



VOLUMEN 7 NÚMERO 1

Revista Internacional de la

# Imagen

---

Performatividad y danza en el videoclip  
musical contemporáneo

Los vídeos de la banda Jungle

ANA SEDEÑO-VALDELLÓS Y ESTRELLA FERNÁNDEZ-JIMÉNEZ

**REVISTA INTERNACIONAL DE LA IMAGEN**

Primera Edición Common Ground Research Networks 2022  
University of Illinois Research Park  
2001 South First Street, Suite 202  
Champaign, IL 61820 USA  
Tel.: +1-217-328-0405  
www.cgespanoL.org

ISSN: 2474-5197 (Versión Impresa)  
ISSN: 2386-8554 (Versión Electrónica)

**Derechos de autor:**

© 2022 Autor(es). Publicado y Sostenido por Common Ground Research Networks



Disponible bajo los términos y condiciones de Creative Commons Attribution (CC-BY) 4.0  
Licencia Pública Internacional: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

# Performatividad y danza en el videoclip musical contemporáneo: los vídeos de la banda Jungle

(Performativity and Dance in Contemporary Music Video: The Case of Music Band Called Jungle)

Ana Sedeño–Valdellós,<sup>1</sup> Universidad de Málaga, España  
Estrella Fernández–Jiménez, Universidad de Sevilla, España

*Resumen:* El interés por el cuerpo y la performance se encuentra en numerosos formatos audiovisuales en la contemporaneidad audiovisual. Su empleo como base principal de la puesta en escena de videoclips, anuncios y otro tipo de mensajes está probado, aunque aparece con especial intensidad en el primero de estos productos audiovisuales. El artículo utiliza el análisis de contenido y la observación de una serie de criterios para realizar un estudio de caso, los videoclips del álbum *For Ever* de la banda británica Jungle.

*Palabras clave:* videoclip musical, música popular, danza contemporánea, performatividad

*Abstract:* The interest in the body and performance is found in numerous audiovisual formats in the audiovisual contemporary period. Its use as the main basis for the staging of video clips, advertisements and other types of messages is proven, although it appears with special intensity in the first of these audiovisual products. The article uses content analysis and the observation of a series of criteria to carry out a case study, music videos in the album *For Ever* by the British band Jungle.

*Keywords:* Music Video, Popular Music, Contemporary Dance, Performativity

## Introducción: danza en el video musical

En la línea de la intertextualidad y la naturaleza híbrida del formato que toma y recicla formas y estilos de todo tipo de formas artísticas, como formato neobarroco, el vídeo musical tomó, desde el principio, de otras manifestaciones como los conciertos o las salas de baile su contenido o su sentimiento objetivo y el lado lúdico de las actuaciones dancísticas. y cuanto de lo performativo podía aportar a grupos y artistas solitarios, en una época en que estaba definiéndose la identidad de la música popular: “Un primer punto al examinar la apariencia de la danza en el video de la música pop era consultar su función. Una posible línea de investigación fue la relación entre el baile en los videos y la interpretación de la música en clubes y discotecas” (Buckland 1998, 279).

Ningún formato como el videoclip encarna lo intertextual creciente del audiovisual, como apuntan John Richardson, Claudia Gorbman y Carol Vernallis (2013), así como una mayor tendencia hacia la interconexión de las materias audiovisuales gracias a la traducibilidad de la materialidad digital. El videoclip es:

Una sinestesia entre imagen y sonido que da como resultado una muy particular forma breve de comunicación audiovisual que nace, inicialmente, con la finalidad de promover un bien de consumo inmaterial como la música, pero que, a la vez, se proyecta como un ámbito de experimentación y expresividad que lo lleva a convertirse

---

<sup>1</sup> Autor de Correspondencia: Ana Sedeño Valdelos, Facultad de ciencias de la Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad de Málaga, Málaga, 29071, España. email: valdellos@uma.es

en una de las formas más interesantes del arte contemporáneo (Roncallo y Uribe 2017, 83).

Esta trilogía material donde conviven los tres lenguajes del audiovisual (música, imagen y palabra), en disputa discursiva, es creada por el realizador desde la sinestesia y la sincronía, y compone una textura audiovisual muy imitada por todos los formatos contemporáneos de ficción. La relación entre estas tres materias tiende a una lógica de agradabilidad para la percepción del espectador, que ha sido llamada por Chiñón síncretis, “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion 1993, 65).

Este tipo de vínculo se da en un determinado tipo de vídeos que emplean la danza como principal elemento en la puesta en escena. A través del cuerpo en movimiento, se interpreta a cámara un movimiento rítmico preparado, planificado temporalmente, es decir, coreografiado entre los intérpretes y con la cámara.

