función del lenguaje pretende prolongar la comunicación, ya sea empezar o mantenerla al enviar y recibir información.

La **función metalingüística** del lenguaje es cuando el mensaje se orienta hacia el código y busca entender ¿qué quiere decir? En esta función el código se refiere al código mismo para comprobar y asegurar que se pueda descodificar o se esté descodificando.

La **función poética** se considera como la más sobresaliente y determinante del arte verbal a partir de una construcción compleja. Para Beristáin, “en ella el signo artístico se refiere a sí mismo” ya que “[...] consiste en utilizar la estructura de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la norma estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido”.⁸⁴ En esta función del lenguaje se concentra la atención en el lenguaje mismo, más que en la referencia o contexto.

De esa manera, Jakobson presenta un hexágono el cual esquematiza los factores del lenguaje y sus funciones correspondientes:

⁸² *Ibidem.* p. 32.

⁸³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 230.

⁸⁴ *Ibidem.*

	CONTEXTO	
	f. referencial	
DESTINADOR	MENSAJE	DESTINATARIO
f. emotiva	f. poética	f. conativa
	CONTACTO	
	f. fática	
	CODIGO	
	f. metalingüística	

85

Por otra parte, el videoclip parte del juego del lenguaje audiovisual y es difícil ubicar cada video en una sola función del lenguaje ya que el audiovisual implica múltiples pistas y distintos códigos; a diferencia de la literatura que parte del código lingüístico únicamente. Más que equiparar las funciones del lenguaje según Jakobson al videoclip, habrá que distinguir algunas características adicionales.

En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Robert Stam considera que el modelo tradicional del lenguaje elaborado por Jakobson ha contribuido al desarrollo de los estudios formales en el cine. Las funciones del lenguaje presentes en todos los textos nos pueden ayudar a comprender cómo se construyen los audiovisuales.

Los formalistas llegaron a ver más y más los textos artísticos como sistemas dinámicos en los que los momentos textuales están caracterizados por una DOMINANTE, es decir, el proceso por el cual un elemento, por ejemplo el ritmo, o la trama, o el carácter, viene a dominar un texto artístico o un sistema. Aunque fue, en primer lugar, conceptualizado por Tynianov, el término nos es mejor conocido tal y como fue desarrollado por Jakobson quien lo define como: «El componente central de una obra de arte: domina, determina y transforma al resto de componentes. Es el dominante el que garantiza la integridad de la estructura...».⁸⁶

⁸⁵ Roman Jakobson, *op. cit.*, p.39.

⁸⁶ Robert Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 28.

Con base en lo anterior, a continuación se clasifican distintos videoclips a partir de su función del discurso predominante. Los videoclips pueden presentar las funciones de manera mixta; aun así, se podrá identificar un componente primordial, es decir, una función que sobresale de las otras. De esa manera, se puede encontrar su construcción formal tomando en cuenta que un videoclip es un universo de discurso y para entenderlo como tal se deben ubicar sus funciones del lenguaje.

La **función referencial** en el videoclip se puede hacer referencia a una banda o músico, de esta manera, en la función referencial podemos identificar videos donde vemos a la banda tocando la pieza musical y documenta cómo interpretan los artistas su música. Como ejemplo donde sobresale dicha función se puede mencionar el videoclip *Sonic Youth - Dirty Boots*.

La **función emotiva** en el cine se considera que se encuentra en “Las aproximaciones románticas se puede decir que enfatizan el papel del emisor y por consiguiente la función emotiva del arte”.⁸⁷ En el caso del videoclip se pueden ubicar a los videoclips donde la pieza musical incide directamente con la pantalla de manera emotiva.

También podríamos decir que se trata de aquellos videos donde sobresalen las expresiones de los intérpretes directamente a la cámara como es el caso del primer ejemplo de este capítulo *Kylie Minogue - Come into my world*, donde vemos sus expresiones mientras canta la pieza musical, además de que en este caso el emisor puede ser el artista musical o el creador audiovisual dependiendo el caso en específico.

La **función conativa** en el videoclip se encuentra como ejemplo en aquellos audiovisuales que pretenden impactar y llamar la atención del espectador a toda costa. Por ejemplo, los que utilizan los bailes durante todo el video para llamar la atención, como el caso de *OK Go - Here It Goes Again*. Igualmente, otro ejemplo, los videoclips de Michael Jackson, Britney Spears o Lady Gaga.

La **función fática** en el videoclip se puede considerar como ejemplo aquellos cuyo propósito es interactuar directamente con el espectador, pero a un nivel tecnológico y de reacción, no necesariamente activo, y así mantener contacto con él. Como los videos interactivos donde el espectador navega con el video y decide qué ver: *Gorillaz - Saturnz Barz (Spirit House) 360* o

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 34.

el caso de *Arcade Fire- The Wilderness Downtown* donde se pueden elegir las calles a partir de Google Maps.

La **función metalingüística** del lenguaje para Robert Stam se define así:

En los estudios sobre literatura y cine, lo metalingüístico es con frecuencia sinónimo de reflexivo, haciendo referencia a todas las formas en las que un discurso artístico puede, dentro de sus propios textos, reflejar su propio lenguaje y sus procesos. [...] Las películas de Jean Luc Godard, al igual que las películas de la vanguardia norteamericana (*A Movie*, *Wavelength*), se pueden considerar como ejercicios metalingüísticos, reflexiones sobre las particularidades del lenguaje filmico o del aparato filmico.[...] ⁸⁸

En el videoclip encontramos como ejemplo a *Pulp- This is hardocore*, ya que vemos los estudios de filmación y se hace referencia al cine y al video como construcción de realidad. Otro ejemplo, podría ser el video de *El triple filtro - The vanquished*, donde se reflexiona sobre el lenguaje audiovisual musical a partir del montaje, el material de archivo y la apropiación fílmica a manera de ejercicio sinestético.

La **función poética** se presenta en audiovisuales con una elaboración obsesiva y detallada, se asumen como productos estéticos y su producción por sí misma explora los niveles de interpretación del audiovisual. Se trata de producciones que tienen un aspecto distinto a la mayoría de los videoclips y están realizadas como obras que, a partir de la interpretación de la música, presentan algo artístico.

Por ejemplo, se puede mencionar al videoclip *Blur - To the end*, una reconstrucción de la película *El año pasado en Marienbad*.⁸⁹ En este caso se hace referencia a una cinta reflexiva que explora con el tiempo fílmico y el lenguaje interno; en el videoclip se hace una apropiación de varios elementos y recursos formales. En este ejemplo predomina la función poética, al hacer referencia a dicha cinta el videoclip la interpreta, la adapta y la reconstruye pero con forma musical-audiovisual.

Por otro lado, si tomamos en cuenta que Umberto Eco considera que un texto se refiere a aspectos más amplios que lo meramente lingüístico, en este sentido un audiovisual puede ser

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Véase más sobre este caso en: Angélica Carrillo, *Recreación de la imagen: del cine al videoclip de El año pasado en Marienbad a to the end* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2007.

entendido como texto. La complejidad de un texto tiene que ver con los “elementos no dichos”.⁹⁰ De esa manera es que debe ser actualizado ya que está incompleto y requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector. “Así, pues el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar”.⁹¹ Desde esta perspectiva, puede ser por una preocupación didáctica o preocupación artística.

Un texto requiere de un “lector modelo” para funcionar, éste debe ser capaz de cooperar en la actualización a partir de sus conocimientos o competencias específicas. Eco se refiere a una estrategia de lectura específica. En este sentido, hay dos tipos de textos que un autor puede crear con el fin de dar diferentes sentidos.

Eco divide los textos en “cerrados” o “abiertos”. Podría decirse que entre más abierto es un texto, se requieren mayores conocimientos, referentes o códigos específicos para ser interpretado de manera efectiva; por lo tanto, potencializa su posibilidad reflexiva o artística. Un texto cerrado, en cambio, es más didáctico y su enciclopedia de referentes es más reducida. Tiene menos intersticios y la cooperación no es activa ya que no tiene una complejidad en su estrategia discursiva.

La obra abierta requiere que el lector la actualice mucho, es una estrategia textual o discursiva, ya que es aquella que contiene varios vacíos, los cuales deben y buscan llenarse por el lector. “Estamos ante un texto abierto cuando el autor sabe sacar todo el partido posible [...]”,⁹² puede ser a partir de una cadena de interpretaciones infinita y tiene que ver con la enciclopedia del lector. De esa manera podemos decir que el videoclip expresivo es una “obra abierta” y se vincula con su construcción discursiva, en específico se hace más evidente en la función poética y la función metalingüística.

Para facilitar el entendimiento de las funciones del discurso en el videoclip junto con los textos abiertos o cerrados, a continuación, se sintetizan las ideas mencionadas en dos posibilidades discursivas:

⁹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 74.

⁹¹ *Ibidem.* p. 76.

⁹² *Ibidem.* p. 84.

1)

Obra cerrada

videoclip didáctico- ilustrativo



Un **videoclip como obra cerrada** es potencialmente didáctico, recae en el **receptor** y suele tener predominio de la **función conativa** y/o la **función referencial**. Presenta construcciones vinculadas con fines espectaculares y se quedan en la **promoción** de una banda o músico, es parte de los audiovisuales publicitarios. Lo que escuchamos y vemos está ligado en un sentido inmediato. No tiene espacios vacíos ni requiere ser activado por el espectador por lo cual está lleno por sí mismo. El espacio está lleno de elementos que son evidentes, el lector no tiene espacio para interpretar o aportar.

2)

Obra abierta

videoclip reflexivo-expresivo



Un **videoclip como obra abierta** es potencialmente artístico, requiere ser **activado** por su lector y su construcción discursiva tiene predominio de la **función poética** y/o la **función metalingüística**. El sentido recae en el **mensaje o en el código**. Tiene fines **reflexivos y expresivos**. Se proporciona pocos indicios (a veces nulos) y el lector debe llenarlos con su propia biblioteca, requiere interpretación a partir de los espacios que esperan ser llenados para que la pieza audiovisual funcione, es un universo de discurso que espera ser activado por una lectura crítica.

1.9 Las funciones del videoclip

Una vez entendidas las funciones del discurso en el videoclip, hay que dejar claro que todo videoclip tiene como primer objetivo difundir una pieza musical o un artista musical en específico. Entonces, podemos mencionar que la función inmediata del videoclip es la difusión musical. Todos los videoclips cumplen (o al menos en teoría) la función de difundir o publicitar cierto tipo de música o artista musical; asimismo, referir o poner en común a una pieza musical en específico. Sin embargo, se pueden presentar más funciones.

Antes que nada, es importante identificar la tipología del videoclip realizada por Ana María Sedeño⁹³ ya que sirve para clarificar aún más las funciones generales del videoclip, desde la narrativa y construcción general. Para la autora, el videoclip es un género que parte de funciones publicitarias (se consideró anteriormente como difusión musical) y existen distintos tipos de videoclip con características variantes debido a que se trata de un audiovisual que tiene la naturaleza de explorar con el lenguaje audiovisual.

La clasificación del videoclip hecha por Sedeño es la siguiente:

El videoclip narrativo tiene que ver con un desarrollo convencional de un relato, en los videoclips normalmente el cantante es el protagonista de la historia y lo vemos cantando o bailando.

El videoclip descriptivo no tiene cualidades narrativas, se trata de un discurso visual, ilustrativo y llamativo con intención de seducción. “Este se materializa en una situación de actuación o performance del grupo/cantante que fija su mirada hacia la cámara para determinar esa relación dual-fática propia de este mecanismo”.⁹⁴

El videoclip *descriptivo narrativo* es una mezcla de los dos tipos anteriores. Aquí existe un nivel diegético alternado a los músicos cantando o interpretando la pieza musical.

⁹³ Ana María Sedeño, *op. cit.*

⁹⁴ *Idem.*

El videoclip conceptual es una subclasificación dentro de los descriptivos y “se apoyan sobre forma poética, sobre todo la metáfora. No cuenta 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”.⁹⁵

El videoclip mixto es una combinación de alguna de las clasificaciones anteriores.

Estas clasificaciones, en conjunto con las funciones discursivas, sirven para entender al videoclip en términos de construcción de lenguaje y de discurso. Sin embargo, faltan otras variantes que son importantes para la presente investigación. En este sentido, hablar de las funciones del videoclip remite a la pregunta: ¿para qué está hecho determinado videoclip?

A partir de las fuentes consultadas a lo largo de la investigación, las funciones del videoclip que se consideran en esta tesis son:

- 1) La **función de difusión musical:** (función básica) busca publicitar o difundir cierta música; también puede referir o poner en común una pieza musical específica.
- 2) La **función de entretenimiento:** se refiere al espectáculo audiovisual, tiene que ver con el ilusionismo y el asombro visual.
- 3) La **función autoral:** es la materialización de un autor (entrarían los “videoclips de autor” ya referidos), de algún modo se percibe un sello autoral.
- 4) La **función reflexiva-expresiva:** (la que le interesa a este estudio) aquí se encuentra lo que denominamos como “videoclip expresivo”, un audiovisual complejo y reflexivo en un sentido crítico o expresivo.

Partiendo de lo anterior, un videoclip puede cumplir varias de las funciones mencionadas ya que todos cumplen la función básica de difusión musical. Por otro lado, no todos los videoclips entretienen. Tampoco en todos los casos hay intenciones autorales, pero sí puede haber casos autorales que también cumplan con la función de entretenimiento. Es importante destacar que la función reflexiva en un videoclip es la menos común, ya que implica una poética audiovisual mucho más compleja, donde existe la potencialidad crítica y expresiva.

⁹⁵ *Idem.*

En conclusión, los videoclips pueden tener propósitos instrumentales-materiales, pero también hay casos de videoclips con motivos reflexivos-expresivos. Para saber si estamos ante un videoclip expresivo (una obra abierta, discursiva, con tipología mixta y conceptual), se requiere primero entender su construcción desde las funciones del lenguaje, su discurso, su tipología, su poética y su forma para luego entender para qué fue creado, así se pueden considerar las funciones del videoclip ya mencionadas.

1.10 El videoclip expresivo

Las ensoñaciones poéticas nacen así, sea cual fuere su lejano origen, de las fuerzas vivas del lenguaje. La expresión reacciona poderosamente sobre los sentimientos expresados.

Gaston Bachelard

Nubes en movimiento. Un *dron* recorre lentamente una carretera. Una niña observa desde arriba de un auto. Arcade Fire, con overoles de una corporación, interpreta *Everything Now* en medio del desierto. Un letrero enorme con palabras brillantes y fondo camaleónico. Fuego y cohetes. Unos niños juegan cerca de satélites destruidos. Lugares abandonados, bailes, minas y destrucción global. La música termina en llamas de lo que parece un país inventado.



Como hemos visto hasta ahora, el **videoclip expresivo** está caracterizado principalmente por su estructura formal similar a la del cine reflexivo y la exploración musical audiovisual a partir del montaje crítico. Lo hemos entendido también como una obra abierta, con una construcción de sentido compleja considerando las funciones del lenguaje, en específico su función poética y metalingüística, y con características de videoclip mixto, narrativo o conceptual. En este caso,

debido a lo anterior, se hace evidente que se trata de un audiovisual musical con fines expresivos. [Véase en anexo imágenes 11 y 12.]

Lo cinematográfico en el presente videoclip evidencia que cuando las bandas quieren difundir su música buscan producciones que no son simplemente una ilustración de la música. La conceptualización, los recursos formales y la interpretación de la pieza musical en un producto audiovisual distinto. No se trata simplemente de una traducción de la letra, es un videoclip expresivo. Una obra abierta que nos hace cooperar activamente en su discurrir audiovisual. *Es un videoclip mixto* ya que es una combinación entre la clasificación de videoclip narrativo y videoclip conceptual.

Una reflexión surge desde la música al montaje en conjunto de secuencias cuidadas como si se tratasen de piezas de museo. Con paisajes que van entre el realismo y la sátira a situaciones casi *lyncheanas* en un tono pastel. Por mencionar la instalación del artista JR que muestra las montañas desérticas y el paso del tiempo a manera de espectacular donde nos dicen que se trata de un artificio cerca del arte y lejos de la publicidad. Se puede decir que, de alguna manera, es similar a piezas de *expanded cinema* hechas por Hito Steyerl. Se trata de un videoclip con **función reflexiva**.

El video fue dirigido por The Sacred Egg, los creadores Alex Mavor y Ed Kaye tenían como reto hacer algo que capturara el estado de ánimo de la canción y la melancolía de la banda. Ellos querían crear un mundo mágico, familiar y a la vez un país inverso. Un mundo con corporaciones e infraestructura que dejara el juicio al espectador. Trataron de mostrar el ambiente y las sensaciones de una tierra alterna.⁹⁶

En *Everything now* las posibilidades de expresión se presentan gracias a sus cualidades de obra abierta. La **función poética** predomina por la complejidad en los recursos de construcción audiovisual en cada secuencia. También tiene predominio de la **función metalingüística**, pues el sentido recae en el **mensaje o en el código**. Presenta la función referencial cuando la banda tocando que pertenece al mundo real junto con las referencias realistas del video, así como la emotiva, como cuando la niña entona “*I miss you*” a la par de la música.

⁹⁶ Jenny Brewer, “Arcade Fire unveils dystopian video for Everything Now directed by The Sacred Egg”, en *It’s Nice That*, Junio 2017. Disponible en: <http://www.itnicethat.com/news/arcade-fire-everything-now-video-sacred-egg-020617> Fecha de consulta: 4 de octubre, 2017.

El espacio vacío contribuye a la participación del espectador que debe completar la obra con su mirada activa. Por ejemplo, las secuencias del videoclip parecen estar unidas por los cables de teléfono y la estructura sigue un camino interrumpido. Vemos fragmentos de lo que parece vida cotidiana, de igual manera no se termina de concretar una historia por completo.

Nosotros como observadores le damos sentido a gran parte de la pieza audiovisual. Por lo anterior, el videoclip expresivo tiene una construcción de sentido ilimitada. No es un sentido general y homogéneo ya que no todo videoclip aspira a una interpretación única. Por ello el “¿qué significa?”, en un sentido simbólico, no se encuentra en los fines de la presente investigación.

Los videoclips en el plano reflexivo mantienen una interpretación de la pieza musical. Después, el espectador con su mundo de referentes puede concretar su sentido. Las conclusiones ya no dependen del significado en sí sino de su forma, en un sentido más allá de la descripción. El videoclip expresivo busca una conexión entre productor-producto-espectador. Para comprender más al videoclip expresivo es necesario considerar aspectos cinematográficos (audiovisuales) y cualidades expresivas más allá de sus funciones.

La poética del videoclip expresivo, además de las características mencionadas, se puede comprender mejor desde la teoría formal del cine. Al considerar aproximaciones de teóricos cinematográficos enfocados en las poéticas del audiovisual, se busca enriquecer el análisis y el estudio del videoclip como una forma expresiva dentro de la cultura audiovisual, como lo veremos a lo largo del siguiente capítulo.

Capítulo II.

La forma expresiva (pautas de análisis)



Esto es la reminiscencia, sobre todo, cuando se recuerdan cosas que se habían olvidado con el transcurso del tiempo, o porque se perdieron de vista.

Platón

El objetivo del capítulo dos es definir las pautas generales de análisis basadas en los intereses de este estudio. El análisis formal atiende la configuración audiovisual en pantalla y no le interesa profundizar en argumentos, autores, ni contextos específicos. De ese modo, lo trascendental para esta investigación son las propiedades formales del videoclip a partir de varios aspectos provenientes de la teoría formal del cine.

La clasificación de videoclip expresivo busca segmentar el mundo audiovisual más allá de sus temáticas inmediatas. Si bien se podría tomar en cuenta que hay temáticas constantes en dichos productos (temas realistas, temas interiores y temas trascendidos),⁹⁷ no son las únicas determinantes para lo que se nombrará como videoclip expresivo. Por ello la presente caracterización se fundamenta desde su poética; es decir, de sus aspectos formales, lo que es y cómo se conforma cada una de sus partes dentro de un todo audiovisual.

Es importante destacar que Roman Jakobson, al fundar la poética como una disciplina, pretendía resolver la pregunta: ¿qué hace que un mensaje (verbal) sea una obra de arte? En este contexto, el lingüista buscaba entender a la literatura y cómo se conforma. “La poética así entendida se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías,

⁹⁷ Clasificación cinematográfica hecha por Jorge Ayala Blanco en: *El cine actual, confines temáticos*, México, UNAM, 2014.

su condición será la de ejemplo y no de término último”.⁹⁸ En relación, la pregunta que se pretende contestar en este capítulo es: ¿qué hace que un videoclip sea expresivo?

Por otro lado, tomando en cuenta a Adolfo Sánchez Vázquez, es pertinente considerar el acto de creación más allá de una imitación o explicación de la realidad. La importancia de este tipo de análisis está en que “El conocimiento artístico: sólo merece tal nombre si, en primer lugar, enriquece nuestra visión de cierta realidad (la del hombre) y, en segundo lugar, si se trata de una visión que la ciencia no ofrece”.⁹⁹ El análisis de productos artísticos nos ayuda a conocer las formas de la experiencia humana y enriquece el conocimiento humano en general.

El estudio de una obra artística (o expresiva) depende de los referentes del observador, por lo tanto, sólo nos puede aproximar a una interpretación fundamentada y no a una verdad absoluta. De ese modo, es necesario tomar como guía autores de distintas disciplinas para que el conocimiento generado esté justificado y no caiga en habladurías relacionadas con el gusto o disgusto sobre lo analizado.

Según Rudolf Arnheim, la lectura visual final de una obra artística depende de la comprensión de la totalidad estructurada.¹⁰⁰ Entonces, el análisis formal considera la importancia de cada parte en un todo específico. La obra (en este caso audiovisual) es una totalidad íntegra que no puede aislar sus partes sin su totalidad.

En términos generales, Arnheim basa su estudio formal en la psicología de la *Gestalt* y la estética, y lo aplica a las artes plásticas; en particular a la pintura. Lo anterior justifica su categorización de las imágenes. Para el autor alemán es importante ver las cosas a través de todos los sentidos. Desde su perspectiva, existe una manera adecuada para percibir las cosas y se logra a partir de una aprehensión de esquemas estructurales significativos.

Por estas razones, las imágenes se deben percibir como un sistema ya que tienen un sentido de totalidad. También es esencial tomar en consideración que la experiencia visual es dinámica y depende de cómo se comprende la obra en su totalidad, a partir de sus colores, formas,

⁹⁸ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 98.

⁹⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, “Sobre la verdad en las artes”, en: *Arte sociedad ideología*, número 2 agosto-septiembre de 1977, México, p. 4.

¹⁰⁰ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

movimientos, tamaños, entre otros. Además, de este modo se presentan fuerzas psicológicas y sociales que generan una percepción a partir de una estructura inducida y vinculada a cierta inferencia lógica.

Percibir es pensar, ya que “Si se desea acceder a la presencia de una obra de arte, se debe, en primer lugar, visualizarla como un todo. ¿Qué es lo que nos transmite? ¿Cuál es la atmósfera de los colores, la dinámica de las formas? Antes de que identifiquemos el elemento aislado, la composición total hace una declaración que no debemos perder”.¹⁰¹

En consecuencia, la intuición espontánea se debe reforzar con categorías visuales de espacio, expresión y movimiento. Por otro lado, hay que resaltar que en esta investigación se consideran también aspectos sonoros ya que no se trata de un análisis pictórico, como se ha citado, debido a que estamos en un estudio desde la audiovisión.

Para Sergei Eisenstein,

La esencia reside en filmar expresivamente. Debemos movernos hacia el último grado de lo expresivo y de lo emotivo de la forma y utilizar el límite de la forma simple y económicamente que expresa lo que necesitamos. Sin embargo, se puede uno acercar con éxito a estas cuestiones sólo mediante un trabajo analítico muy serio y un conocimiento muy serio de la naturaleza interna de la forma artística.¹⁰²

De este modo, el soviético considera la importancia del análisis formal debido a que el resultado aporta un acercamiento reflexivo tan trascendental como la producción audiovisual misma. No es algo inferior o de menor jerarquía. Tomando en cuenta lo anterior, en este capítulo, se busca definir con claridad los criterios de análisis del videoclip expresivo desde lo formal y como una parte de la cultura audiovisual.

Dicho así, la forma tiene que ver con la integración y correlación entre diversos materiales (internos y externos) como una totalidad. “La noción de forma implica así la noción de función: integrado, por el trabajo estético, en el todo que es la forma, cualquier elemento pasa a desempeñar una función, y esa función determina su significado”.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibidem.* p. 22.

¹⁰² *Ibidem.* p. 137.

¹⁰³ Carlos Reis, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1995, p. 88.

Entonces, a continuación, se considerarán aspectos de la teoría formal del cine como son la teoría del montaje, la construcción de los espacios audiovisuales (en específico el uso del séptimo espacio), la dialéctica cinematográfica, la importancia del espacio vacío y las percepciones sobre la audiovisión.

Las pautas de análisis serán presentadas en cada uno de los siguientes apartados y tomarán en cuenta como base a sus autores originales. Después, los criterios serán vinculados detalladamente a la poética del videoclip expresivo, para así proporcionar diversas preguntas que se resolverán con mayor claridad en el análisis realizado en el próximo capítulo.

2.1 Más allá del autor y de la música

El ritmo es una coacción; genera un placer insuperable de ceder, de sumar la propia voz; no sólo los pies, también el alma misma va llevando el compás, ¡probablemente, así se dedujo, también el alma de los dioses!

Friedrich Nietzsche

En el capítulo anterior se definió al videoclip expresivo a partir de sus diferencias con el videoclip convencional o ilustrativo. Habría que recalcar que la comprensión de su forma va más allá de las funciones posibles dentro del género. Una de las características principales del videoclip es la interpretación de una pieza musical, de ese modo, se trata de una creación audiovisual que por sí misma tiene valor expresivo, más allá de la música.

El videoclip expresivo es aquel audiovisual musical que logra separarse de la música que interpreta para transformarla en algo más, una conjunción significativa entre el sonido y lo visual para hacer evidente que, si bien se trata de una forma musical, no es únicamente la ilustración de la pieza sonora que inicialmente existía por sí sola.

Si tomamos en cuenta que “Toda forma cinematográfica implica el tratamiento filmico de motivos visibles e invisibles, y la determinación de un sistema expresivo que contribuirá al

desenvolvimiento de los mismos. Esto significa que toda forma es adaptación”,¹⁰⁴ podemos definir entonces que el videoclip es una adaptación de la música y, como toda adaptación, puede ser libre o imitativa.

En el caso del videoclip expresivo, nos encontramos con aquel audiovisual que tiene relación directa con una pieza musical pero puede no tenerla también. Así se genera su propia forma y discurso, como lo vimos con los ejemplos del capítulo anterior. A partir de la traducción como un proceso formal (de interpretación libre) se puede materializar la función expresiva en un audiovisual que podría ser simplemente un acompañamiento visual.

Con este proceso de moldeamiento creativo, el videoclip expresivo se convierte en un mundo audiovisual nuevo con cualidades propias más allá de la música o banda a la que hace referencia. En este sentido, nos puede gustar o no el artista musical pero el valor audiovisual de determinado videoclip es lo que trasciende más allá de su música.

La mayoría de los estudios sobre videoclip parten de la idea de que la importancia de su análisis está en los directores como autores de dichos productos, es decir, de su valor como videastas. Sin embargo, es necesario mencionar que esta perspectiva limita los estudios sobre videoclip debido a que el valor otorgado justifica sus posibilidades expresivas y artísticas solamente por los motivos en común de un sello autoral.

En consecuencia, es fundamental separar la presente investigación de lo anterior simplemente porque los análisis no se reducen al trabajo de un videasta en específico. Hay que recalcar que el estudio del videoclip desde su forma implica más bien la observación de las cualidades y los aspectos expresivos de cada video en específico. Se pretende encontrar una poética general que no tiene que ver únicamente con sus creadores. En este sentido, los aspectos autorales en el videoclip no serán puntos de partida para el análisis en esta investigación.

Ahora bien, la teoría del autor fue promovida por los cineastas y críticos franceses de los años sesenta que buscaban el reconocimiento de los directores como los autores de una obra cinematográfica. Bazin y los realizadores de la Nueva Ola francesa notaron la importancia estilística de los creadores del cine estadounidense (en específico del cine negro y policiaco) y

¹⁰⁴ Rodrigo Martínez Martínez, *Contrastaciones y conjeturas en el estudio de la teoría del cine. Fundamentos de la visualidad fílmica a partir de la noción de forma* [Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales], México, UNAM, 2017, p. 176.

consideraron importante el estudio teórico, la cinefilia y agarrar las cámaras sin importar el presupuesto de producción para así transformar el cine francés a partir de la realización autoral.

Dicha teoría buscaba el respeto y la valorización de los directores como creadores libres:

Lo mínimo que se puede esperar de un realizador de películas es que sea un artista, puro o no, y que demuestre un mínimo de ambición; de igual forma que todos los novelistas sueñan con el Premio Goncourt, todos los cineastas deberían esperar obtener el Premio Louis Delluc. Lo que mataba lentamente al cine francés era la falta de ambición, la resignación, la aceptación.¹⁰⁵

El cine de autor posicionaba al director. El cine no autoral posicionaba a los bolsillos de los productores. Se trataba de una lucha ideológica y los autores buscaban creaciones donde el director se volviera la figura importante de una obra cinematográfica. Ya no importaba (tanto) el *star system*; importaba lo que el realizador hacía con la cámara como si se tratara de una pluma donde materializaba su concepción ideológica del mundo. Esto es fundamental para el estudio del cine en general, ya que sin la teoría del autor y sin el cine francés, en la actualidad no existirían festivales ni espectadores que aplaudan las obras de Lav Diaz o François Ozon.

Habría que agregar a lo anterior que en los años cincuenta los directores estadounidenses no elegían la música de sus películas. En Francia era distinto, ya que desde entonces los franceses sabían la importancia de la música para un realizador-autor, quien tenía la libertad de elegir la pieza musical que acompañaría su obra, a diferencia de Hollywood.¹⁰⁶

Diversos estudios audiovisuales se han inclinado a dicha postura autoral. Al pasar de los años, la mayoría de los analistas audiovisuales justifican los valores de un filme a partir de quién lo dirigió y de su sello artístico. Es como decir que una película es buena o mala dependiendo de quién la hizo y no de lo que vemos en la pantalla.

Por lo mismo, para David Bordwell y Noel Carroll la teoría del autor es un mito que ha posicionado a los autores como “hombres de destino”.¹⁰⁷ En este sentido se determina el sentido

¹⁰⁵ François Truffaut, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 19.

¹⁰⁶ Véase en: *Voyage à travers le cinéma français* (Bertrand Tavernier, 2016).

¹⁰⁷ David Bordwell, *op. cit.*, p.19.

o camino de una cinta a partir de una figura de autoridad: el director. De esa manera, la teoría del autor ha institucionalizado los estudios de la imagen en movimiento.

El problema en el estudio audiovisual, que ya se ha mencionado en el capítulo anterior, está en que teorías como la del autor se fundamentan en criterios y doctrinas muy generales que no necesariamente consideran el estudio formal. En el caso de esta teoría trasciende más quién hizo un *corpus* de películas y cuáles son sus influencias específicas. No importa aquí qué se hizo o cómo repercutió en un contexto específico. De esa manera, la *Grand Theory*¹⁰⁸, donde podemos situar a las principales teorías de la autoría, tiene que ver con estudios esencialistas que buscaban la especificidad del cine; es decir, lo general del cine sin consideraciones particulares de una determinada obra.

En consecuencia, es necesario entender lo anterior como un proceso de definición cinematográfica que se encontraba inmerso en contradicciones ideológicas en un contexto específico, no como la única teoría que deba justificar toda obra audiovisual expresiva, ya que de ese modo se olvidaría de la importancia de la forma cinematográfica y sólo importaría la firma sin nada más. La teoría del autor en la actualidad influye también en los estudios del videoclip, parece ser que los videos sólo importan si son hechos por un director reconocido.

Por estas razones, y como ya vimos anteriormente, es mucho más oportuno considerar estudios tipo *middle-level*. Al alejarnos de la importancia del autor en el videoclip y enfocarnos en la forma audiovisual, la valoración expresiva trasciende teorías que funcionan como doctrinas en el estudio cinematográfico. A partir de varios aspectos formales, se puede decir que el videoclip expresivo va más allá de la música y de su autor.

2.2 Montajes y sinestesia

*Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas.
Todo vuelve a florecer.*

Robert Bresson

¹⁰⁸ *Idem.*

El presente apartado está dedicado a considerar los tipos de montaje cinematográfico, ya que nos ayudarán a identificar posibilidades de expresión en el videoclip. Igualmente, servirán como criterio de análisis para el próximo capítulo. En primera instancia, se deben examinar los fundamentos abordados por Sergei Eisenstein ya que siguen vigentes para el estudio del montaje audiovisual en general.

Para muchos, el montaje se ha considerado como la base de estudio del cine ya que es el que le da sentido y forma a cualquier cinta cinematográfica. Hay que distinguir el montaje del proceso de edición, ya que el montaje tiene que ver con métodos de construcción: relaciones de conflicto vinculadas orgánicamente una con la otra.

Según Eisenstein, el montaje es una idea que resulta del choque de tomas independientes e incluso pueden ser tomas opuestas entre sí. El soviético consideró que “La toma no es en manera alguna un elemento del montaje. La toma es una célula de montaje (o una molécula)”.¹⁰⁹ En este sentido, el montaje debería ser una reconstrucción del proceso de pensamiento a partir de conexiones de sentido que ocasionan reacciones en el espectador.

Robert Robertson, en su texto *Eisenstein on the audiovisual*, parte de la idea de que Eisenstein consideró al medio cinematográfico como un modo de percepción audiovisual; en otras palabras, como un medio con una forma unificada a partir de su relación con música y sonido. Dicha consideración tiene que ver con la relación de cada parte dinámica en una totalidad orgánica audiovisual.¹¹⁰

La música es lo suficientemente diferente a la pintura y al cine para evitar una tautología formal, pero es suficientemente similar, aquellas provén principios estructurales útiles como el contrapunto y fuga. Con Eisenstein este problema formal se origina con el sonido del cine. Él encontró una manera de estructurarlo: montaje dialéctico. Pero ahora él tenía que encontrar una manera de estructurar el montaje. Como Richter, él encontró la solución en la música[...]¹¹¹

¹⁰⁹ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, México, S. XXI, 2013, p. 55.

¹¹⁰ Robert Robertson, *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Nueva York: Tauris Publishers, 2009, p. 52.

¹¹¹ “Music is sufficiently different to painting and film to avoid a tautology of form, but it is also sufficiently similar, thus providing useful structural principles, such as counterpoint and fugue. With Eisenstein this problem with form originated with sound film. He had found a way to structure film: dialectical montage. But now he had to find a way to structure audiovisual montage. Like Richter, he found the solution in music”, *Ibidem*, p. 28.

Dicho así, Eisenstein estaba inspirado por la música visual (paisajes que por sí mismos emanan música), el color usado por Georges Méliès y el cine experimental de Hans Richter. Dichas formas audiovisuales eran evidencia suficiente para que el autor estudiara la forma cinematográfica como una conjunción de teatro, música y pintura; así en sus estudios, vincula aspectos de teorías plásticas con teorías musicales. Los conceptos de ritmo, contrapunto, fuga, timbre, sinestesia, tono y sincronía servirán para considerar al cine como unidad orgánica. Ya hemos mencionado que el cine es sonido incluso desde el cine silente.

Hay que resaltar la importancia de la sinestesia en el montaje para Eisenstein. Un punto importante para entender el montaje del videoclip expresivo es la cualidad sinestética. Desde esta perspectiva, el montaje no podría ser construido sin que el realizador escuche “una melodía interna” que determine el desarrollo de determinada composición.¹¹² El cine mismo, para Eisenstein, parte de la música.

En el sentido más simple, la sinestesia tiene que ver con la producción de una impresión-sensorial de un tipo de imagen mental asociada a otra impresión-sensorial de otro tipo de imagen mental. Podría ser de sonido a visual o al revés. Es importante mencionar que no se puede comparar-equiparar un código visual con un código sonoro, por lo mismo aquí se entiende a la sinestesia como una “ilusión de sinestesia” de la que Michel Chion habla en *El sonido. Música, cine, literatura...*

Ahora bien, para Eisenstein este proceso asociativo de impresiones sensoriales implica emoción, así la sinestesia es una habilidad de unir en uno varios sentimientos provenientes de distintas fuentes sensoriales. Para él la sinestesia es un fenómeno psicológico que se obtiene de traer en conjunto, en términos audiovisuales, distintos elementos polifónicos.¹¹³

Como consecuencia, es necesario considerar que el videoclip expresivo es un resultado de un proceso sinestésico similar al que describe Eisenstein. Es decir, al tratarse de una interpretación de una pieza musical y para que el resultado de la traducción de códigos alcance un nivel expresivo, debe presentarse un proceso de musical-visual en el cual el montaje tiene una construcción sensorial sinestética.

¹¹² *Ibidem*, p. 151.

¹¹³ *Ibidem*, p. 143.

Por otro lado, los métodos del montaje son un criterio de análisis esencial para la investigación audiovisual. Podría decirse que el videoclip, al partir de la música, únicamente se sirve del ritmo para su estructuración formal. Sin embargo, en este capítulo veremos cómo es que, a pesar de partir de una pieza musical, no es la única determinante para la construcción del montaje de un videoclip expresivo.

Los métodos del montaje según Eisenstein¹¹⁴ son:

1) Montaje métrico: alternar cuadros o fragmentos a partir de una medida. Cuestión matemática estable y fija que se basa en longitud de los trozos. La unión está estructurada a partir de la duración de las tomas, las cuales marcan el ritmo del montaje a partir de la métrica.

2) Montaje rítmico: éste elabora una dialéctica de longitud- toma y movimientos internos. Es una tensión formal por aceleración que depende de la importancia de la toma o de su sentido dramático/emotivo para la longitud de los trozos, en este caso son proporciones variantes.

3) Montaje tonal: es melódico-emotivo, la vibración y luz dan una tonalidad gráfica espacial. El conflicto está en principios de ritmo y tono. Tiene que ver con la luminosidad y su intensidad, a partir de intervalos de luz, sonido, vibración y tono.

4) Montaje sobretonal: es el desarrollo más avanzado del montaje tonal. En este caso todos los atractivos del trozo están vinculados entre sí; es decir, el tono es un nivel del ritmo, a partir de ideas pictóricas, luz, vibración y percepción psicofisiológica.

5) Montaje intelectual: tiene que ver con el aspecto simbólico, con conceptos e ideas. Eisenstein lo considera como parte del cine del futuro “El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes”.¹¹⁵

¿Cuáles de dichos métodos del montaje predomina en el videoclip expresivo? En primera instancia, al igual que en el cine, el videoclip tiene la posibilidad de servirse de todos los métodos del montaje ya que no se excluyen entre sí.

¹¹⁴ Sergei Eisenstein, *op. cit.*, 72-102 pp.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p.80.

Entonces, el uso de estos montajes, de manera *sinestética*, posibilita aún más la función reflexiva-expresiva en el videoclip; en cambio, si sólo se encuentra un tipo del montaje sería prácticamente nula la posibilidad de expresión debido a sus carencias en cuanto a recursos formales de expresión orgánica.

2.3 La praxis del videoclip

Hacer una película es mejorar la vida, arreglarla a nuestro modo, es prolongar los juegos de la infancia, construir un objeto que es a la vez un juguete inédito y un jarrón en el que colocaremos como si fuera un ramo de flores, las ideas que tenemos actualmente o de forma permanente.

François Truffaut

El cine se ha estructurado a partir de la teoría y práctica en su conjunto. Los principales teóricos cinematográficos, como Sergei Eisenstein, también empleaban producciones propias para mostrar sus reflexiones sobre lo audiovisual. Por lo mismo, al estudiar la poética del videoclip expresivo hay que tomar en consideración también su praxis, como lo han hecho los teóricos del cine.