Creemos con Guarinos y Sedeño que “la danza contemporánea ofrece un tipo de performance o puesta en escena especialmente empleada en el videoclip en los últimos años” (Guarinos y Sedeño 2018, 321), pero esta necesidad del cuerpo visualizado –incluso sin necesidad de bailar– es una característica específica del videoclip e intrínseca a la música popular, donde supone un rasgo de autenticidad y de relación con el espectador/oyente o fan. La reflexión en torno a cómo el cuerpo expresa y encarna la música y cómo esta sirve de mediación comunicacional a través de la imagen en el videoclip supone el campo de reflexión de este trabajo. Creemos que esto se puede y se debe enfocar desde las ciencias sociales, aunque su señalamiento aún está por desarrollar. Se pretende avanzar en la línea de reflexión en torno a la danza como sentimiento, personal o individual en tanto se refiere al cuerpo del bailarín, pero también en su parte social. En este segundo aspecto, y como ya se ha adelantado, se viene advirtiendo una tendencia hacia el empleo de la danza, de tipo contemporánea, en el videoclip.

Peverini (2010) y Auslander (2011) han reflexionado sobre la importancia del *performer* en los textos culturales contemporáneos, en ellos el cuerpo es tratado como un icono o presentado tal como los planos detalles de productos en la publicidad comercial –*packshot*–. Auslander habla de performatividad desmitificando las características de energía (2011) y Amelia Jones (1997) apunta que la danza en la pantalla viene con un arsenal de mediación ya incorporado, y esto se aplica especialmente al videoclip, donde se espera un desvelamiento específico del artista.

Damasio (2007) y Parviainen (2002) trabajan sobre cómo el movimiento del cuerpo puede establecer un efecto psicofísico en el cerebro de otros, de tipo empático: “Las neuronas espejo crean un vínculo directo entre el remitente de un mensaje y su receptor. (...) La observación de una persona sujetando una manzana se entiende de inmediato, ya que evoca la misma representación motor en el sistema espejo parieto–frontal del observador” (Hagerdoorn 2010, 22).

Muchos realizadores han percibido estas cualidades físico–perceptivas de la danza como fórmula para el videoclip, para utilizarlos de manera estratégica... para construir un vídeo de tipo descriptivo/conceptual, alejado de una narrativa fuerte, un texto que tiene un objetivo de “hacer emocionar” la música y conectarla con el grupo/cantante, a modo táctico.

Basándose en la teoría de la respuesta del lector, Vernallis (2004) sostiene que una cosa es que un artista pretenda tomar decisiones sobre lo que se incluye en un video musical y los significados previstos, pero es el público quien debe decidir en qué medida estos reflejan la actitud de los artistas intérpretes o ejecutantes, propios sentimientos, y cuáles son realmente los significados resultantes. Los significados en relación con los cuerpos en términos de sus movimientos, comportamiento y vestuario son particularmente importantes en las recepciones culturales de los videos musicales de baile.

Existe una inclinación del videoclip y la publicidad por la danza, especialmente contemporánea y urbana, para su puesta en escena principal (Harlig, 2018). Blanco Borelli (2012) se pregunta en “Dancing in Music Videos, or How I Learned to Dance Like Janet, Miss Jackson”, por la relación músico/fan mediada por las imágenes, un sitio de negociación pero también de espectáculo. También Caston indice en su división entre dance video y video coreografiado:

video de baile es generalmente entendido como un video encargado para una pista de baile que tendrá su importante vida comercial en las discotecas. Los videos de baile generalmente, pero no siempre, incorporan representaciones visuales de la cultura del club (...). El término video coreografiado, por el contrario, denota la puesta en escena de la danza por un coreógrafo con un director, generalmente siguiendo un proceso de casting de bailarines y un proceso de ensayo formal en el que el coreógrafo habrá estado involucrado (Caston 2017, 40).

El baile además se relaciona con una materialidad intrínseca al vídeo que conecta lo musical con lo visual: la superficie visual porta el sonido mediante el movimiento de los *performers* y sigue la lógica de la música popular de que toda la pieza significa, más allá de la letra y de su mensaje semántico. Esta capacidad de creación de sentido de la música popular es representada en el vídeo musical de una manera física, tanto que permite construcción de identidades y subjetividades. En la puesta en escena de un buen vídeo musical, en el que se involucran formas de interconexión sincrónica entre elementos visuales y sonoros, en el que hay, dicho de otra forma, una buena labor de concepción de puesta en escena y de realización, hay una especie de emoción pulsada.

La subjetividad representada en el video musical, la lógica interior expresiva y las emociones del baile se proyecta y crea experiencia en los fans, como apunta Caston en el caso del vídeo *We Come 1* de Dom&Nic para Faithless: “Debido a que los videos musicales están hechos para audiencias masivas, y en gran medida para aumentar la audiencia y atraer nuevas audiencias a la música, los directores y coreógrafos tienen que trabajar duro para involucrar emocionalmente al espectador en la música a través de la danza: para seducir al espectador para que se una el baile "(Caston 2017, 55).