Como lo vimos en el apartado anterior, la técnica del montaje funciona como una organización del espacio en un tiempo determinado a partir de conceptualizaciones formales y prácticas. Si se entiende a un filme como una obra con organización empírica y articulación orgánica que en su sucesión de planos en un espacio-tiempo genera un sentido, se trata de una concepción metódica-formal dentro de los estudios cinematográficos y es un acercamiento no normativo que parte de la teoría a la práctica.

Cuando hablamos de una película o de algún audiovisual, su estudio formal parte de lo inmediato; es decir, de lo que está en pantalla. Sin embargo, Noël Burch, en *La praxis del cine*, se preocupó también de la importancia de lo que está fuera de la pantalla. Los espacios

cinematográficos son elementos base para la articulación de cine; o bien, el espacio en el campo y el fuera de campo.

Primero es necesario definir la dialéctica cinematográfica entendida como una serie de formas estructuradas en el cambio de plano. Dicho concepto proviene de la dialéctica musical que tiene que ver con timbres, duraciones y silencios. De igual manera, cuando la imagen y el sonido se reproducen simultáneamente, el espectador se enfrenta a una constante dialéctica audiovisual. La organización dialéctica es definida como “características espacio-temporales de los *raccords*, relaciones entre los dos espacios, relaciones plásticas de los planos entre sí”.¹¹⁶

Podemos entender, a partir de los métodos de montaje, que el videoclip es una dialéctica generada por la estructuración de una pista musical y su interpretación (sintética y sinestética) hecha de imágenes en movimiento. Cuando el montaje paralelo se presenta a partir de cambios de ritmo y de sentido nos encontramos con varias maneras de dialéctica audiovisual. Aquí no tiene caso comparar por igual manera la imagen de la música ya que “El ritmo en el cine es de una complejidad inaudita, suma de muchos parámetros; no sólo la duración y sucesión, como sucede en la música, la analogía musical es simplista”.¹¹⁷

Burch considera varios ejemplos cinematográficos para explicar mejor la dialéctica ya que se pueden encontrar en todo film, ya sea de manera simple, con contrastes entre secuencias y el juego de los *raccords*, a posibilidades más complejas como la dialéctica fotográfica y las dialécticas orgánicas.

Como ejemplo de ésta última se encuentra *Reflections on Black* (Brakhage, 1955). En este ejemplo vanguardista mencionado por Noël Burch podemos también encontrar formas del uso de los espacios que implican también el fuera de campo o espacio en *off*. La complejidad de las dialécticas está en tanto se conjuntan varias formas con su discurso significante. Incluso el uso del texto en la imagen podría implicar dialécticas con su disociación.¹¹⁸

De igual manera, para Burch existen siete espacios cinematográficos, ya que el cine es una red de espacios cinematográficos. La relación espacio *in* y espacio *off*, así como el séptimo espacio,

¹¹⁶ Noël Burch, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, p. 59.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p.75.

¹¹⁸ *Ibidem.*, 77-79 pp.

tienen que ver con el observador. Para comprender más el séptimo espacio es necesario contemplar lo que está fuera de la pantalla pero que a la vez es trascendental para el film.

Para explicar mejor la construcción de los espacios cinematográficos, se puede mencionar la secuencia de *Pickpocket* de las manos y las carteras donde Robert Bresson explora bien el uso de los espacios siguiendo lo anterior. En esta cinta francesa, es más fácil comprender cómo se puede utilizar el ritmo, el cambio de espacio in al espacio *off* desde el montaje, en forma y praxis, junto con la genialidad dialéctica del uso de los espacios cinematográfico, del dentro y fuera de campo, en conjunto con las miradas de los personajes y la del espectador. Dicho ejemplo sirve para conjeturar los argumentos de la praxis del cine desde la construcción de los espacios, según Burch. [Véase en anexo imagen 13 y 14.]

Por otro lado, basar un análisis audiovisual únicamente con lo que tenemos en pantalla (espacio *in*) ha vuelto comunes las simplificaciones formales, de este modo, se olvida la naturaleza dialéctica con lo que está fuera de campo. La importancia de la dialéctica cinematográfica implica también la ausencia, y mantiene una complejidad en su organización orgánica y su articulación empírica, como es el caso de Robert Bresson.

¿Cómo se estructura el espacio en *off* en el videoclip expresivo a partir del séptimo espacio cinematográfico y sus dialécticas audiovisuales? Quizá sea una de las preguntas principales a la hora de analizar un videoclip expresivo, pues en este aspecto formal se evidencia como tal su praxis expresiva.

La convencionalidad en el cine, al igual que en el videoclip, no suele utilizar el fuera de campo de manera compleja. Por ello el videoclip expresivo visto desde aquí es trascendental; ya que suele explorar lo que está fuera de la pantalla a partir de las dialécticas audiovisuales, la disociación y el uso del séptimo espacio. Todo desde una forma expresiva consciente y orgánica.

En definitiva, un campo vacío pide ser llenado por su observador. Al considerarlo de manera consciente, nos acercamos a la comprensión de dicho vacío, por ello la importancia del fuera de campo en un análisis audiovisual. En el videoclip expresivo se debe precisar aún más su construcción de los espacios cinematográficos, debido a que estamos acostumbrados a no darle tal importancia a este tipo de productos y queda abandonada aquella posibilidad de explorar o entender el videoclip como algo reflexivo.

Ahora bien, es necesario señalar que el videoclip expresivo es consciente del fuera de campo y por ello está estructurado, en conjunto con su conceptualización musical y dialécticas posibles, como una creación audiovisual orgánica: “[...] es sobre todo el campo vacío lo que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo (y por lo tanto en el espacio-fuera-de-campo) puesto que nada, en principio, retiene ya (o todavía) la vista en el campo propiamente dicho”.¹¹⁹

Cuando hablamos de la praxis del videoclip nos referimos a aquellos casos expresivos que implican este tipo de construcciones de las cuales se ha estudiado a profundidad, específicamente en el cine, debido a su complejidad formal. Si en el cine es poco común encontrar dichos casos complejos, en el videoclip es aún más complicado ya que son productos que no siempre se estructuran con las múltiples posibilidades formales que el cine ya ha demostrado en práctica, y por ello su importancia en este estudio.

2.4 Espacio vacío

Cuando le preguntaban a Buñuel qué había ahí dentro, respondía: «Una fotografía del señor Carrière. Por eso las chicas se asustan». Un día un desconocido me llamó a casa, siempre a propósito de la película, y me preguntó si había vivido en Laos. «Nunca he puesto pie en ese país» le dije. Le hizo la misma pregunta a Buñuel y recibió la misma respuesta negativa. El hombre, al teléfono, estaba sorprendido. A él, la famosa caja le recordaba una antigua costumbre de Laos. Le pregunté entonces si sabía qué había en la caja. Me contestó: «¡Pues claro!» y entonces le dije: «¡Se lo ruego, dígamelo entonces!» Me contó que la tradición que tenía en mente consistía en que las mujeres se ponían grandes escarabajos con unas cadenas de plata sobre el clítoris durante las relaciones sexuales, porque el movimiento de sus patas les permitía gozar más delicadamente y durante más tiempo. Caí en las nubes y le dije que nunca habíamos pensado encerrar un escarabajo en la caja de *Belle de jour*. El hombre colgó. ¡Y experimenté inmediatamente una gran desilusión ante la idea misma de llegar a saber! Había perdido el sabor agrisulce del misterio. Todo esto para decir que las imágenes, en las que vemos a menudo cosas distintas de lo que efectivamente muestran, pueden mentir aún más que el lenguaje escrito o las

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 28.

palabras. Si queremos mantener cierta integridad de nuestra memoria visual, tenemos que enseñarles también a las generaciones futuras a saber mirar las imágenes. Es otra prioridad.¹²⁰

Quizás lo que puede llamar más la atención de la anécdota anterior, obtenida de una conversación entre Umberto Eco y Jean-Claude Carrière, es reconocer hasta dónde pueden llegar las reacciones del público ante aquella caja que realmente no sabemos qué contiene. Dentro de la cinta, tan sólo una caja causa intriga y misterio. Escuchamos y vemos reacciones pero nunca sabemos qué las ocasiona. Sin embargo, para muchos, permanecen como huellas y construyen nuestra memoria sobre lo que recordamos de la película *Belle de jour*. [Véase en anexo imágenes 15 y 16.]

¿Será que, a pesar de que no haya sido de gran importancia para Buñuel, los espectadores se han apropiado tanto de dicha secuencia manteniendo viva la incógnita y actualizándola cada vez que alguien intenta darle sentido a ese vacío?

Para el filósofo francés Gilles Deleuze, en su libro sobre la imagen-tiempo, cualquier espacio vacío vale principalmente por la ausencia de un posible contenido.¹²¹ En el caso anterior, la intriga es consecuencia de un espacio vacío que nos hace pensar en las múltiples posibilidades que, probablemente, jamás pasaron por la cabeza de los autores. Son los espectadores los que han generado respuestas y conclusiones a partir de la reflexión ocasionada por las imágenes presentadas y, sobre todo, de su ausencia.

De hecho, cualquier deducción o conclusión sobre la caja mencionada es mera interpretación. El espacio vacío invita a la colaboración de sentido a partir de posibles interpretaciones por parte de su observador audiovisual. Si bien se trata de un hueco que espera ser llenado por su (audio)observador, también es una pregunta que jamás tendrá respuesta y posiblemente ahí esté su valor principal.

Según Deleuze, “A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla «interesante». Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar, la imagen,

¹²⁰ Umberto Eco y Jean-Claude Carrière, *Nadie acabará con los libros*, Barcelona, Lumen, 2010, p. 202.

¹²¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 31.

suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se vería todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo eterno”.¹²²

Dicho de esa manera, es evidente que muchas de las películas que más llaman la atención para analizar o estudiarse son aquellas que tienen ese vacío que busca ser llenado con el pensamiento cinematográfico. En este contexto, hay que mencionar que Deleuze no únicamente examina al espacio vacío como una dialéctica entre lleno-vacío, pues se refiere más a la ausencia de personajes y de acción.

En este caso, el objeto presentado con estilismo *buñueliano* y sátira nos asegura que muchas de las secuencias en el mundo cinematográfico perduran en el imaginario colectivo gracias a este elemento del que habla Deleuze. Lo trascendental en esta pauta de análisis está en cómo el espacio vacío incluye al espectador en su construcción cinematográfica.

Ya se ha dicho anteriormente que Deleuze considera que a partir del neorrealismo italiano y de la *Nouvelle Vague* el cine presenta transformaciones en cuanto a su concepción imagen-espacio pues la imagen en movimiento comienza a ir más allá de la acción o situación. La importancia de las concepciones de la imagen-tiempo son necesarias para estudiar los audiovisuales, ya que es una constante en el cine moderno según el filósofo francés.

En relación, el cine reflexivo suele hacer evidente el complot cinematográfico como parte de su intencionalidad audiovisual, donde existe una conspiración entre lo que es verdad y lo que es falso. Es en la imagen en movimiento donde se va construyendo una verdad que el “yo” va descubriendo, además de crearla junto con los fotogramas. Lo que se nos presenta no siempre es como tal, existen espacios fílmicos donde se apela al sueño, a la reflexión, al salto del tiempo y a juegos de percepción.

En la imagen-tiempo la imagen está por fuera y dentro, ya que “El todo es, por consiguiente, como el hilo que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente realizada, de comunicarse con otro, al infinito. Así, el todo es lo Abierto, y remite al tiempo o incluso al espíritu más bien que a la materia y al espacio”.¹²³

¹²² *Ibidem*, p. 37.

¹²³ *Ibidem*, p. 34.

De esa manera diversos creadores han utilizado el espacio vacío para “confundir” al espectador. Hitchcock fue experto en usarlo en la mayoría de sus cintas; Luis Buñuel lo emplea con un tono distinto y con una caja en *Bella de día*, por mencionar otro caso, David Lynch le rinde homenaje décadas después con una actitud más sarcástica y oscura en *Blue Velvet*.

El espacio vacío se presenta también de distintas maneras en la televisión, como en la última temporada de la serie televisiva *Twin Peaks*, estrenada en Cannes y Netflix (antes de sus problemas de competencia). Para Lynch, las posibilidades interpretativas son abundantes ya que en cada capítulo no tenemos claro lo que pasa pues abundan los espacios vacíos y, por lo mismo, llama la atención; el espacio vacío tiene una relación dialéctica entre la imagen (o el sonido) y su ausencia.

En este sentido, recordemos que la imagen-tiempo implica otra percepción y lo imaginario. “La ruptura del nexo sensoriomotor no afecta solamente al acto de habla que se repliega, se ahonda, y donde la voz ya no remite más que a sí misma y a otras voces. Afecta también a la imagen visual, que ahora revela los espacios cualesquiera, espacios vacíos o desconectados característicos del cine moderno”.¹²⁴

Deleuze explica que Alfred Hitchcock incluye al espectador en el cine desde una conciencia-cámara, una visión más allá de la acción de los personajes a partir de dicho espacio. Como vimos en *This is hardcore*, ejemplo del primer capítulo, el suspenso es otra manera de identificar el uso del espacio vacío.

Por otro lado, Deleuze desarrolla más sobre el espacio vacío con el cine de Yasujiro Ozu y su naturaleza muerta como una forma del tiempo. Para el francés, Ozu es quien inventó los espacios vacíos que

[...] revelaban los cimientos de la imagen visual y la sometían como tal a una lectura estratigráfica; con ello se anticipaba tanto al cine moderno que no tenía ninguna necesidad del sonoro; y, cuando aborde el sonoro, muy tarde, pero también aquí como precursor, será para tratarlo directamente en el segundo estadio, en una «disociación» de las dos potencias que

¹²⁴ *Ibidem*, 321-311 pp.

refuerza a cada una de ellas, en una «división del trabajo entre imagen presentacional y voz representacional».¹²⁵

No se debe olvidar que, como se ha mencionado, existen varias perspectivas para comprender un texto (como imagen audiovisual), así como para crearlo, ya que dentro del texto mismo se pueden encontrar también diversas percepciones, por ejemplo: lo que vemos, lo que escuchamos, lo que leemos y lo que asociamos.

Por estas razones, la imagen-tiempo es reflexiva pues tiene que ver con imágenes mentales, a partir de procedimientos estéticos con un tercero integrado (el espectador). En la imagen-tiempo el espectador no sólo reacciona pues también participa de distintas maneras, puede identificarse con los personajes y se vuelve parte del espacio fílmico a partir de la percepción sensorial.

La participación del espectador en el espacio vacío es activa y ha sido igualmente estudiada por varios teóricos de la comunicación. Eco asegura que una obra abierta implica la participación del espectador al llenar los intersticios o espacios vacíos. En ese sentido es fundamental considerar que el videoclip expresivo implica al espacio vacío en su forma audiovisual, lo cual también se vincula con sus cualidades de obra abierta planteadas por Eco que se mencionaron en el capítulo anterior.

Cuando en el cine reflexivo se juega con lo falso y lo real, a la manera del videoclip expresivo, nos pone en duda lo presentado, “No se trata de un simple principio de reflexión o de toma de conciencia: «¡atención es cine!»». Se trata de una fuente de inspiración. Las imágenes deben estar producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero, o que de lo posible proceda lo imposible”.¹²⁶

Quizás al igual que en el cine, los videoclips que más llaman la atención y los que más han interesado en esta investigación son aquellos que utilizan el espacio vacío. Entonces: ¿Cómo se utiliza el espacio vacío en el videoclip expresivo? ¿El espacio vacío es una constante en este tipo de audiovisuales?

¹²⁵ *Ibidem*, p. 326.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 178.

2.5 Audiovisión

There is no ontological difference between hearing a violin in a concert hall and hearing it on a sound track in a movie theater.

Stanley Cavell

El presente estudio se relaciona esencialmente con la audiovisión. Desde esta perspectiva, el análisis audiovisual debe considerar a la imagen y el sonido en conjunto; no de manera aislada. El sonido implica todo: desde el ruido hasta la música, fuera de campo activo o pasivo, los diálogos, el silencio, la voz, la palabra, el tipo de escucha, lo acusmático, la sincronía o asincronía, el espacio y el tiempo. Por ello, el aspecto sonoro debe ser estudiado a profundidad y no como algo secundario. Según Michel Chion, la audiovisión es un ejercicio reflexivo, obsesivo y detallado a partir de las preguntas: ¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que oigo?

Por otro lado, Sergei Einsestein plantea que la tercera fase del cine es la fase audiovisual donde se absorbe y sintetiza la experiencia de la vista y el oído. Recordemos que para el realizador soviético el sonido es parte orgánica del cine y “[...] conviene insistir en que es precisamente el ritmo el principio decisivo que nos permite entender el vínculo creativo orgánico entre el sonido y la imagen, de manera que encaje en nuestra concepción unitaria de todos los elementos en todas las fases de la cinematografía”.¹²⁷ Entonces, lo que refiere al sonido no solo tiene que ver con el ritmo idéntico de imagen-sonido, sino que el ritmo de la música funcione a modo de expresividad audiovisual.

En relación, cuando Michel Chion analiza *Persona*, de Ingmar Bergman, en el libro *La audiovisión*, explica con claridad la importancia del sonido en el cine. El teórico y músico parte de la idea de que el cine es una percepción audio-visual. Nos hace entender lo que pasa con la ilusión audiovisual y la ruptura de ésta, así desarrolla detalladamente cómo se construyen las impresiones entre la imagen y el sonido. Pensar en los sonidos que no acostumbramos a ver en el cine es percibir lo audiovisual de otra manera.

¹²⁷ S.M. Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 21.

Según Michel Chion, al audiover varias veces las secuencias que se quieren analizar, ya sea solo la imagen en movimiento o el sonido por separado, se puede aislar cada percepción para tener un análisis más preciso. “¿Hay un orden ideal para observar una secuencia audiovisual? Parece que ninguno. Quizá, no obstante, un descubrimiento por separado de los elementos sonoros y los elementos visuales, antes de juntarlos de nuevo, sería el más indicado para conservar una escucha y una mirada frescas y nuevas, y disponerse a la sorpresa del encuentro audiovisual”.¹²⁸

Dentro del análisis audiovisual, audiover es considerar los aspectos sonoros con igual importancia que los visuales, es ver y escuchar, entender y comprender. Entonces, será necesario audiover los videoclips que queramos analizar, de esa manera se vuelve indispensable escuchar varias veces las piezas musicales sin las imágenes en el video en cuestión, y así podremos acercarnos más al entendimiento de su construcción audiovisual.

Dicho lo anterior, estudiar un videoclip implica el ejercicio audiovisual de quitarle la música, si no nos dicen nada las imágenes, posiblemente no sea un caso expresivo. Asimismo, al analizar, cambiemos su música y seguramente la experiencia no será la misma. De ese modo, se debe considerar de igual importancia la música y las imágenes que se traducen en una forma poética y distinta, para saber si dan como resultado un audiovisual expresivo, o no.

Entonces: ¿Qué relación musical-visual se presenta en el videoclip expresivo? ¿Cómo es que llegamos a la idea de la audiovisión en el videoclip?

Antes, habrá que pensar más las conceptualizaciones y los aspectos que el estudioso francés ha dejado claro en el proceso de entender la audiovisión. Desde su postura, el sonido es mucho más que un valor añadido a la imagen, pues forma parte de una experiencia sonora en conjunto con una construcción audiovisual.

Michel Chion explica que el cine suele favorecer la voz, y es así que en la mayoría de las cintas o los productos televisivos se sirven del *vococentrismo* en su construcción sonora. El sonido suele temporalizar la imagen. Los audiovisuales, normalmente, en el cine hollywoodense o en varias películas tradicionales, tienen una predominancia de diálogos, a eso se le llama

¹²⁸ Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 143.

vococentrismo y se ha vuelto una convención en el audiovisual. Como lo veremos en el próximo capítulo, el videoclip expresivo puede reflexionar en torno a este concepto.

Por otro lado, Michel Chion considera dos modos de la música para crear una emoción específica: música empática que tiene que ver con el ritmo, tono y fraseo; por el otro lado, la música anempática que es regular e indiferente. Una tercera opción es el modo abstracto.¹²⁹ Podría decirse que el videoclip expresivo es una experiencia audiovisual con música empática y abstracta: empática en relación con las imágenes en movimiento y su montaje, abstracta por su sinestesia audiovisual. En cambio, un videoclip convencional o ilustrativo tiene un aspecto robótico y mercantil, palabras con las cuales Chion describe la música anempática.¹³⁰

Sobre las distinciones entra la música para Chion, se toman en cuenta también a la música de foso y la música de pantalla. En consecuencia, es necesario mencionar que la música interviene en una película directamente y tiene muchas maneras de presentarse en pantalla, y con volatilidad espacio-temporal. “La música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente”.¹³¹

De ese modo, el valor añadido es valor expresivo con el que el sonido o la música enriquece una imagen. Es así que podemos audiover a los videoclips y saber cuándo se trata de un videoclip con función expresiva. “El valor añadido es recíproco: si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad”.¹³²

Con relación a la música, Gilles Deleuze considera que “[...] era preciso que la imagen y la música formaran un todo, desprendiendo un elemento común a lo visual y a lo sonoro que sería el movimiento o incluso la vibración. Habría una cierta manera de leer la imagen visual, correspondiente a la audición de la música”.¹³³ Por otra parte, Michel Chion ve a la música

¹²⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹³¹ *Ibidem*, p.83.

¹³² *Ibidem*, p. 31.

¹³³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 314.

como una plataforma espacio-temporal, ya que es un flexibilizador o del espacio o del tiempo. En un audiovisual la música comunica con todos sus tiempos y espacios.

Para el videoclip la música es lo principal, pero no debería decirse que es solo una pieza musical ilustrada y ya. Cuando nos encontramos casos con función expresiva, se presenta una construcción sonora más allá de la música, ya sea una grabación sonora con relación directa a la imagen mostrada o una relación con la imagen de manera semántica.

Cuando se ve y se escucha al mismo tiempo lo presentado, se podrá analizar qué tanta relación tiene una cosa con la otra, ya que si se muestran los aspectos de manera aislada y sin afectarse mutuamente quiere decir que se trata de un videoclip sin una construcción audiovisual en conjunto, por lo tanto, no sería un caso expresivo.

El videoclip es un producto que parte del cine musical como ya lo mencionamos. Distintas películas exploraron dicho género, el elemento del soundtrack se volvió esencial en sus construcciones. Por ejemplo, la película *A Hard Day's Night* (1964) muestra cómo el cine puede difundir la música de los grupos de rock-pop y también proponer algo distinto. Con el montaje rítmico de la cinta se presentan aspectos musicales creativos-visuales cada que una canción de The Beatles suena. También se hacen evidentes los referentes cinematográficos del *cinéma-vérité*, el Free Cinema y ciertos elementos visuales de ruptura de la Nouvelle Vague: es un documental que cuenta una ficción y que también es un musical (distinto al que el público hollywoodense estaba acostumbrado).¹³⁴

Acerca de lo anterior, para Michel Chion, el cine musical se va transformando hasta que se encuentra con el estilo de videoclip, el cual tiene un montaje-choque a partir del ritmo y el enriquecimiento de la imagen-tiempo. Quizás así se comenzó a notar la importancia de este producto ya que “se habrá reconocido aquí la fórmula del clip, que sirviéndose de una base musical que reina sobre el conjunto —y con la única limitación de sembrar aquí y allá unos puntos de sincronización con la intención de casar la imagen y la música de manera flexible— permite a la imagen pasearse a su gusto por el tiempo y el espacio. En este caso límite ya no

¹³⁴ Raúl Durá Grimalt, *op. cit.*, p. 36.

hay, por decirlo así, escena audiovisual anclada en un tiempo y un espacio reales y coherentes”.¹³⁵

Michel Chion también reflexiona sobre las diferencias entre la televisión y el video, y el cine. Para el autor la televisión es más similar a la radio. Sin embargo, Chion considera que los videoclips pueden ser también creativos y particulares “Pues en lo que se llama clips, es decir, algo visual colocado sobre una canción, puede encontrarse ciertamente de todo, en los presupuestos y en las calidades, incluso a veces cosas repletas de vida y de invención”.¹³⁶

El videoclip expresivo debe ser más que una imagen añadida a la música. Si bien técnicamente el video facilitó el movimiento, la velocidad, el ritmo y los cortes, tiene mucha más posibilidad de moldearse al igual que la música. Michel Chion considera que el videoclip puede ser un regalo a tal grado que llega a comparar su uso del texto a la manera del cine de Godard. Igualmente, lo vincula al cine mudo. En el análisis del siguiente capítulo se ejemplificará más sobre ello.

Entonces, como conclusión, audiover un videoclip es escuchar la pieza musical muchas veces sin la imagen, leer las letras si se tienen, luego ver el video sin música, y luego con música. Aislados y juntos. Entender su construcción sonora como parte de su todo audiovisual. Así se podrá entender más su forma audiovisual de manera reflexiva y saber si puede ser un caso expresivo o no.

2.6 Primer acercamiento: *Blackstar*



¿Cuál de los siguientes tres fotogramas no pertenece al videoclip *Blackstar* de David Bowie? [Véase en anexo imágenes 17, 18 y 19.] Quizá la sorpresa sea que, al estar juntos, logran confundir a partir de sus semejanzas. Pareciese que las tres imágenes pertenecen a lo mismo.

¹³⁵ Michel Chion, *op. cit.*, 83-84 pp.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 156.

Sin embargo, los dos fotogramas superiores corresponden a *Blackstar* y el último es de la película *Moon* (2009), dirigida por Duncan Jones.

¿Major Tom? Un astronauta muerto en pantalla. Música tétrica. Un uniforme con un parche de cara feliz. Tal vez es una metáfora del pasado o sólo la aceptación de la muerte. Las miradas de una chica que aparece a cuadro juegan con las miradas de los espectadores y se mezclan en un montaje musical.

La secuencia inicial de *Blackstar* se asemeja bastante a *Moon*, una película de ciencia ficción dirigida por Duncan Jones (hijo de David Bowie) que hace tributo a *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky y a *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, con una evidente reflexión sobre la soledad y el futuro.¹³⁷ Esto puede ser tan sólo un caso de intertextualidad que en principio nos dice que nos encontramos con un videoclip formalmente complejo; con una conceptualización que va entre la muerte y la reencarnación (dialéctica audiovisual), de la misma manera que retoma de manera reflexiva el género de ciencia ficción.

La ciencia ficción tiene diferentes estilos y clasificaciones. Los creadores de este género suelen referir el tema de los desastres, de ese modo crean mundos distópicos. En este tipo de ciencia ficción se busca una crítica social; el imaginario colectivo de la inconformidad social está presente en dichos ensueños colectivos. Las audiencias han disfrutado el género desde la literatura hasta el cine, pues es uno de los más vistos por todo tipo de público. Por ello es común que exista cine reflexivo de ciencia ficción por el hecho de que nos hace pensar sobre el presente en el futuro.

Duncan Jones utiliza la crítica social de nuestro presente para pensar en diferentes problemáticas de la humanidad. Desde los temas clásicos del género de ciencia ficción, como el devenir de la tecnología, las problemáticas vinculadas al gobierno, el futuro destructivo y la deshumanización del mundo.

Considerar que un videoclip es capaz de hacernos pensar sobre el género y lo que esto refiera hace evidente la potencialidad simbólica y activa en el espectador dispuesto a acercarse más al audiovisual. Es una obra abierta llena de intersticios. Probablemente un fanático de Bowie

¹³⁷ Leda Rendón, "Moon", en: *Revista de la Universidad de México*, UNAM, agosto 2010, núm. 78, Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx/7810/conten Fecha de consulta: 1 de febrero, 2017.

podría encontrarle muchas referencias más al videoclip y así desarrollar interpretaciones aún más profundas desde su enciclopedia cultural. Quizás existan otras referencias literarias, pictóricas y audiovisuales lo que propicia muchas posibilidades de interpretación al respecto.

Una estrella negra gigantesca ilumina con tonos azules el oscuro escenario. Un planeta desolado, una niña-alien y un cráneo con joyería incrustada en huesos anunció el lanzamiento del último álbum de David Bowie. La primera vez que se presentó *Blackstar* (2015) fue en una sala de cine llena de invitados cual estreno cinematográfico apantallante. *Blackstar* es un videoclip dirigido por Johan Renck a manera de cortometraje musical-experimental de 10 minutos.

El director ha dicho en entrevistas que muchas de las cosas del video quedan en los ojos del observador, pues es el espectador quien puede hacer lo que desee con las imágenes y sonidos presentados. Algunas ideas fueron dibujadas por David Bowie, otras surgieron de pláticas entre ellos dos y pensadas en referencias específicas, además todo el aporte que él dio como director, es un mundo de ideas subjetivas.¹³⁸

Varios actos y varios tonos visuales-musicales. A partir de tomas cerradas azuladas se muestran las partes de lo que poco a poco es un astronauta tirado en medio de un lugar espacial, en otro planeta del cual no tenemos la certeza de qué lugar es. Luego David Bowie aparece a cuadro con los ojos vendados e interpreta la pieza de manera delirante, bailando, gritando como si tratara de estar en el lugar del astronauta pero en otro tiempo, espacio o dimensión.

Una chica con cola alienígena, dos personajes casi como gemelos con apariencia contraria entonan movimientos coreográficos; paralelamente, se muestra otra escenografía de fantasía que parece ser rojiza y ardiente. El montaje acelerado causa confusión pues se trata de una pieza que claramente está lejos de una linealidad o cronología, y no necesariamente es una narrativa concreta. Los movimientos dancísticos junto con los movimientos de cámara sirven de transición a secuencias cada vez más oscuras y destructivas.

Ahora observamos chicas bailando de forma circular sobre lo que parece ser arena. David Bowie sostiene un libro negro con una estrella negra impresa en un ático tenebroso; el sonido

¹³⁸ Justin Joffe, "Behind "Blackstar": An Interview with Johan Renck, the Director of David Bowie's Ten-Minute Short Film", en: *Vice*, Brooklyn, 20 November 2015. Disponible en: <https://noisy.vice.com/da/article/6x87yj/david-bowie-blackstar-video-johan-renck-director-interview> Fecha de consulta: 1 septiembre, 2017.

de eco nos lleva lentamente a tomas con poca profundidad y detalladas, borrosas, cual película rusa con paisajes en un campo natural.

Los círculos que destellan como pintura impresionista junto con campos coloridos en una tonalidad causada por luz solar o lunar. Personajes que, a manera de marionetas, danzan como en un ritual; entran y salen de campo. Según el director Johan Renck, muchas de las secuencias con movimientos extraños y burlescos están inspiradas en Popeye.¹³⁹

El tono de la música cambia. Bowie, ya sin vendaje en los ojos, canta distinto. Un juego de miradas en *extreme close up* nos presenta la sincronía de dos personajes. Con un montaje paralelo, se muestra la imagen de una vela amarilla con forma extraña. De gris azulado a amarillo naranja. La textura de las distintas secuencias nos deja claro que es una producción pensada en cada detalle.

El paisaje mostrado con planos detalle color pastel, destellos azules y rojos, ahora presenta tres espantapájaros crucificados que se mueven lentamente como si estuvieran festejando la muerte, bailando al ritmo de la música. Parece ser una sátira burlesca que utiliza el musical como elemento crítico desde lo formal.

I can't answer why (I'm a blackstar)

Just go with me (I'm not a filmstar)

Este tipo de versos cantados y mostrados con tal imagen artificial nos hace pensar que nos encontramos ante un audiovisual que reflexiona sobre la construcción cinematográfica, pues el diseño de producción con valores estéticos y plasticidad de pieza museística parece burlarse del cine exagerado y artificial tipo *star system*. De esa manera, se puede ejemplificar lo reflexivo o crítico como uno de sus elementos expresivos, mas no el único.

En primera instancia, se podría decir que el escenario es casi teatral, con evidencia del artificio cinematográfico a partir de un fondo del cielo exageradamente falso, con reflectores y materiales de la escenografía que se asemejan a un mundo de fantasía con detalles de maquetas antiguas. Instrumentos oxidados, material de cera, cartón y luces de colores. Un collage de

¹³⁹ Tom Hawking, "Deconstructing the Imagery in David Bowie's 'Blackstar' Video", en: *Flavorwire*, New York, 23 November 2015. Disponible en: <http://flavorwire.com/548737/deconstructing-the-imagery-in-david-bowies-blackstar-video> Fecha de consulta: 1 septiembre, 2017.

personajes, referentes literarios y cinematográficos. Cambios en el montaje guiados por las acciones, la música, la luz y con colores que van del montaje *sobretonal* al rítmico.

Desde que comienza el videoclip pareciese que nos encontramos en un mundo diseñado como una cinta de ciencia ficción, con estilismos que van de la pintura al teatro, y de la danza a la música. Elementos estéticos provenientes de otras disciplinas se conjuntan en una sinfonía visual del espacio.

En esta pieza audiovisual podemos encontrar de todo, desde narrativa cinematográfica hasta recursos del cine experimental y de la videodanza. Es una estructura cinemática tanto convencional como vanguardista y de cine expandido. El videoclip se divide en tres actos. Va de un mundo espacial a un canto con danza escalofriante que parece tratarse de la lucha de la vida y la muerte, el blanco y negro, un libro en la mano y fragmentos que remiten a un sinfín de mundos audiovisuales.

Por estas razones, *Blackstar* es un videoclip expresivo pues se trata de un ejercicio formal que experimenta con los lenguajes audiovisuales a manera de una odisea espacial reflexiva. La exageración visual intenta decirnos que el cine espectacular es un artificio audiovisual. La puesta en cámara se construye dialécticamente y la puesta en escena tiene un tono irónico. Por lo mismo, es un audiovisual musical y reflexivo.

De hecho, se podría detallar aún más cada secuencia del videoclip; sin embargo, este ejemplo es una aproximación inmediata a lo descrito anteriormente, sólo sirve para entender con más claridad los elementos formales a tomar en cuenta al analizar un videoclip expresivo. A continuación, se sintetizarán las pautas de análisis mencionadas a lo largo del capítulo, pero con un acercamiento a *Blackstar*.

★ Poética y música:

Es importante mencionar que aunque sea un videoclip de David Bowie, un artista con una identidad muy popular, conocido por sus conceptos musicales y que cuenta con un sello visual formado a lo largo de su carrera en general, este videoclip posee valores audiovisuales por sí mismo. Su forma expresiva va mucho más allá del hecho de que sea un video de Bowie o que haya sido dirigido por Johan Renck quien también ya tiene una carrera destacada.

Poco importa tratar de averiguar de quién es la idea original o qué nos quisieron decir con precisión. Las ideas de cada uno de los creadores involucrados se fusionaron en un producto que por sí mismo ya es expresivo y permite que el espectador sea un tercero incluido al participar con el audiovisual de manera activa pues como ya se mencionó se trata de una obra abierta. Es un videoclip con función reflexiva.

Blackstar es una metáfora audiovisual llena de espacios vacíos, es una obra abierta con predominio de la función poética y función metalingüística ya que su construcción artística es compleja y recae en el mensaje construido. Además de reflexionar en los códigos de la ciencia ficción, David Bowie interpreta, cual actor performático, una danza y un monólogo dramático que hace pensar en un musical de fantasía y misterio.

La música parece iniciar y terminar varias veces, como si se trataran de distintas piezas o de una pequeña ópera. Nos encontramos ante distintas secuencias que se transforman por completo en mundos que parecen seguir el ritmo y tono de la música traducida en colores. La letra nos hace pensar en posibles metáforas, escenarios y mundos. Son los mundos oníricos presentados los que nos hacen notar que se trata de un videoclip conceptual y mixto.

Se percibe sinestesia constantemente; por ejemplo, cada que Bowie emite un canto melancólico “*oooh*” aparece una vela amarilla misteriosa que con un *dolly in* lento traducido audiovisualmente con la música. Imagen y sonido en su ritmo interno se conjugan en algo nuevo, como transiciones musicales que se dan con imagen hecha sonido y viceversa. Se trata de una forma orgánica musical. Los cambios de tono van vinculados con los cambios musicales y es así como es obvia la sinestesia en *Blackstar*. [Véase en anexo imagen 20.]

★ Montajes:

Los colores y la totalidad de cada secuencia marcan los cambios expresivos del videoclip a partir del montaje tonal y del montaje sobretonal. Este recurso hace que el videoclip se acerque a un diseño de producción pictórico tanto por su construcción escenográfica como por su expresividad (gestual) contrastante con luz y oscuridad. Con colores azules a rojos hace que se trate de un ejercicio que evidencia los valores estéticos y artísticos de producción en un videoclip expresivo. [Véase en anexo imágenes 21 y 22.]

El montaje tonal se puede evidenciar con los cambios secuenciales que van con la música y el color, pues del azul al rojo a partir de la luz y la escenografía ocasionan un flujo dialéctico. Desde la percepción formal hasta el montaje se percibe una poética audiovisual más profunda que un videoclip convencional, por mismo desde el montaje también podemos percibir que es un videoclip expresivo.

El montaje está formalmente vinculado en imagen y música. Por ejemplo, el caso de que cada cambio de ritmo musical el escenario y secuencia sea otro, dividido y guiado a partir de los cortes de plano a plano, pues tienen un ritmo musical y también por momentos parecen pensados métricamente. Cada corte tiene una relación sonora con la pieza musical.

El montaje paralelo se pierde en un montaje rítmico en todo su sentido *einsteineano*, pues nos encontramos con un sonido específico, vemos que la cámara flota y sale con un movimiento constante y suave que parece seguir la partitura musical.

El montaje intelectual está presente en la construcción audiovisual de distintos símbolos. Desde el recurso lunar como metáfora hasta los espantapájaros crucificados. La asociación intelectual tiene que ver con las tantas posibilidades de sentido crítico: en los aspectos científicos o absurdo-religiosos que critican el razonamiento a partir de secuencias simbólicas y reflexivas.

★ Praxis:

Con el cambio tonal visual podemos percibir las dialécticas audiovisuales y su disociación de muchas maneras. Por ejemplo, la siguiente secuencia que va de los personajes como marionetas a unos edificios que parecen relacionarse visualmente uno con el otro. [Véase en anexo imágenes 23 y 24.]

En esta praxis del videoclip podemos notar cómo es que el personaje de David Bowie constantemente juega con el fuera del campo, los espacios cinematográficos, en específico el séptimo espacio donde el espectador es un tercero incluido de distintas maneras, ya sea por la vista hacia el fuera de campo o directamente al espectador. Todo esto ocasiona reacciones y repercusión más allá de la pantalla.

Hay un momento en que los personajes miran hacia arriba, la música hace un cambio sonoro importante, las imágenes dan la impresión de que algo ocurre fuera de campo, y nosotros

imaginamos muchas cosas. Podría tratarse de una muerte pues después la música dice lo que no vemos.

★ **Espacio vacío:**

Blackstar es un enorme intersticio que me atrevo a decir que ni los propios autores sabrían el número de posibilidades interpretativas que están en la pieza. Una vela y cera derretida representan ausencia que busca ser comprendida de forma reflexiva por parte de todo aquel analista o curioso audiovisual.

Los más fanáticos de David Bowie pueden encontrar respuestas desde su filmografía y discografía. Sin embargo, el espacio vacío constante permite que cualquier mirada que carezca de conocimiento específico sobre el artista pueda dejarse llevar por el anti-artificio estructurado. El goce del audiovisual no es únicamente para los aficionados de Bowie, también amantes del cine de ciencia ficción o del cine musical pueden apreciarlo.

Precisamente son estos vacíos los que nos permiten querer buscar más sobre tal personaje o tal música, en específico nos atraen al video pues inducen a quererlo ver más de una vez para buscarle un sentido. Incluso dan ganas de buscar los posibles referentes visuales, desde pinturas hasta libros, películas y fotografías: nos mueve a participar.

★ **Audioviendo:**

El juego acusmático se genera desde que vemos a Bowie interpretar la pieza musical mientras escuchamos el canto como tal; aunque sabemos que es actuado y la voz es pregrabada su actuación y fuerza visual es tanta que mantiene un eco acusmático en sus acciones. La música es tan empática que la imagen se va cambiando entre colores y escenarios. La transformación y el moldeamiento de la música en una traducción audiovisual es la esencia expresiva del video.