Por otro lado, se confirma la creciente colaboración de coreógrafos en proyectos de vídeo musical, conectando, en muchos casos, los dos lados del océano.

Por otro lado, Dodds (2004, 258) apunta al robo cultural como la operación que realiza el vídeo de danza, ya que se alimenta de las tradiciones de danza popular existentes como un medio para promover a sus artistas, crear valores y visiones sobre lo real, que pueden tener repercusiones no esperadas, como ocurrió el caso del videoclip de *Elastic Heart* (2015) de la cantante Sia, en el que espectadores que habían sufrido abusos sexuales revivieron los hechos al interpretar ese videoclip como una metáfora de los mismos. Esta tremenda polémica, en la que la cantante se ha visto involucrada y que ha dado promoción gratuita al tema, ha animado incluso reflexiones intensas sobre la interpretación del espectador de dramatizaciones como la que presenta el vídeo; el hecho de que los movimientos sean danzados, con su carga de belleza y sincronización rítmica con la música parece convertirse en la clave de la emocionalidad:

Desde esta perspectiva, las interpretaciones de la audiencia de los movimientos coreográficos contenidos en 'Elastic Heart' son tan legítimas, significativas y 'veraces' como las que pretenden los artistas, si no más, independientemente de la intención de los artistas; tales significados del arte, incluso el arte popular, no pueden circunscribirse, controlarse o negarse. Son los significados que se le han atribuido a este espectáculo de danza, y los sentimientos y preguntas que ha suscitado, los que

también son elementales para lo que es, como obra de arte, y también como fuente de análisis para el arte y la cultura (Dearey 2017, 4).

## Objetivos, metodología y muestra

El presente trabajo se encuentra en la línea del análisis de la visualidad y la performatividad de los formatos audiovisuales contemporáneos, explorando las dinámicas crecientemente convergentes de ciertos tipos de danza y de formatos de mediación que se distribuyen especialmente online como los videos musicales, y quiere profundizar en cómo las prácticas de danza y el vídeo crean dinámicas interrelacionadas. En un intento por aportar nuevas perspectivas al tema se ha escogido el conocido grupo Jungle y once de sus videoclips para su álbum *For Ever*, publicado en 2018, analizándolos como un tipo de opción de realización música/danza/vídeo presente en algunos géneros musicales pop, así como forma de diferenciación promocional y cómo posicionamiento dentro del género. El grupo inglés Jungle fue fundado por Tom McFarland y Josh Lloyd-Watson, conocidos como T y J. Después de esto se unieron a la banda Andro Cowperthwaite, Fraser MacColl, George Day, Dominic Whalley, Rudi Salmon y NatZangi. Por decisión creativa, se optó por la colaboración asidua con otros músicos, y mantener un espíritu de equipo, por lo que los miembros del grupo no aparecen en la mayoría de sus videoclips.

Los once vídeos de la muestra han sido producidos por JFC Worldwide, productora audiovisual de Reino Unido, formada por Charlie de Placido, J Lloyd, Nines, Mos Popular Human, Kojey Radical. La muestra se detalla a continuación (Tabla 1).

La metodología principal se enmarca en la tradicional en trabajos sobre sincronía música visual y danza como los de Sedeño y Guarinos (2018), Sedeño-Valdellos, Rodríguez-López y Acuña (2016), en una supone una reflexión sobre este tipo de criterios.

1. Tipo de videoclips: Se trata de conocer si entre los videoclips de la muestra existen más videoclips performance, conceptuales, narrativos o mixtos (Sedeño 2002, 51).

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

3. Localización de la danza en el video. Distinción de momentos de la canción o segmentos (estrofa, estribillo, puente...) en los que aparece el momento de la danza o baile: Presente en todo el videoclip; Se intercala con otro tipo de escenas; Aparece cuando no está el cantante

4. Tipo de vídeo: Seguimos a Guarinos y Sedeño (2018) en la diferenciación del uso de la danza en la puesta en escena del vídeo y su capacidad de crear concepto y narratividad. hablaba de diferentes tipos de representación de la danza en el videoclip. En general se diferenciaba entre a. Danza en sincronía kinética y sintagmática, con un sentido de juego estético con los recursos sincrónicos de imagen y sonido. b. Danza con un contenido conceptual. La acción dancística, que cubre toda la duración del vídeo, se justifica como propuesta de representación amplificada de alguna idea o fragmento de la letra (amplificación); c. Danza inserta en el concepto/narración creado en el clip: la acción coreográfica como elemento de amplificación del significado de la letra. Este último uso, que podemos ver en videoclips como *Papaoutai* de Stromae o *Valtari* de Sirgur Ros, describe las coreografías que emplean gestos y pasos de danza que representan parte de la canción de modo que se narra a través del cuerpo.