Después de escuchar la pieza *Blackstar* y audiover el video de manera separada y aislada hacen audiover con claridad su vínculo formal-orgánico. Es de esa manera como la música se traduce en imágenes de tal forma que parece que todo fue concebido en conjunto desde un inicio y no como una pieza musical aislada para el video. Ahora dejan huella en conjunto pues es inevitable no vincular uno sin el otro.

Capítulo III. Análisis



Pero, ¿qué es la imagen? Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece.

Maurice Blanchot

El presente capítulo es un análisis formal realizado a partir de los fundamentos desarrollados anteriormente. A continuación, se describen y ejemplifican los motivos y las características que hacen del videoclip *Just* (1995) un audiovisual reflexivo-expresivo. Las preguntas generadas en los capítulos anteriores guían los siguientes apartados.

¿Just es cine o es videoclip? ¿Es una obra abierta o cerrada? ¿Cómo está construido? ¿Cuál es su poética? ¿Qué propiedades del cine reflexivo lo caracterizan como videoclip expresivo? ¿Cuáles métodos de montaje predominan en *Just*? ¿Cómo se presenta el espacio en *off*? ¿Cómo se utiliza el espacio vacío? ¿Qué es lo que se ve? ¿Qué es lo que se escucha? ¿Cómo es su audiovisión?

Primero se hará una breve exposición contextual de *Just*. Posteriormente, se desarrollará cada característica y cada pauta formal según los criterios expuestos en el capítulo dos. El análisis audiovisual se presenta en el mismo orden que tiene cada apartado del capítulo anterior.

Para finalizar, se ejemplificará cada uno de dichos aspectos en un esquema general, el cual tiene anotaciones técnicas específicas y la descripción audiovisual de las principales secuencias del videoclip analizado. En la primera columna del esquema se indica la secuencia donde se ejemplifica mejor cada uno de los siguientes incisos:

- a) Expresión
- b) Poética y música
- c) Montajes
- d) Praxis

- e) Espacio vacío
- f) Audiovisión

3.1 No sólo un videoclip: *Just*

A través de sus palabras se reconocía la locura del loco.

Michael Foucault

“Just” es una canción de la banda inglesa Radiohead producida en 1995 para el álbum *The Bends*. Thom Yorke, vocalista de la banda, escribió la canción acerca del “más egoísta de sus amigos”, según algunas notas periodísticas. El videoclip fue dirigido por el inglés Jamie Thraves y se grabó en Londres cerca de la estación *Liverpool Street*.

La canción por sí misma es un discurso musical que ofrece muchas posibilidades interpretativas. Ello explica que el audiovisual correspondiente sea complejo. Para analizarlo, primeramente, hay que considerar la letra de la pieza musical en español y en su idioma original:

“No se puede quitar el olor/peste. Él ha rondado durante varios días, como un cometa viene. Te engañó a ti, pero no a tus amigos. Un día te va a alcanzar y te va a enseñar a ser una vaca sagrada”. “No tiene mi simpatía. Colgando del 15 piso, ya cambiaste las cerraduras tres veces. Todavía se tambalea por la puerta. Un día te voy a alcanzar y te voy a enseñar cómo llegar al infierno más puro”.

El coro: “Te lo haces a ti mismo; eso es lo que más duele, que lo hagas a ti mismo. Sólo tú, tú y nadie más”.

*Can't get the stink off
He's been hanging round for days
Comes like a comet
Suckered you but not your friends
One day he'll get to you
And teach you how to be a holy cow*

*You do it to yourself, you do
And that's what really hurts
Is that you do it to yourself
Just you, you and no one else
You do it to yourself*

*Don't get my sympathy
Hanging out the 15th floor
You've changed the locks three times
He still comes reeling through the door
One day I'll get to you
And teach you how to get to purest hell*

*You do it to yourself, you do
And that's what really hurts
Is you do it to yourself
Just you, you and no one else
You do it to yourself*

*You do it to yourself, you do
And that's what really hurts
Is you do it to yourself
Just you, you and no one else
You do it to yourself*

Por otro lado, el videoclip *Just* sobresale principalmente por su narrativa y por el uso de subtítulos. En su momento, capturó la atención de mucha gente, no únicamente de seguidores de la banda. Se puede decir que el espectador no está frente a un video musical ilustrativo convencional ya que debe leer, escuchar, observar, pensar e interpretar.

Jamie Thraves es un escritor y director británico, nacido en 1969. Estudió en la Universidad de Hull. Luego comenzó a hacer cortos experimentales. Cursó ilustración y durante sus estudios realizó diversos trabajos que ganaron concursos. En 1993 ingresó al Royal College

of Art. Después se unió a Oil Factory, una productora de videoclips musicales donde realizó su primer videoclip: *Just*.¹⁴⁰

En la filmografía de Jamie Thraves están los siguientes cortometrajes y largometrajes: *Scratch* (1991), *The Take Out* (1994), *The Hackney Downs* (1995), *I Just Want to Kiss You* (1998), *The Low Down* (2000), *Negative* (2001), *The Cry of the Owl* (2009), *Treacle Jr.* (2010). Además de los siguientes videoclips populares: *The scientist*, de la banda Coldplay; *Toes across the floor*, de Blind Melon; *Charmless Man*, de Blur; *Somewhere Else*, de Razorlight; *Anna Molly*, de Incubus, *Daddy's Gone*, de Glasvegas; y *Two Fingers*, de Jake Bugg, entre otros.

En su primer cortometraje, *Scratch*, Thraves utiliza un personaje grotesco que no deja de rascarse la cabeza. Los referentes de Thraves van de Federico Fellini a Jean-Luc Godard. Por otro lado, quizás uno de los videoclips que más llama la atención de su videografía es *So Why So Sad* (2002), realizado para Manic Street Preachers. [Véase en anexo imagen 25.]

En este audiovisual vemos una interesante propuesta audiovisual que evidencia la posibilidad crítica-reflexiva del videoclip, donde unos niños juegan en la playa al lado de militares, granadas y tanques de guerra. A manera de oxímoron, se muestra una playa con gente alegre, mientras toma el sol, contrastada con un campo de batalla en el mismo escenario.

Este videoclip se trata de un ensueño destructivo provocado por una sociedad militarizada y en crisis. La descontextualización situacionista se parece a algunas secuencias oníricas salidas de la filmografía de Luis Buñuel. Igualmente, sigue el estilo conceptual que se detallará más adelante con el video *Just*, pero en este caso se percibe una posición política explícita, donde la banda y el director buscan comunicar ideas críticas a partir del discurso político de la música interpretado audiovisualmente.

Por otra parte, *Just* fue calificado por el periódico *The Guardian* como una narrativa “surreal”, además de que se puede considerar no sólo como un videoclip sino también como un cortometraje. Un artículo de 2001 consideró a *Just* como “art-house cinema”. A partir de

¹⁴⁰ Ryan Gilbey, “Jamie Thraves: Life is bitterweet”, en *The Guardian*, 30 Junio de 2011. Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2011/jun/30/jamie-thraves-treacle-jr>. Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

Just, el director decidió formar una carrera en la creación de videoclips. Lo que más le interesó de hacer videoclips es que podrían ser cortometrajes que también se deben ver en su totalidad y no como acompañantes de una pieza musical.

Radiohead confió en Thraves a pesar de ser inexperto en videoclips y afirmó que el riesgo fue recompensado. Thom Yorke comentó al respecto, en 1995, que Jamie era libre de hacer lo que él quería. El video comenzó a salir en MTV el 10 de octubre de 1995; se consideró como *Breakthrough Video* por su creatividad y técnica.

Thraves intentó crear un video distinto a lo que se conocía anteriormente. Jamie Thraves comentó sobre *Just*, “Sentí que las imágenes tenían que funcionar por sí mismas [...] Siempre tengo la ambición de filmar algo lo más narrativo posible dentro del contexto de un video musical. Usar subtítulos parecía una forma natural de lograr esto, ya que las palabras no compiten con las voces reales de la canción”.¹⁴¹

Al estrenarse, el video causó gran impacto, además de un inicio prometedor por el mundo de los videoclips para el director inglés. Thraves asegura que cada vez que le preguntan la razón por la que el personaje se recuesta en el video, se da cuenta del impacto del videoclip y responde: “No. No quieres saber. Créeme”.

Podría decirse que, aun en el año 2019, el video llama la atención de la gente interesada en la cultura musical o audiovisual, pues sigue presente en varias listas de “los mejores videos”.¹⁴² Además, en la actualidad, en el portal del video en *Youtube* se pueden leer mensajes con intriga acerca de la situación presentada en el video. También hay chistes, reflexiones, insultos, mensajes de admiración, comparaciones y preguntas existenciales. Por ejemplo:

¹⁴¹ “I felt like the visuals had to stand on their own [...] It was always my ambition to shoot something as narrative as possible within the context of a music video. Using subtitles seemed like a natural way to achieve this, since the words do not compete with the actual vocals of the song”. Brett Atwood, “Radiohead Clip Just lies down”, en: *Billboard*, Octubre 21 de 1995. Disponible en: <http://www.greenplastic.com/coldstorage/articles/billboard102195.html>. Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

¹⁴² Sal Cinequeman y Paul Rice, “Top 10 Radiohead Music Videos” en: *Slant Magazine*, Julio 24 de 2013. Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/house/article/top-10-radiohead-music-videos/P2> Fecha de consulta: 30 de octubre, 2017.

Emirhan G. Hace 9 meses

One of the most brilliant music videos I've ever seen

 276  RESPONDER

Ver 5 respuestas ▾

crissy4445 Hace 3 años (editado)

Pretty awesome representation of depression. There's no reason you can't get up or brush your teeth or look up at the clock you just can't. You just want everyone to let you get to it on your own and the idea of being touched or interfered with is uncomfortable and panicking. Plus the bit at the end where others hear the thoughts depression gives you and **Leer más**

 1,1 mil  RESPONDER

Michael Weiske Hace 3 semanas

He said "the guys behind the cameras will give you fifty quid if you lie on the ground for their video."

 12  RESPONDER

Andi Fluffmaster Hace 2 meses

I think this song was purposely made to be interpreted in any way or direction. Some people say it's strictly about the narcissistic friend of Thom's, someone in a toxic relationship who won't leave, or perhaps existentialism or depression. Honestly, I don't think it matters who or what literal situation the song is about, because that doesn't seem to be the point.

adamo182_ Hace 1 año

He says "Because God told me to." That's what I read somewhere.

 14  RESPONDER

143

¹⁴³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oIFLtNYI3Ls> Fecha de consulta: 26/07/2019

El video *Just* tiene un montaje paralelo de plano que muestran a la banda tocando en un departamento y planos de un hombre trajeado. El personaje se ducha y luego lo vemos caminar por las calles citadinas. Después, de manera extraña, el sujeto gris se recuesta en medio de una calle con un edificio alto. La gente comienza a acercarse y a preocuparse pues cree que algo alarmante está ocurriendo.

Subtítulos muestran la conversación entre el hombre trajeado y las personas de la calle que se acercan a ayudar o a chismear. Todos le preguntan qué tiene. Primero no quiere responder. Luego se presenta su respuesta con palabras irreconocibles. La explicación de los motivos del sujeto queda en *off*; a manera de un enigma.

Just se caracteriza por ser un video que nos hace percibir de distintas maneras un audiovisual. Mientras estamos escuchando la música, vemos a la banda interpretar la pieza, los ubicamos como músicos “reales” y luego de manera alterna se nos presenta una narrativa a manera de cortometraje conceptual. El videoclip interesa en el sentido que debemos seguir lo que pasa, así como leer los diálogos de los personajes. Constantemente la construcción audiovisual propuesta llama la atención del espectador.

El impacto del video de Radiohead sigue vigente ya que es necesario mencionar que, en 2009, Mark Ronson hizo un *cover* de *Just*, con la participación de Phantom Planet. La versión incluyó un nuevo videoclip, a manera de secuela adaptada e interpretada libremente por los creadores, con una mirada cómica, alejada del misterio y más cercana a la comedia musical. [Véase en anexo imágenes 26 y 27.]

3.2 a) Expresión

Como ya hemos mencionado, un producto televisivo también puede romper la ilusión de realidad que presenta. En el caso del videoclip *Just*, nos encontramos con dos puntos centrales no realistas: el espacio vacío y el no-sonido del audiovisual que se presenta de forma reflexiva, además de aspectos discursivos que tienen conceptos filosóficos.

Just es un videoclip expresivo ya que su propuesta audiovisual tiene una ruptura. Asimismo, su narrativa no convencional necesita de un espectador activo. La construcción que presenta es poco común y muy distinta a los videoclips de su época. Tiene elementos significativos que demuestran las posibilidades críticas como los que vimos al estudiar a Mario Pezzella en el primer capítulo.¹⁴⁴

La construcción audiovisual en *Just* rompe la forma convencional de “audio-ver”. Exhibe un espacio vacío en la narrativa al desarrollar una intriga que no se resuelve. En el cine, a diferencia del videoclip, es común encontrar intriga a partir del espacio vacío, como se comentó anteriormente con el caso de Hitchcock. *Just* muestra una construcción dramática que no tiene límites similares a los de un cortometraje de suspenso.

El videoclip presenta una confusión individual que recae de forma activa en el observador; de ese modo, el caos se vuelve colectivo. La situación está expuesta con intertítulos y diálogos imaginarios. No es claro lo que dicen los personajes, ni la manera en que esto repercute en el texto. En el espectador existe la posibilidad de reflexionar a partir de esos espacios vacíos.

La función expresiva sobresale por su vínculo con el cine narrativo y no-narrativo. En otras palabras, estamos ante una producción que hace pensar en el cine mudo convencional y lo que implica la adaptación de sus características a las del videoclip. Igualmente, se trata de un ejemplo de videoclip conceptual, y también mixto o híbrido.¹⁴⁵

Just es un audiovisual donde la música no es el único elemento determinante en el videoclip, pues ofrece aspectos formales que ejemplifican las posibilidades críticas en el video. En primera instancia, podemos asociar la letra con la narrativa audiovisual, pero parece que lo que refieren significa más que eso.

Raúl Durá destaca la posibilidad interactiva del videoclip: “El espectador no presencia la historia, ni tampoco es invitado a introducirse en ella a través de la identificación con el

¹⁴⁴ Mario Pezzella, *op. cit.*

¹⁴⁵ Ana María Sedeño, *op. cit.*

protagonista. Se propicia una mirada abierta donde nada está estrictamente fijado. Será el espectador quien conecte las dos bandas del video-clip”.¹⁴⁶

Con base en lo anterior, *Just* es un caso tanto interactivo como reflexivo porque usa la lectura activa y nos deja pensando en ella. Reflexiones sobre dios y la muerte; incluso, su escenario parece un mundo futurista y distópico. Se puede decir que la atemporalidad nos hace pensar sobre el espacio cinematográfico en que nos encontramos.

Un ambiente laboral se representa con hombres trajeados. Una ciudad gris con estrés y ansiedad colectiva. El videoclip expresivo, al igual que el cine reflexivo, busca salir de la convencionalidad ilusoria audiovisual a partir de construcciones distintas. La participación crítica en *Just* implica al espectador en muchas lecturas del video. Parte de su estética gris hace pensar un poco en el cine soviético y el realismo crítico británico.

El video apela a que el espectador busque respuestas en la filmografía del director o en algún otro referente audiovisual. Por ejemplo, se podría decir que *Just* parece ser un fragmento dentro de un filme crítico-reflexivo como *El fantasma de la libertad* (1974), de Luis Buñuel (referencia similar al caso de *So Why So Sad* (2001)). [Véase en anexo imágenes 28 y 29.]

En *Just* se presenta el fundamento mágico-mimético¹⁴⁷ que se mencionó en el primer capítulo. Parece que el sujeto de traje, al acostarse sin revelar la razón, comete una acción ritual. De alguna manera, vuelve mágica o supersticiosa la situación. El misterio y el suspenso son elementos que siguen un estilo cinematográfico específico. Se puede decir que se trata de un acto sobre-natural. En la actualidad este tipo de misterio sombrío es común en Yorgos Lanthimos, pero en otro tipo de ambientes y situaciones.¹⁴⁸

La alternancia de secuencias tiene que ver con una ruptura en su linealidad ya que hay un salto espacial y, en principio, temporal. De alguna manera al inicio del video las secuencias entre la banda y el sujeto trajeado parecen separadas; al final se unen por su continuidad espacial. Hasta que los personajes están en uno de los edificios cercanos es cuando ubicamos

¹⁴⁶ Raúl Durá, *op. cit.* p. 109.

¹⁴⁷ Mario Pezzella, *op. cit.*

¹⁴⁸ Véase en: *The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015) y *The Killing of a Sacred Deer* (Yorgos Lanthimos, 2017).

su relación visual, temporal y musical. El espacio vacío cambia el contexto del universo de sentido a manera de descontextualización y disociación.

Es algo común que los videoclips presenten al artista en una sesión musical. Esto limita las posibilidades expresivas. En el caso de *Just*, los movimientos de cámara, la asociación visual entre los planos y secuencias, y la relación espacio-temporal con lo que ocurre en la calle de manera alternada son los elementos que justifican y resuelven creativamente la aparición de la banda.

Quizás ese universo al que se refiere el video es reflexivo y crítico desde el uso de código textual hasta las posibilidades interpretativas que se obtienen a partir de los intersticios que tiene como obra abierta. Igualmente, la pieza musical implica un proceso expresivo que el video retoma e interpreta creando algo distinto y reflexivo a manera de traducción de códigos (tanto textuales, como sonoros y audiovisuales).

El video de Jamie Thraves es un pequeño homenaje al cine de misterio. También hace pensar que el cine mudo y el videoclip tienen mucho en común. El tipo de intriga que aparece en *Just* se usa constantemente en el cine narrativo. Por lo mismo, el modo en que se presenta en este videoclip tiene que ver con poner en evidencia el artificio acostumbrado en el cine industrial.

Los personajes que interpretan la pieza musical van del dentro al fuera de campo. El montaje rítmico juega con los espacios cinematográficos de manera similar al cine musical como ocurre, por ejemplo, con las películas de The Beatles y las ya mencionadas “óperas de rock”.

Es posible afirmar que *Just* fue vanguardista cuando se estrenó. Es un videoclip expresivo que va del cine narrativo al cine conceptual, del cine mudo al cine musical, del video al texto, del texto a la música. Por otro lado, hay que tomar en cuenta su contexto de producción. Muchos videoclips de los años noventa que cambiaron el mundo audiovisual, eran de una época en que hubo un auge de este producto porque las bandas invertían mucho para expresar su identidad a partir de imágenes en movimiento.

3.3 b) Poética musical

Just es un videoclip estructurado como un cortometraje de suspenso y es una obra abierta con una construcción discursiva llena de vacíos. Lo interesante o distinto en este audiovisual es la manera en que está construida su poética. Hay que resaltar en este apartado que su poética y valor como videoclip expresivo se presenta a partir de características formales y no por su firma autoral como tal.

El videoclip por sí solo cumple la función reflexiva, pues su construcción es una interpretación visual de la pieza en un sentido crítico-reflexivo-expresivo. No podría existir el videoclip sin la música de Radiohead, pero el producto por sí solo también deja un antes y después de la banda.

Las tonalidades presentes en las secuencias van del mundo gris del sujeto con traje al mundo amarillento iluminado con tono neutro en donde se encuentra la banda. Es un contraste tonal que se vincula con el sentido de cada secuencia. La exploración audiovisual expresiva considera desde la arquitectura, los movimientos de cámara, el diseño y el sentido de las secuencias de *Just*.

Parece que el vínculo entre música e imagen es mucho más que un complemento ilustrativo, ya que cada secuencia y cada toma contribuye al ritmo del montaje en una totalidad orgánica. El montaje se vuelve un juego dinámico entre música-narración. Se trata de una compleja interpretación de la pieza musical con una construcción audiovisual profunda que traduce la poética musical en audiovisual.

Ahora bien, si recordamos las funciones del discurso planteadas por Roman Jakobson ya expuestas en el primer capítulo,¹⁴⁹ encontramos también que el video presenta dichas funciones de distintas maneras. Podría decirse que la función que sobresale es la función poética junto con la función metalingüística, el uso de los intertítulos hace que el sentido recaiga en el mensaje y en el código. La historia del sujeto trajeado implica una construcción del lenguaje audiovisual de manera compleja y expresiva.

¹⁴⁹ Roman Jakobson, *op. cit.*

Es un videoclip con función poética porque las metáforas nos presentan un discurso que desde su lenguaje es más complejo de lo que aparenta. El sujeto gris es una metáfora de la humanidad y la ansiedad. Su voz y sus palabras repercuten en los demás. Implica símbolos e ideas que tienen valores filosóficos y expresivos.

La función metalingüística está presente de muchas maneras. Por ejemplo, desde la pregunta ¿qué quiere decir el sujeto gris? Además, es importante el uso del código textual y del código visual-musical. Nos encontramos con distintos lenguajes que se van enriqueciendo con la referencia a otros códigos, ya sea del cine al video o de la letra a la música como tal (desde el textual al audiovisual).

Igualmente, en *Just* se presenta la función referencial debido a que vemos a una banda (Radiohead) que sí existe en la realidad tangible y que aquí interpreta la pieza desde la altura de un edificio. La función emotiva se percibe con los cortes y cambios de planos vinculados directamente a la música, así como los movimientos de cámara que parecen complemento armónico de la puntuación y montaje del video.

Cuando nos encontramos con el espacio vacío en *Just*, es evidente que se busca la atención del espectador. Incluso, nos hace cuestionar o tratar de entender lo que posiblemente ocurre con el sujeto trajeado. Esto actúa como función conativa además de función fática pues parece buscar una respuesta en el espectador.

Es una obra abierta porque presenta muchos intersticios que causan nuestro interés en el video. Por ejemplo, al hacer asociaciones con referentes culturales específicos, como la cinta mencionada de Buñuel, la obra hace que las posibilidades interpretativas sean varias y dependan del bagaje del observador (a la manera de lo planteado por Eco). Igualmente, el final nos deja un enorme vacío que depende de nosotros llenar.

Sobre la música como recurso expresivo de las imágenes, encontramos los elementos que suelen presentarse en un videoclip convencional. Sin embargo, lo dinámico y distinto en la sesión de la banda son los movimientos de cámara y la relación espacio-temporal con el sujeto trajeado.

El primer cambio secuencial se muestra con una transición de movimiento de cámara (*travelling*) a la posición de las piernas de un músico. En este sentido, los movimientos de

cámara sirven para los cambios musicales. De esa manera, en primera instancia se traduce el código sonoro al código visual.

La función de la letra como eje narrativo de la secuencia de cortometraje es un recurso del lenguaje y de expresión del sonido mismo. Por ejemplo, cuando se escucha al inicio de la canción: *Can't get the stink off*. [Véase en anexo imagen 30.]

En este plano, vemos la imagen de un hombre depresivo en la bañera y pensativo. El inicio de la música con la letra indica que es el personaje principal. De esa manera es como el género de videoclip suele usar la letra musical como parte de la diégesis y la acción, a la manera del cine musical.

Pensar en las palabras, en el cine mudo, en la música y su poética implica que estamos ya reflexionando desde el audiovisual. Así *Just* nos dice cómo se puede presentar los discursos y las palabras en el videoclip, pero también nos muestra la forma del cine convencional expresada de manera creativa y conceptual en una poética distinta a la que acostumbramos en un videoclip. Este juego audiovisual constante se nota igualmente en el montaje pues de esa manera existen uniones de sentido secuenciales. Por estas razones y otras, estamos ante un videoclip con función reflexiva.

3.4 c) Montajes

El videoclip expresivo no excluye ningún tipo de montaje. Los métodos de montaje¹⁵⁰ en *Just* ofrecen una combinación sinestética de varios tipos en conjunto con la pieza musical como guía principal de la armonía y el tono visual de la totalidad del video. La traducción sinestésica de códigos que van de la lectura a la narrativa, el ritmo y espacio, a la conceptualización orgánica desde el montaje, son fundamentales para entender su expresividad audiovisual.

1) Montaje métrico: La primera secuencia entra en silencio; con un *Dolly in* se acerca a un sujeto; cuando éste realiza la acción de quitarse la bata, empieza la música. En este caso

¹⁵⁰ Sergei Einsestein, *op. cit.*

vemos que la música empieza a servir de guía para los cortes y la duración de los planos en pantalla, tanto de la secuencia de Radiohead como la del sujeto en la tina. El montaje métrico queda como constante en lo que queda del video.

2) Montaje rítmico: El silencio implicaba un *Dolly* y ahora con un *travelling right* entra la música, se ve a la banda interpretar con un ritmo que por sí mismo es visual ya que vemos a la banda interpretando y con cambio de acorde o de emoción del rostro del vocalista se da una pauta visual y sonora para los cortes de las tomas desde un montaje rítmico. Esto sigue a lo largo del videoclip. [Véase en anexo imagen 31.]

3) Montaje tonal: Las sombras en el rostro del personaje principal sirven como exteriorización de una emoción específica, por lo tanto, varios aspectos de la escenografía y los cambios de tono por espacio o secuencia contribuyen al discurso del audiovisual. Por eso se puede decir que lo gris de las atmósferas es una exteriorización de las sensaciones del sujeto trajeado.

Los cambios secuenciales entre la banda interpretando la pieza y la situación del sujeto trajeado hacen saltos tonales de colores cálidos a fríos (o al revés). Los cambios en el montaje incluso llegan al tipo sobretonal; por ejemplo: del gesto a la iluminación. [Véase en anexo imágenes 32, 33, 34 y 35].

5) Montaje intelectual: tiene que ver con el aspecto simbólico, con los conceptos e ideas. La ansiedad se representa con el sujeto gris y luego se generaliza en los demás personajes. En este caso, cuando nos encontramos en la última secuencia del videoclip y en los últimos planos se revela el misterio a partir del campo vacío, de esta manera el montaje nos hace pensar muchas cosas y aquí podríamos encontrar dicho montaje. Con esta secuencia se ejemplifica el uso del espacio vacío desde el montaje, que va de la lectura a la ausencia de lectura por un cambio en el sentido del video.

Por ejemplo, cuando el sujeto da la respuesta a la pregunta y se nos deja en un espacio abierto, vemos la reacción de las personas que lo rodean en conjunto con un *dolly* que se vuelve emotivo y acentúa lo que queda en el vacío para darle importancia a la reflexión desde el montaje.

3.5 d) Praxis

La construcción de los espacios en *Just* implica también una dialéctica audiovisual constante. Recordemos que la organización dialéctica tiene que ver con las características espacio-tiempo entre dos espacios cinematográficos y sus relaciones con los planos entre sí.¹⁵¹ En este video, el espacio *in* y el espacio *off* tienen una importancia fundamental. La relación entre estos dos espacios hace que la dialéctica audiovisual sea más evidente.

Cuando vemos los pies en la primera secuencia, la figura se asemeja a lo mostrado en el plano siguiente a partir de una similitud formal y espacial. La organización de los planos y espacios entre la interpretación de la banda y el cortometraje paralelo sobre el señor trajeado tienen un sentido dialéctico.

Es en el ritmo y el espacio visual-sonoro donde encontramos una relación temporal-espacial y luego llega una ausencia de sentido, así se va contando la situación de manera paralela a lo que se verá con la música. [Véase en anexo imagen 36.]

Muchos planos del video implican una construcción espacial en *off*. La secuencia de los músicos forma parte del ambiente misterioso, ya que parece como si ellos fueran parte de la narrativa, como observadores, asesinos o locos atrapados en un cuarto de hotel. La banda mira todo desde arriba como si tuvieran un conocimiento mayor a partir de la música o muchas otras interpretaciones que se generan con su presencia, similar al caso del videoclip *So why so sad*.

Sabemos que activar el espacio fuera de campo tiene que ver también con sugerir e insinuar; muchas veces lo que no se ve y no se sabe vale más en pantalla que lo que sí. De esta manera se interpreta en imágenes la música pues mantiene un concepto vinculado a la totalidad del audiovisual.

Cuando vemos al sujeto trajeado caminar, primero lo vemos y no lo vemos; el espacio cinematográfico está mostrando que hay una distancia y una sombra constante sobre él. Lo

¹⁵¹ Noël Burch, *op. cit.*

cual nos dice también mucho sobre el personaje y sobre el sentido del videoclip. [Véase en anexo imágenes 37 y 38.]

Como se mencionó en el capítulo anterior, en el cine se suele presentar el fuera de campo a partir del uso de dialécticas audiovisuales, junto con el uso del séptimo espacio (o en *off*) y la disociación temporal. El espacio en *off* del video *Just* se construye a partir del séptimo espacio cinematográfico¹⁵², y los otros elementos mencionados.

La importancia del espacio vacío desde el fuera de campo es que nos pide participar como observadores. Incluso, aquí nos pide leer, ver, escuchar y tratar de generar interpretaciones a partir del misterio presentado. Cuando no se nos revela el misterio, el audiovisual no nos quiere dar la respuesta para que la busquemos; igualmente, nos muestra la reacción de la banda y nos hace audiover, con un montaje en choque constante y dialécticas, como cuando vemos que Radiohead observa todo desde arriba. [Véase en anexo imagen 39.]

El espacio vacío y la construcción de los espacios desde un punto elevado en una ciudad con un grupo de gente tirada en el piso se pueden asociar con una secuencia de Luis Buñuel. El video remite a la parte de *El fantasma de libertad* donde un matón comienza a disparar a las personas desde el piso de un edificio gris; tras recibir balazos, la gente comienza a caer en la calle y se queda tirada en el piso. En los dos casos vemos todo de arriba a abajo en una dialéctica constante. Tal interpretación y asociación de secuencias surge a partir de un referente específico. Es una consecuencia del espacio en *off* utilizado en *Just*.

La praxis del videoclip expresivo es muy clara en este caso pues, como ya se ha descrito a lo largo del análisis, es un video complejo que logra una pieza audiovisual que enriquece la manera de percibir audiovisuales por la forma, la construcción de sus espacios cinematográficos y por los distintos medios expresivos que conjunta con la música.

3.6 e) Espacio vacío

¹⁵² *Idem.*

El espacio vacío es un elemento fundamental para audiover *Just*. Lo primero que llama la atención de este videoclip es que cuando, observamos a las personas acostadas de igual manera que el sujeto trajeado, nunca sabemos lo que el sujeto dijo para que todos reaccionaran así. Desconocer qué palabras entona se presta a la interpretación del espectador desde un espacio vacío [Véase en anexo imagen 40].

¿Qué es lo que el hombre dijo a todos para que se acostaran en la calle junto a él? Ése es el enigma que hace del video algo único para analizarse y tratar de comprender. Como lo vimos anteriormente, toda obra es una metáfora de algo más. Una metáfora es algo que está en lugar otra cosa. Es una forma simbólica de construcción de la realidad. ¿Será que el video nos presenta una metáfora de la humanidad? ¿Qué significan las palabras para nuestra sociedad?

El video hace pensar en las consecuencias de las palabras. Los actos del habla implican una repercusión directa o indirecta. Lo que el sujeto le dice al chico afectó al tal grado que, con el paso de los fotogramas, vemos a un grupo de gente recostado de la misma forma. ¿Por qué están acostados? ¿Tiene que ver con el concepto de muerte el hecho de acostarse en media calle de manera sorpresiva? Lo que se presenta en los intertítulos parece tener relación con el concepto de Dios, el poder de la palabra y de los secretos.

¿Qué significa el señor trajeado? ¿Por qué luce molesto? ¿Está loco? ¿Se trata de una escena de crimen; están tirados esperando a ser dibujados por un gis blanco? ¿Qué quieren decir los subtítulos? ¿Los subtítulos nos dicen lo que realmente pronuncian los personajes o nos están mintiendo? ¿Se trata de un truco a la manera de Alfred Hitchcock, Luis Buñuel o David Lynch?

La reflexión es existencialista ya que no importan realmente las respuestas. Lo interesante del espacio vacío es que hace reflexionar a partir de las preguntas que surgen con él. Importan los pensamientos y las posibilidades interpretativas generadas a partir de lo que Deleuze considera espacio vacío: un armador de rompecabezas fundamentado desde lo visto y escuchado; sobre todo, de lo que no se dice y permanece oculto.¹⁵³

¹⁵³ Gilles Deleuze, *op. cit.*

La ausencia de letras parece ser un símbolo de un vacío que busca ser llenado desde la diégesis hasta el análisis. Aquí realmente no interesa descifrar el espacio vacío que tiene *Just*, pero este análisis formal lo evidencia para demostrar su importancia como recurso audiovisual, pues lo que importa aquí son sus características formales como video expresivo.

Si Jamie Thraves hubiera decidido dar una respuesta, *Just* no sería una compleja pieza audiovisual. Es tanta la importancia del espacio vacío que sin éste el videoclip sería convencional. Sería una historia que no cumpliría con ninguna de las expectativas que posibilita el video. Como vimos en el capítulo anterior con la caja de Buñuel en *Belle de jour*, si supiéramos qué contiene la caja, ese espacio vacío no sería tan importante como para mencionar o recordar dicha secuencia.

3.7 f) Audioviendo

La música de Radiohead tiene que ver con la visión y no solo con el sonido. Igualmente, el videoclip *Just* no es únicamente una ilustración musical, ya que tiene una construcción dramática propia, textos, visuales y música. Por ello es importante analizar el videoclip desde las consideraciones aportadas por Michel Chion.¹⁵⁴

Los diálogos en *Just* nos hacen pensar en el movimiento de labios. ¿Nos muestran una verdad? Es necesario relacionar su construcción audiovisual con la conceptualización del video. Esto muestra la diversidad de consideraciones que implica el audiover en un videoclip expresivo.

Al analizar *Just* es necesario verlo sin la música para entender las imágenes solas, pero también es fundamental escuchar la pieza musical varias veces. Cuando se suprime la música a un audiovisual, las imágenes deben decir lo suficiente por sí solas ya que son el aspecto esencial en un videoclip expresivo.

¹⁵⁴ Michel Chion, *op. cit.*

Si le cambiamos la música al videoclip, la experiencia no será la misma debido a que la música añade valores expresivos que inciden en lo visual. Mucho de lo que suena corresponde con lo que vemos pues tiene una construcción mutua. Es muy importante preguntarse qué es lo que se ve y qué es lo que escucha, por ello es necesario entender *Just* con la música, la letra de la canción, el texto, las acciones, el ritmo y el montaje.

La ilusión audiovisual presenta, en la conjunción del sonido, y la imagen un valor añadido gracias al contrato audiovisual. En este caso partimos de la idea de que se trata de un videoclip, por lo tanto, esperamos ciertas características ya acostumbradas, como es ver a la banda interpretar la pieza musical. Sin embargo, el uso de intertítulos no es algo que se espere y por ello es una construcción completamente audiovisual pues no se puede ignorar ni una parte del todo.

El sonido en *Just* implica también las letras, las cuales generan en el espectador una imagen acústica de unas posibles voces. El videoclip parte de lo que Chion llama acusmático desde que escuchamos y vemos a la banda tocar hasta que leemos los diálogos en intertítulos, ya que son una analogía de lo que escuchamos. La imagen sugiere que el señor trajeado dice lo que aparece de subtítulo.

El videoclip parece que en su discurso contiene una reflexión sobre la construcción sonora también ya que el tema de su diegésis está vinculado con el “poder de las palabras” y “acciones a partir de lo dicho”. Como menciona Michel Chion, el sonido nos dice lo que quiere que veamos en pantalla, en este caso la música y su significado podrían acercarnos a una comprensión mayor de la situación que presenta el video, ya que eso fue esencial para su creación.

El sonido suele temporalizar la imagen. Los audiovisuales tienen una predominancia de diálogos (*vococentrismo*). Esto es una convención. *Just* parece reflexionar sobre ello en un sentido similar a las ideas de Chion, pues presenta una sátira a esta fórmula en tanto que los personajes necesitan de su voz. Aunque no la escuchamos sabemos que existe con cada uno de sus diálogos [Véase en anexo imagen 41].

Normalmente, cuando un personaje mueve los labios esperamos que salga su voz, como parte de la sincresis acostumbrada. “La audición de la voz hablada tiene especialmente, en todo

caso cuando se inscribe en el tiempo diegético y se sincroniza con la imagen, el poder de inscribir a esta última en un tiempo real y linealizado que ya no tiene elasticidad”.¹⁵⁵

Just nos presenta una ruptura en la sincresis; vemos la existencia de unos diálogos que no escuchamos, entonces se insinúa que las letras sirven de subtítulos que toman el lugar de la voz de nuestros personajes.

Consideremos que se nos presenta un vacío en nuestro sonido imaginario dentro de *Just* (las letras), al no saber la respuesta del sujeto trajeado ya que ahora no tenemos letras que digan lo que el personaje principal enuncia. En el sentido sugerido por Michel Chion podríamos notar que se trata de un silencio importante, que suele salir de la convencionalidad audiovisual: “El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste”.¹⁵⁶

En el videoclip de Thraves, el “sonido” (diálogo) fuera de campo suscita un interrogante. Al inicio del video, cuando existe una voz, sí la “escuchamos” (leemos) como si fuesen voces “in”. Luego ya no lo leemos cuando esperamos que ocurra una lectura acusmática “en off” no llega nunca el fuera de campo, el diálogo ya estaba ligado a la acción presente. Ahora esta ausencia se vuelve significativa pues nos deja una pregunta y una curiosidad creada por un fuera de campo activo del que habla Chion.

Los videoclips expresivos mantienen una distinción en lo anterior, pues lo importante está en la imagen en movimiento con su sentido discursivo en la canción, y no en lo que suena. Chion considera que los videoclips pueden ser también creativos y particulares “Pues en lo que se llama clips, es decir, algo visual colocado sobre una canción, puede encontrarse ciertamente de todo, en los presupuestos y en las calidades, incluso a veces cosas repletas de vida y de invención”.¹⁵⁷ El ejemplo de *Just* trata de un videoclip que también tiene tiempo dramatizado, y por lo mismo adquiere cualidades del cortometraje [Véase en anexo imágenes 42 y 43].

¹⁵⁵ Michel Chion, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.156.




Cada vez que vemos un relato esperamos que ocurran ciertas cosas de las cuales aceptamos ciertas “reglas del juego”; cuando las cosas se nos voltean, la reflexión se presenta pues el sentido acostumbrado cambia. Esto es lo que pasa al no saber la respuesta del sujeto trajeado.




La importancia de la palabra en *Just* es similar a lo que Michel Chion menciona sobre algunos videoclips: “La palabra, que está de todos modos en el corazón del *audio-logo-visual*, adquiere aquí una forma de existencia original, que no está limitada solamente al sonido o a la imagen. [...] la palabra que puede oírse, se pasea libremente de manera viva entre lo escrito y lo oral, aboliendo las barreras prefabricadas del “audio-logo-visual” y mostrando otro aspecto de la vitalidad de este género tan actual: el videoclip”.¹⁵⁸




De este modo, la construcción y la audiovisión en *Just* aclaran sus características expresivas a partir del sonido y la imagen como una totalidad audiovisual. Aunque en apariencia podríamos pensar que no tiene como tal ninguna importancia, a grandes rasgos, la reflexión y la conclusión sobre la palabra hablada, la música y el sonido es trascendente en este caso en particular para entender al videoclip expresivo como un fenómeno audiovisual trascendental en la cultura visual.




¹⁵⁸ *Ibidem*, p.158.

3.8 Esquema técnico: *Just*





	VIDEOCLIP: <u>JUST</u>	AUDIO	IMAGEN	
1	SECUENCIA - INT. BAÑO, DEPARTAMENTO.			
00:00	 Azulejos de baño color gris.	SILENCIO	TS	
00:02	 "Sujeto T" con bata gris.	SILENCIO	MS	Over Shoulder
a)	 Se muestra sujeto T encorvado, mira fijamente al piso. Cámara se acerca.	SILENCIO	FS A MS	Dolly in
[...]	 Sujeto T se quita la bata. Suena <i>Just</i> .	ENTRA MÚSICA	TS	

2	SECUENCIA - INT. CUARTO, EDIFICIO.			
b)	 <p>Banda Radiohead interpreta "Just", montaje rítmico con los movimientos de cada integrante. Tonos amarillos que hacen contraste con planos de secuencia 1.</p>	MÚSICA	TS	Travelling right
	 <p>Encuadres tipo sesión en vivo en un cuarto de algún lugar de los edificios de la ciudad.</p>	MÚSICA	ECU	OS
2 00:29 [...]	 <p>Se alterna secuencia 2 de Radiohead interpretando la pieza musical a lo largo de todas las otras tres secuencias. Montaje paralelo rítmico y métrico a partir del tono y armonía de la música. Suena: <i>Can't get the stink off</i></p> <p>*Se alterna secuencia 2 con secuencia 3 y 4.</p>	MÚSICA	MS MCU	

3	SECUENCIA - EXT. CALLE DE CIUDAD			
c)	 <p>Sujeto T con traje oscuro camina por la calle. Su mirada es seria. El tono del paisaje es entre verde y café. Lo observamos a distancia. Se aprecia luz natural con sombras y tonos grises.</p> <p>Suena: <i>He's been hanging round for days</i></p>	MÚSICA	LS	Travelling right
3-2	 <p>Sujeto T se detiene y la cámara sigue en movimiento con un dolly mientras T se mantiene quieto. Introspección. [...]</p> <p>Suena: <i>A holy cow. You do it to...</i></p>	MÚSICA	MS FS MS CU	Dolly out
3-2 [...]	 <p>Sujeto T camina. Toma contrapicada. Algunos acercamientos lucen el espacio urbano y la cara frustrada del sujeto con traje oscuro.</p>	MÚSICA	MS	Contra- picada

4	SECUENCIA - EXT. CALLE DE CIUDAD			
d)	 <p>Sujeto T de traje oscuro tirado en la banqueta afuera de algun edificio en un lugar muy urbano. Suenan: <i>You do it to yourself</i></p>	MÚSICA	FS	
4	 <p>Se tropieza sujeto 2 y discuten. [...]</p>		FS	
2 [...]	 <p>Punto de vista de Thom Yorke ahora sabemos que espacio temporal de la banda está en un edificio y se puede observar la situación del sujeto T desde la ventana. A partir de ahora se hace una dialéctica de espacios entre arriba (la banda) y abajo (la situación del señor de traje). Tomas cenitales nos ayudan a entender que se trata de un punto de vista. [...]</p>	MÚSICA	MS	Dolly in

4	 <p>Suena: <i>Hanging out the 15th floor</i></p>		MÚSICA	FS	Picada
4	 <p>A partir de diálogos a manera de intertítulo, se plantea la conversación entre sujeto T acostado y sujeto dos.</p>		MÚSICA	MS	
4	 <p>Discuten. Aparece cada vez más gente preguntando por sujeto T acostado.</p>		MÚSICA	MS	
4-2	 <p>[...]</p>		MÚSICA	AS	

<p>4</p> <p>[...]</p>	 <p>[...] Suena coro</p>	<p>MÚSICA</p>	<p>MS</p>	<p>CENITAL</p>
<p>2</p> <p>e)</p>	<p>*ESPACIO VACÍO*</p>  <p>Reacción de Radiohead.</p>	<p>MÚSICA</p>	<p>MS</p>	
<p>f)</p>	 <p>La cámara se mueve lentamente y luego comienza a moverse cada vez más a la derecha.</p>	<p>MÚSICA</p>	<p>MS</p>	<p>Dolly out Cenital</p>
<p>4</p> <p>04:03</p>	 <p>Se observan varias personas acostadas al igual que sujeto T.</p> <p>BLACK OUT</p>	<p>MÚSICA</p>	<p>FS</p>	<p>Travelling RIGHT</p> <p>Cenital</p> <p>★</p>

Anexo



159

¹⁵⁹ Imágenes 1 y 2: Fotogramas del videoclip *This is hardcore* (Doug Nichol, 1998).



160

¹⁶⁰ Imágenes 3 y 4: Fotogramas de la cinta *La fórmula secreta*, Rubén Gámez (México, 1965).



161



162

¹⁶¹ Imagen 5: Fotograma de la película *Berlín. Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927).

¹⁶² Imagen 6: Fotograma de videoclip *Star Guitar* (Michel Gondry, 2002).



163

¹⁶³ Imágenes 7 y 8: Fotogramas de la cinta Marsellesa “*Romance Sentimental*” (Sergei Eisenstein, 1930).



164



165

¹⁶⁴ Imagen 9: Fotograma de la película *Tommy* (Ken Russell, 1975).

¹⁶⁵ Imagen 10: Fotograma de la cinta *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000).



166

¹⁶⁶ Imágenes 11 y 12: Fotogramas del videoclip *Everything Now* (The Sacred Egg, 2017).



167

¹⁶⁷ Imágenes 13 y 14: Fotogramas de la película *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959).



168

¹⁶⁸ Imágenes 15 y 16: Fotogramas de la película *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967).



169



170

¹⁶⁹ Imágenes 17 y 18: Fotogramas de *Blackstar* (Johan Renck, 2015).

¹⁷⁰ Imagen 19: Fotogramas de *Moon* (Duncan Jones, 2009).



171



172

¹⁷¹ Imagen 20: Fotograma del videoclip *Blackstar* (Johan Renck, 2015).

¹⁷² Imágenes 21 y 22: Fotogramas del videoclip *Blackstar* (Johan Renck, 2015).



173

¹⁷³ Imágenes 23 y 24: Fotogramas del videoclip *Blackstar* (Johan Renck, 2015).



174

¹⁷⁴ Imagen 25: Fotogramas de videoclip *So Why So Sad* (Jamie Thraves, 2002).



175



vevo 176

¹⁷⁵ Imagen 26: Fotograma del videoclip *Just* (Jamie Thraves, 1995).

¹⁷⁶ Imagen 27: Fotogramas del videoclip *Just* (Jim Canty, 2009).



177

¹⁷⁷ Imágenes 28 y 29: Fotogramas de la cinta *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974).



178



179



180

¹⁷⁸ Imagen 30: A partir de esta imagen los fotogramas pertenecen al videoclip *Just*, (Jamie Thraves, 1995).

¹⁷⁹ Imagen 31.

¹⁸⁰ Imagen 32.



181



182



183

¹⁸¹ Imagen 33.

¹⁸² Imagen 34.

¹⁸³ Imagen 35.



184



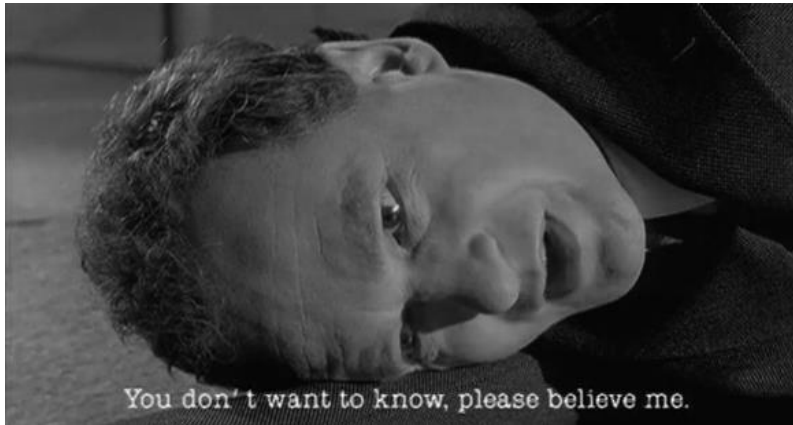
185

¹⁸⁴ Imagen 36.

¹⁸⁵ Imágenes 37 y 38.



186



187

¹⁸⁶ Imagen 39.

¹⁸⁷ Imágenes 40 y 41.



¹⁸⁸ Imagen 42.

¹⁸⁹ Imagen 43.



190

¹⁹⁰ Imágenes 44 y 45: Fotogramas del videoclip *Jeremy* (Mark Pellington, 1992).

Conclusiones



Es inevitable huir de la saturación de imágenes. Es imposible no encontrarnos con películas, series, videos, espectaculares, memes, *gifs*, *stickers* o *emojis*. De ahí que resulte común pensar que, en los tiempos actuales, no hay más que basura visual. Alguna vez Robert Bresson escribió que “Un conjunto de buenas imágenes puede ser detestable”.¹⁹¹ ¿Qué diría hoy ante las imágenes desagradables que abundan por todos lados?

Con esto en mente, habría que preguntarnos si todas estas imágenes están construidas de manera similar. ¿Cómo distinguir unas de otras? ¿Todas las imágenes tienen la misma función? ¿Cuántas son audiovisuales? En otro orden de ideas, ¿el cine es el único audiovisual que puede ser crítico? ¿Hoy en día vale la pena estudiar a los videoclips? ¿Realmente *Blackstar* y *Just* demostraron ser reflexivos y, por lo tanto, distintos de las demás imágenes que exceden en nuestro tiempo?

Antes de responder, imaginemos lo siguiente: nos encontramos en un restaurante de comida rápida. Las pantallas televisivas invaden nuestra mirada. Muestran un canal de videos musicales o reproducen alguna lista musical de Youtube. Sería fácil intuir que la mayoría de los videos programados es poco sorprendente, poco interesante y poco trascendente.

Lo que vemos no se distingue de las imágenes espectaculares y convencionales que colman nuestra sociedad. Resulta posible que se trate de simples ilustraciones de la música que publicitan, algunos casos risibles y otros hasta denigrantes. Algunos videos pueden ser ofensivos por lo que muestran; otros, absurdos e innecesarios.

Coches, explosiones, bailes sexistas, colores sin forma y música sin sentido que sirven de acompañamiento (y distracción) a una vida aturdida. Dichas imágenes audiovisuales complementan bien una hamburguesa con queso (mal hecha y barata de algún centro comercial). Miramos hipnotizados; dirían algunos. Imagen apocalíptica, pero voluntaria;

¹⁹¹ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1979, p. 24.

dirían otros. En aquellas pantallas, sin importar el restaurante abierto a la imaginación, seguramente nada sobresalga debido a la repetición de fórmulas publicitarias convertidas en imágenes en movimiento.

Siguiendo este escenario líquido,¹⁹² si en algún momento lo presente en las pantallas capta nuestra *audiomirada* de una manera distinta y nos hace despertar de nuestra cotidianidad, sentir o pensar algo nuevo, posiblemente se trate de un caso, entre cada diez, que merece la pena cuestionar: ¿Qué estamos viendo? ¿Qué estamos oyendo? ¿Qué es lo que *audiovemos*?

Aquello que sobresale y llama la atención, de cierto modo, es lo que suele interesarnos para que se quede en nuestra memoria audiovisual. Probablemente no queramos quedarnos con pensamientos de videos repetitivos y sin creatividad. De hecho, nos gustaría conservar en la memoria algún audiovisual interesante o especial, que nos transforme, incida en nuestra vida y nos cambie para bien o para mal.

Si un videoclip nos hace percibir algo que no sabíamos, luego se mantiene en nuestra cabeza y nos cambia críticamente, posiblemente tenga que ver con su discurso, su forma y su poética. Reflexionar sobre el video, interpretarlo, buscarlo de nuevo y querer saber de él, implica algo distinto a lo que estamos acostumbrados.

Pensar en lo que nos rodea es fundamental para actuar como seres reflexivos. Cuando reflexionamos y cuestionamos de manera crítica las pantallas estamos ante un cambio de perspectiva. Quizás tenga que ver con algún motivo formal, posición política o moral, una experiencia estética, conciencia de ensueño audiovisual o muchas otras opciones posibles que los productos audiovisuales expresivos revelan.

Supongamos que, en el contexto inicial, vemos el videoclip *Jeremy* de Pearl Jam dentro de tantas opciones que aparecen en pantalla. La secuencia final del video nos quitaría el apetito fácilmente y seguramente la hamburguesa no sabría igual. Precisamente porque se trata de un videoclip expresivo, inspirado en una nota periodística sobre un niño que se suicidó enfrente de sus compañeros de clase.

¹⁹² Véase más en: Zygmunt Bauman, *44 cartas desde el mundo líquido*, Barcelona, Paidós, 2011.

Este audiovisual de la banda estadounidense de *grunge* es impactante pues se presentan imágenes que permanecen en la memoria colectiva. En su momento de estreno, el video fue censurado y eso atrajo mucho más interés con el paso de los años. En el 2018, se publicó una entrevista sobre la madre del niño y su molestia ante el video.¹⁹³ Al retomar un hecho periodístico e involucrar a personas afectadas, un videoclip de una banda popular hace pensar sobre las cuestiones éticas y morales en la sociedad estadounidense.

Ahora podríamos pensar en aquella situación suicida: un niño ensangrentado envuelto en una bandera estadounidense en una escuela primaria. ¿Qué provocó esta acción? ¿El video nos muestra rastros de periódico para que busquemos la nota? ¿Se trata de una crítica a la familia y a la vida estadounidense? ¿Pensar en esto ya involucra una reflexión? [Véase en anexo imágenes 44 y 45.]

La posibilidad de informar para reflexionar, la necesidad de interpretar, la experiencia al *audiover* y el interés de analizar críticamente son impresiones que tienen que ver con un videoclip expresivo. Para cuestionarlo, habrá que averiguar más sobre su poética y así poder considerarlo trascendental, o no, dentro de la cultura audiovisual.

En este sentido, un videoclip puede tener diversas funciones y no solamente la inmediata que implica la publicidad de una banda. La música que difunden los videos varía, así como la presencia de formas y lenguajes audiovisuales. De este modo, se presentan desde propuestas monótonas y convencionales hasta videoclips críticos y creativos. Un videoclip puede ser reflexivo cuando capta completamente nuestra atención desde la audiovisión; es decir, desde su análisis consciente que implica el estudio audiovisual crítico.

Para llegar a lo anterior, la presente investigación tuvo un proceso de transformación. Inicialmente buscaba justificar la trascendencia de ciertos videoclips (como el caso de *Jeremy*) a partir de su creador o autor audiovisual; sin embargo, al entender los verdaderos objetivos de la investigación se hizo evidente por qué esta perspectiva limitaba el estudio.

¹⁹³ Michael Roffman, “Mother of late teenager who inspired Pearl Jam’s “Jeremy” speaks out for first time”, en: *COS*, noviembre 2018. Disponible en: <https://consequenceofsound.net/2018/11/pearl-jam-jeremy-mother/>
Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

Fue necesario pensar en la posibilidad de lo expresivo en el videoclip más allá de su autor y se tomaron en cuenta diversos videos, de distintos autores, que tienen características en común. Igualmente, encontré un vínculo importante con determinadas obras del cine vanguardista y del cine musical. La investigación intentó actualizar conceptos en torno a la teoría crítica de la comunicación, el estudio cinematográfico, la música y el cine reflexivo para poder ubicar una forma audiovisual específica: la poética del videoclip expresivo.

Según lo que se vio en el primer capítulo, el cine (como arte audiovisual) tiene valores pictóricos, valores musicales y características de otras artes. Además, presenta aspectos sociales y filosóficos. Alan Badiou considera al cine como la promesa de que se puede vivir en la discontinuidad ya que implica crear con el tiempo y los espacios a partir de una síntesis de experiencias filosóficas.¹⁹⁴ Esta idea se asemeja bastante a la posibilidad reflexiva del cine planteada por Mario Pezzella, donde es claro que existe un cine que pretende ser crítico-expresivo desde su forma.

Lo cinematográfico va más allá del filme (celuloide) como artefacto e implica el estudio de las imágenes en movimiento y de la cultura audiovisual. El movimiento también considera a la música como esencia del cine. La audiovisión enuncia un desarrollo de dicho estudio hacia lo audiovisual, donde puede perdurar la imagen-tiempo, lo reflexivo y lo discontinuo en otras formas expresivas.

Con el desarrollo audiovisual, se hace evidente que se rompen las barreras de distribución o consumo de los productos audiovisuales. Desde esta óptica, hay que tomar en cuenta la importancia el análisis del cine expandido en los estudios contemporáneos del audiovisual. En esta perspectiva, ya se estudian las posibilidades del dispositivo cinematográfico más allá de la sala de cine. Allí nos encontramos con el cine de museo, el videoarte y la instalación audiovisual. Esto incluye también al video en las distintas formas cinematográficas. Como consecuencia, el videoclip expresivo cada vez se acerca más a este modo de creación expandido.

Ahora es común ir a una exposición de arte contemporáneo y encontrar piezas con estética similar a la de un videoclip. Es decir, ya se incluyen videoclips expresivos como una parte

¹⁹⁴ Alan Badiou, *op. cit.*, p. 49.

fundamental de museos, galerías y exposiciones. Podría mencionarse a Jeremy Deller, Isaac Julien, Kahlil Joseph, Jodie Mack, Travis Wilkerson, entre muchos otros autores que van de la experimentación audiovisual al híbrido del videoclip-videoarte y cine expandido.

Con estos ejemplos sobresalientes, se puede comenzar a dejar claro que el videoclip puede ser mucho más que un “visual de fondo” ya que, en unos casos, implica una construcción artística y propositiva. Es un género esencialmente vanguardista y musical; por lo tanto, supone una poética que puede ser reflexiva.

De hecho, se trata de una forma audiovisual expresiva que puede actualizarse y presentarse en el cine y en el video, en museos y la televisión mediante piezas audiovisuales que, en apariencia, podrían no relacionarse en nada con un videoclip; como el cine marginal e independiente de Raúl Perrone y sus secuencias con una clara propuesta formal-musical de videoclip.

El “no-autor” latinoamericano se inclina por el uso del video debido a su interés por el bajo presupuesto y lo que esto comunica ideológicamente. En este sentido, se mantienen ideas parecidas al cine impuro propuesto por Julio García Espinosa.¹⁹⁵ Con el ruido de la imagen-video emergen elementos fundamentales de su estética, principalmente política, pero su uso del sonido y de la música es un elemento formal expresivo similar al de la línea de investigación de esta tesis. Aquí se utilizan piezas musicales como un valor añadido que contribuye a determinada reflexión discursiva.

Lo anterior hace visible que los audiovisuales se transforman en conjunto con sus contextos sociales y culturales. El videoclip desde sus inicios, no sólo surgió como producto con intereses publicitarios, comerciales o de mercadotecnia. Sus raíces parten también del cine de vanguardia, el cine musical y del cine experimental. El desarrollo del videoclip le ha dado un lugar como medio reflexivo, y su estudio se ha vuelto esencial para comprender la cultura audiovisual.

Se puede concluir que los límites entre lenguajes (y no lenguajes), estilos, funciones, formas y géneros cada vez se diluyen más dentro del mundo audiovisual. Parece poco acertado

¹⁹⁵ Véase más en: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, México, Filmoteca UNAM, 1982.

querer encasillar absolutamente todo con clasificaciones, como si no se tratara por sí mismo de un proceso de investigación amplio, pero muchas veces este tipo de categorizaciones ayudan únicamente al entendimiento general para luego otorgar, por medio del análisis, la profundidad y complejidad que determinado fenómeno requiere.

La poética del videoclip expresivo tiene características provenientes del cine reflexivo. Dicho concepto parte de un sentido crítico que implica el juego formal, la mimesis expresiva, así como la posibilidad interpretativa que otorga como una obra abierta. En conjunto con la música y su interpretación (como traducción), el resultado es un audiovisual musical que con su desarrollo se le asumen posibilidades formales, expresivas y sinestéticas. Ligado a los métodos de montaje, espacios audiovisuales y dialécticos, el videoclip expresivo va mucho más allá de una simple impresión ilustrativa de una pieza musical.

A pesar de que un video puede estar pensado para ser visto en pantalla chica, eso debería considerarse como una cualidad, ya que por ese motivo llega a más personas. Si se trata de un mensaje específico será fácil alcanzar a una audiencia masiva. Incluso mayor que en la sala de cine. Por ello su importancia en nuestra sociedad ya que puede posibilitar mucho más las intenciones críticas o reflexivas de un audiovisual, debido a su alcance.

Partiendo de esto, en esta tesis se consideró y estudió diversos conceptos de la teoría formal cinematográfica (la teoría del montaje, la dialéctica cinematográfica, la construcción de los espacios audiovisuales, así como— el espacio vacío— estudiado por Deleuze y los planteamientos de Michel Chion sobre la forma de audiover), como pautas con las que se puede enriquecer el análisis audiovisual desde lo reflexivo. De igual modo, se encontraron las características formales en común que permitieron definir al videoclip expresivo.

Cuando se analizó *Blackstar* se mencionó cómo es que un cortometraje-musical y un videoclip expresivo no están tan alejados en términos formales. Se trata de un producto audiovisual esencialmente musical, rítmico, metafórico, pictórico y con una experiencia estética que puede apelar a la destrucción como placer.

Aquí el videoclip expresivo demuestra cómo evoluciona su forma, se adapta y se refiere a espacios sensoriales desde lo cinematográfico, la danza y la ciencia ficción. Por ello la

referencia a una estrella negra de la audiovisión, donde se reflexiona audiovisualmente sobre el presente y el futuro, desde el ensueño colectivo musical a la crítica social y filosófica.

En cambio, cuando se analizó *Just* se refirió aún más a las posibilidades interpretativas en el videoclip expresivo a partir del espacio vacío y la imagen-tiempo. Dicho espacio audiovisual implica una construcción de sentido de manera activa con asociaciones, referentes culturales o posibilidades discursivas de interpretación; igualmente tiene que ver con cómo puede repercutir en la memoria audiovisual colectiva, a partir de lo anterior.

Finalmente, el esquema técnico de *Just* facilitó y dejó claro el proceso de audiovisión fundamental para entender a la forma del videoclip expresivo. Entonces, desmenuzar un audiovisual es ponerse en un lugar como espectador competente y va más allá de sólo recibir mensajes. Pensar, interpretar, cuestionar y encontrar las preguntas que quizá no tengan respuestas es parte de un proceso de reflexión activo. Así se advierte el plano expresivo en el audiovisual.

Desde este punto de vista, el análisis audiovisual debe considerar al videoclip como parte del estudio de la cultura (audio)visual, dentro de la cual el cine se ha posicionado como centro de atención y como si tuviera una jerarquía superior. Al elegir como objeto de estudio al videoclip expresivo se partió de la idea de que existe la posibilidad de que sea un producto audiovisual creativo, artístico, estético, crítico y reflexivo; por lo mismo, igual de trascendente que el cine.

Los audiovisuales reflejan problemas sociales y culturales. Es de enorme importancia poner atención en estos productos desde distintas áreas de conocimiento. Los videoclips forman parte de la cultura visual y son tan abundantes como la propia música o la literatura. Constituyen nuestra cotidianidad y nuestra memoria, lo queramos o no.

Es fundamental considerar que la memoria audiovisual no tiene jerarquías, ya que un día podemos recordar una película de Luis Buñuel y al otro día evocar constantemente un videoclip de Pearl Jam. No quiere decir que sean lo mismo, pero ambos audiovisuales pueden tener reminiscencia en nosotros y la misión de un estudioso social es encontrar el porqué.

La propuesta de esta tesis es considerar al videoclip expresivo como una poética audiovisual. Esta proposición es una mediación entre posturas contrarias, ya que usualmente los estudios

audiovisuales consideran al videoclip solo como un producto publicitario contrario al cine reflexivo. Sin embargo, afirmar la existencia del videoclip expresivo es poner en común ideas críticas de la comunicación y del cine en otro tipo de audiovisuales que también pueden ser reflexivos, independientemente de su medio. De este modo, se evita repetir dogmas y dicotomías dominantes.

Partir de la reflexión y la expresión no tiene que ver con encontrar una fórmula general sobre el objeto de estudio ni encasillarlo en un modelo único; sin embargo, sí se encontraron ciertas características que, al ser constantes, se refieren a una poética en común. Habrá que mencionar que esta proposición pretende servir como una guía a futuros análisis y estudios de videoclips (expresivos o no), de obras cinematográficas y de audiovisuales musicales (o reflexivos).

Si pensamos y analizamos más lo que nos rodea podremos, sin duda, transformar a la sociedad desde los productos audiovisuales. Son diversas las fuentes audiovisuales que nos forman y eso tiene que ver con todos los productos culturales de la cotidianidad. Si no miramos con mayor atención a todo lo que nos rodea, nos olvidamos de una gran parte de lo que somos como individuos y como sociedad.

Miremos más. Escuchemos todo. Los audiovisuales son parte de la construcción social de la realidad, y nos construyen día con día. Estas manifestaciones culturales también ayudan a transformar el mundo, pues se vuelven parte de las ideas que pretenden materializarse en acciones.

Fuentes

Bibliografía:

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Altman, Rick (Editor), *Sound Theory Sound Practice*, Londres, Routledge, 1992.
- Anceschi, Baudrillard, *Et al.*, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Aristarco, Guido, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual, confines temáticos*, México, UNAM, 2014.
- Bataille, Georges, *Lo imposible*, México, Fontamara, 2007.
- Baudry, Jean-Louis, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base” [1970], en *Lenguajes: Revista de Lingüística y Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1.2 diciembre 1974.
- Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*, México, FCE, 2007.
- Bauman, Zygmunt, *44 cartas desde el mundo líquido*, Barcelona, Paidós, 2011.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 2008.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Blanchot, Maurice, *El espacio Literario*, España, Paidós, 1992.
- Berger, P. y Luckman, T., *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- Bordwell, David, *Post -Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

- Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- Burch, Noël, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, México, Debolsillo, 2012.
- Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1979.
- Carroll, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, 1996.
- Carvalho & Lund (eds.), *The Audiovisual Breakthrough*, Berlin, Fluctuating Images, 2015.
- Chion, Michel, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Chion, Michel, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Chion, Michel, *El sonido: música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca editora, 2008.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, México, Plaza y Janés, 1983.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Durá Grimalt, Raúl, *Los video-clips; precedentes, orígenes y características*, Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- D'espósito, Leonardo, *Todo lo que necesitas saber sobre cine*, Buenos Aires, Paidós, 2014.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Eco, Umberto y Carrière, Jean-Claude, *Nadie acabará con los libros*, Barcelona, Lumen, 2010.

- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, S. XXI, 2010.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, S. XXI, 2013.
- Eisenstein, Sergei, *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Elena, Alberto, *Ciencia, cine e historia (De Méliès a 2001)*, Madrid, Alianza, 2002.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 1999.
- Forrest, Tara (ed.), *Alexander Kluge: Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- García Espinosa, Julio, *Una imagen recorre el mundo*, México, Filmoteca UNAM, 1982.
- Hartherley, Owen, *Uncommon*, Alresford, John Hunt Publishing, 2011.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, México, FCE, 1966.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de Lingüística general*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Jarvie, L.C., *El cine como crítica social*, México, Prisma, 1979.
- Leighton, Tanya, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Londres, Tate, 2008.
- Lipovetsky, Giles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- MacKenzie, Scott, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Londres, University of California Press, 2014.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Metz, Christian, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- McLuhan, Marshall, *Leyes de los medios: La nueva ciencia*, México, Alianza-Conaculta, 1990.
- Mirzoeff, Nicholas, *Cómo ver el mundo*, México, Paidós, 2016.
- Mirzoeff, Nicholas (editor), *The visual culture reader*, Londres, Routledge, 1998.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid, Edaf, 2002.

- Osborne, Harold, *Estética*, México, FCE, 1976.
- Oubiña, David (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Pérez, Adolfo, *75 años del cine de ciencia ficción*, Madrid, Masters, 2004.
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, Madrid, Machado libros, 2004.
- Platón, *Diálogos I*, México, Tomo, 2003.
- Poloniato, Alicia, *Cine y comunicación*, México, Trillas, 1990.
- Reis, Carlos, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- Ricœur Paul, *Teoría de la interpretación*, México, S.XXI, 1995.
- Robertson, Robert, *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, Nueva York: Tauris Publishers, 2009.
- Romero, Lourdes y Márquez, Marcos (coords.), *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*, México, UNAM, 2013.
- Rohmer, Eric, *El gusto por la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2000.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, S. XXI, 2007.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*, México, Era, 1965.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Sobre la verdad en las artes”, en: *Arte sociedad ideología*, número 2, México, agosto-septiembre de 1977.
- Sfez, Lucien, *La comunicación*, México, Publicaciones Cruz, 1992.
- Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Stam, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Tarkovski, Andrey, *Esculpir el Tiempo*, México, UNAM, 2009.

Telotte, J.P., *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.

Truffaut, François, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999.

Turvey, Malcolm, *The Filming of Modern Life*, MIT Press, USA, 2011.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Coyoacán, 2014.

Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970.

Cibergrafía:

Atwood, Brett, “Radiohead clip ‘Just’ lies down”, en: *Billboard*, 21 Octubre de 1995. Disponible en: <http://www.greenplastic.com/coldstorage/articles/billboard102195.html>. Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

Brewer, Jenny “Arcade Fire unveils dystopian video for Everything Now directed by The Sacred Egg”, en: *It’s Nice That*, Junio 2017. Disponible en: <http://www.itsnicethat.com/news/arcade-fire-everything-now-video-sacred-egg-020617>] Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

Cinequeman, Sal y Rice, Paul, “Top 10 Radiohead Music Videos”, en: *Slant Magazine*, Julio 24 de 2013. Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/house/article/top-10-radiohead-music-videos/P2> Fecha de consulta: 30 de octubre, 2017.

Elisa Vizcaíno, Laura, “El placer de leer metaficción”, en: *Revista Ciencia*, Academia Mexicana de Ciencias (AMC), Ciudad de México, octubre-diciembre de 2016, pp. 32-35. Disponible en: http://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/67_4/PDF/Metaficcio.pdf Fecha de consulta: 20 de marzo, 2017.

Gilbey, Ryan, “Jamie Thraves: Life is bitterweet”, en: *The Guardian*, 30 Junio de 2011. Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2011/jun/30/jamie-thraves-treacle-jr>. Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018.

Hawking, Tom, “Deconstructing the Imagery in David Bowie’s ‘Blackstar’ Video” en: *Flavorwire*, New York, 23 November 2015. Disponible en: <http://flavorwire.com/548737/deconstructing-the-imagery-in-david-bowies-blackstar-video> Fecha de consulta: 1 septiembre, 2017

Joffe, Justin, “Behind "Blackstar": An Interview with Johan Renck, the Director of David Bowie's Ten-Minute Short Film”, en: *Vice*, Brooklyn, 20 November 2015. Disponible en: <https://noisy.vice.com/da/article/6x87yj/david-bowie-blackstar-video-johan-renck-director-interview> Fecha de consulta: 1 septiembre, 2017

O’ Hagan, Sean, “Another fine mess”, en: *The Observer- The Guardian*, 14 de enero de 2001. Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2001/jan/14/features.seanohagan> Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018

Rendón, Leda, “Moon”, en: *Revista de la Universidad de México*, UNAM, agosto 2010, núm. 78. Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx/7810/conten Fecha de consulta: 1 de febrero, 2017

Roffman, Michael, “Mother of late teenager who inspired Pearl Jam’s “Jeremy” speaks out for first time”, en: *COS*, Noviembre 2018. Disponible en: <https://consequenceofsound.net/2018/11/pearl-jam-jeremy-mother/> Fecha de consulta: 13 de diciembre, 2018

Sedeño, Ana María, “Música e imagen: aproximación a la historia del vídeo musical”, en: *Área Abierta* Número 3, Julio, 2002. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0202230002A> Fecha de consulta: 30 de mayo, 2019.

Sedeño, Ana María, “Narración y Descripción en el videoclip musical”, en: *Razón y palabra*, Número 56, 2007. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html> Fecha de consulta: 1 de febrero, 2016.

Sedeño, Ana María, “El videoclip como mercanarrativa”, en: *Revista Signa*, 16, págs. 493-504, 2007. Disponible en: <http://biblioteca.org.ar/libros/200377.pdf> Fecha de consulta: 30 de mayo, 2019.

Sedeño, Ana María, “Videoclips musicales. Nuevos subgéneros y apropiaciones del formato”, en: *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, Número 108, Diciembre 2009. Disponible en: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/175/186> Fecha de consulta: 30 de mayo, 2019.

Sedeño, Ana María, “Videoclip musical y nuevas tendencias en formatos musicovisuales”, en: *Revista Mediterránea*, Vol. 8 Número 2, 2017. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/67612/1/ReMedCom_08_02_08.pdf Fecha de consulta: 30 de mayo, 2019.

Sedeño, Ana María y Rodríguez, Jennifer, “El videoclip y la comunicación socio-política: el mensaje reivindicativo en el vídeo musical”, en: *Vivat Academia Revista de Comunicación*, Número 138, Marzo 2017. Disponible en: <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/985> Fecha de consulta: 31 de mayo, 2019.

Sedeño, Ana María y Gaona, Carmen, “Paisaje-cuerpo-música en el videoclip musical y el videoarte actuales”, en: *Caracteres Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol. 7 Número 2, Noviembre de 2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/331683691_Paisaje-cuerpo-musica_en_el_videoclip_musical_y_el_videoarteactuales Fecha de consulta: 31 de mayo, 2019.

Woodside, Julián “Música y diseño sonoro”, en: *Revista Ciencia*, Academia Mexicana de Ciencias (AMC), Ciudad de México, abril-junio de 2014, pp. 26-31. Disponible en: https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/65_2/PDF/MusicaYDisenoSonoro.pdf Fecha de consulta: 20 de marzo, 2017.

Tesis:

Barrera Rueda, Ixchel, *El proceso de la comunicación en el cuento maravilloso* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2001.

Carrillo Torres, Angélica, *Recreación de la imagen: del cine al videoclip de El año pasado en Marienbad a to the end* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2007.

Martínez Martínez, Rodrigo, *Contrastaciones y conjeturas en el estudio de la teoría del cine. Fundamentos de la visualidad fílmica a partir de la noción de forma* [Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales], México, UNAM, 2017.

Martínez Villeda, Mayra Nallely, *Reestructuración de la producción del videoclip: técnicas actuales en el trabajo de Garth Jennings* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2013.

Pérez Barragán, Ignacio, *Estética de la comunicación en los videoclip*, [Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con Orientación en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2005.

Vega Escalante, Carlos, *Estructuras estéticas del cine experimental de vanguardia*, [Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con Orientación en Ciencias de la Comunicación], México, UNAM, 2009.

Filmografía:

Anger, Kenneth (1949), *Puce Moment*, EE.UU.

Bakshi, Ralph (1981), *American Pop*, EE.UU.

Bresson, Robert (1959), *Pickpocket*, Francia.

Boyle, Danny (1996), *Trainspotting*, Reino Unido.

Buñuel, Luis (1967), *Belle de jour*, Francia.

Buñuel, Luis, (1974), *El fantasma de la libertad*, Francia.

Brakhage, James Stanley (1955), *Reflections on Black*, EE.UU.

Clarke, Shirley, *Bridges-Go-Round* (1958), EE.UU.

Crosland, Alan (1927), *The Jazz Singer*, EE.UU.

Daldry, Stephen (2000), *Billy Elliot*, Reino Unido.

Disney, Walt (1940), *Fantasia*, EE.UU.

Dower, John (2002), *Live Forever*, Reino Unido.

Diaz, Lav (2018), *Ang panahon ng halimaw*, Filipinas.

Eisenstein, Sergei (1930), *Marsellesa*, “*Romance Sentimental*”, Francia.

Eisenstein, Sergei (1925), *Potemkin*, URSS.

Eisenstein, Sergei (1928), *October*, URSS.

Gómez, Rubén (1965), *La fórmula secreta*, México.

Gómez, Rubén (1976), *Valle de México*, México.

Godard, Jean-Luc (2014), *Adieu au langage*, Francia.

Gomes, Miguel (2012), *Tabú*, Portugal.

Gomes, Miguel (2008), *Aquel querido mes de agosto*, Portugal.

Lang, Fritz (1953), *The Big Heat*, EE.UU.

Richter, Hans (1921), *Rhythmus 21*, Alemania.

Richter, Hans (1926), *Filmstudie*, Alemania.

Habicht, Florian (2014), *Pulp: a Film About Life, Death & Supermarkets*, Reino Unido.

Jones, Duncan (2009), *Moon*, EE. UU.

Kar-Wai, Wong (1994), *Chungking Express*, Hong Kong.

Kubrick, Stanley (1968), *2001: A Space Odyssey*, Reino Unido.

Léger, Fernand (1923–24), *Ballet Mécanique*, Francia.

Lester, Richard (1964), *A hard day's night*, Reino Unido.

Loach, Ken (2016), *I, Daniel Blake*, Reino Unido.

Lubitsch, Ernest (1929), *The Love Parade*, EE. UU.

Lynch, David (1990-2017), *Twin Peaks*, EE.UU.

Lynch, David (1986), *Blue Velvet*, EE.UU.

Mack, Jodie (2018), *The Grand Bizarre*, EE.UU.

Reggio, Godfrey (1982), *Koyaanisqatsi*, EE.UU.

Resnais, Alain(1961), *L'Année dernière à Marienbad*, Francia.

Roddam, Franc (1979), *Quadrophenia*, Reino Unido.

Rønning, Joachim y Sandberg, Espen (2017), *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales*, EE.UU.

Russell, Ken *Tommy*, (1975), Reino Unido.

Russell, Ken (1975), *Lisztomania*, Reino Unido,

Ruttman, Walter (1927), *Berlín. Die Sinfonie der Großstadt*, Alemania.

Tarkovsky, Andrei (1972), *Solaris*, URSS.

Thraves, Jamie (2010), *Treacle Jr.*, Reino Unido.

Tavernier, Bertrand (2016), *Voyage à travers le cinéma français*, Francia.

Ozu, Yasujirō (1949), *Late Spring*, Japón.

Perrone, Raúl (2012), *Las Pibas*, Argentina.

Perrone, Raúl (2013), *P3ND3JO5*, Argentina.

Vértov, Dziga (1929), *El hombre de la cámara*, URSS.

Wilder, Billy (1950), *Sunset Boulevard*, EE.UU.

Videografía:

Canty, Jim, *Just (ft. Phantom Planet)*, 2008.

Corbjin, Anton, *Heart-Shaped Box*, 1993.

Corbjin, Anton, *One (version 1)*, 1991.

Corbijn, Anton, *Atmosphere*, 1988.

Coyne, Wayne y Salisbury, George, *Watching the Planets*, 2009.

Cunningham, Chris, *Only you*, 1998.

Davis, Tamra, *Dirty Boots*, 1991.

Daughters, Patrick, *Send My Love (To Your New Lover)*, 2016.

Giraldi, Bob, *Beat it*, 1982.

Glazer, Jonathan, *Rabbit in your headlights*, 1998.

Glazer, Jonathan, *Street Spirit*, 1995.

Gondry, Michel, *Come into my world*, 2001.

Gondry, Michel, *Star Guitar*, 2002.

Kai Bock, Emily, *Afterlife*, 2013.

M.I.A., *Borders*, 2015.

Milk, Chris, *The Wilderness Downtown*, 2010.

Mould, David, *To the End*, Reino Unido, 2006.

Nichol, Doug, *This is hardcore*, 1998.

Pellington, Mark, *Jeremy*, 1992.

Renck, Johan, *Blackstar*, 2015.

Romhanyi, Pedro, *Common people*, 1995.

Romhanyi, Pedro, *Do you remember the first time?* 1994.

Reyes-Bassail, Emilio, *The vanquished*, 2014.

Sie, Trish, *Here It Goes Again*, 2006.

Thraves, Jamie, *Just*, 1995.

Thraves, Jamie, *So why so sad*, 2001.

Thraves, Jamie, *Toes across the floor*, 1996.

Thraves, Jamie, *Charmless Man*, 1996.

Thraves, Jamie, *Somewhere Else*, 2005.

Thraves, Jamie, *Anna Molly*, 2006.

Thraves, Jamie, *Daddy's Gone*, 2008.

Thraves, Jamie, *Two Fingers*, 2012.

The Sacred Egg, *Everything Now*, 2017.

Wilkerson, Travis, *When the Days Cool Down*, 2018.

Wilson, David, *Do I Wanna Know?*, 2013.