5. Análisis estructural intentando observar qué pasa en cada video en los pasos de estrofa a estribillo en cuanto a número de bailarines, forma de bailar o localización.

6. Análisis coreográfico: se trata de saber si la danza es en solitario, en pareja o en grupo de manera mayoritaria, y cómo se relaciona con la escenografía principal o espacio y cómo se representa audiovisualmente la danza. Por otro lado, los tipos de movimiento o danza permiten saber si se emplea danza urbana, estilizada (cercana al ballet), folklórica o contemporánea.

Tabla 1: Título de la tabla

Videoclip	Tipo de videoclip	Tipo de relación letra y puesta en escena	Localización del baile en videoclip	Tipo de video en relación a danza	Análisis estructural	Análisis coreográfico
Busy earning	Performance (sin banda)	Disyunción	Todo el video	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción (cambia protagonism o de bailarines, número, forma de bailar)	Danza en grupo Uso especial de movimiento grupales similares, de piernas. Existe completa frontalidad en la coreografía. Grupo interrelacionado o sin líder claro
The Heat	Performance (sin banda)	Disyunción	Todo el video	Danza en sincronía kinética	Escaso cambio coreográfico o espacial entre secciones de canción; solo cambio de un performer a otro	Danza a dúo Movimiento de unión entre dos performers, bailarines de raza negra.
Platoon	Performance (sin banda)	Disyunción	Todo el video, excepto final	Danza en sincronía kinética	Escasa diferencia entre secciones	Danza en solitario Baile de tipo urbano, dance.
Time	Performance (sin banda)	Disyunción	Todo el video, excepto final	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción (cambia protagonism o de bailarines, número, forma de bailar)	Danza a dúo. Dos bailarines masculinos, uno blanco, otro negro. Cada uno en una estrofa y estribillo; puente y estribillos final juntos

Julia	Performan ce sin banda	Disyunción	Todo el video, excepto al final	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción	Individual/en grupo Un bailarín protagonista al que se van sumando nuevos componentes hasta llegar a coreografía grupal, de tipo acrobático, con pasos inspirados en danzas africanas. Cámara en movimiento y frontalidad de movimientos y pasos
House in LA	Conceptua l	amplificación Contenido: Relación con título	En ciertas partes	No específica	La cámara en steadycam se desplaza por diferentes espacios de la casa, sin seguir una estructura en relación a la canción.	No existe danza
Happyma n	Conceptua l con performan ce incorpora da (banda de fondo)	Disyunción	En ciertas partes	Danza en sincronía kinética	La puesta en escena no se transforma en cada sección de la canción	Varios personajes bailan en momentos puntuales
Heavy California	Performan ce (sin banda)	Disyunción	Todo el vídeo, excepto el final	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción (cambia protagonism o de bailarines, número, forma de bailar; cámara protagonista al subir y	Danza individual/en grupo Coreografía con bailarín principal que se involucra con tipos de bailarines (otros chicos, otras chicas, una sola chica...).



SEDEÑO-VALDELLÓS Y FERNÁNDEZ-JIMÉNEZ: PERFORMATIVIDAD Y DANZA EN EL VIDEOCLIP MUSICAL CONTEMPORÁNEO

					bajar punto de vista)	
Cherry	Performan ce (sin banda)	Disyunción	Todo el video	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción (cambia protagonismo de bailarines, número, forma de bailar)	Coreografía colectiva con una pareja protagonista
Casio	Performan ce sin banda	Disyunción	Todo el vídeo, con presentación	Danza en sincronía kinética y sintagmática	La coreografía se estructura según las secciones de la canción (cambia protagonismo de bailarines, número, forma de bailar)	Coreografía con bailarín principal que se involucra con tipos de bailarines (otros chicos, otras chicas, una sola chica...).
Smile	Performan ce (banda de fondo)	Disyunción	De manera intermitente. No existe al principio y al final	Danza en sincronía kinética	La puesta en escena no se transforma en cada sección de la canción	Danza en solitario. A modo de improvisación, se baila entre asistentes a concierto. Modo documental al principio y final.

Fuente: Producción de las autoras, 2022.

## Análisis

Hay que destacar que siete de los videoclips son de tipo performance, aunque no incluyen a la banda. Es decir, en ellos no se muestra físicamente a los miembros del grupo, con la que el carácter de identificación como producto publicitario que mantiene el videoclip se mantiene en segundo plano en ellos. En su lugar, se subraya la naturaleza material de la música en lo referido al componente sincrónico del baile, que hay que vincular con algunas opciones de realización. Hay que comenzar por una tendencia al empleo de planos secuencia o largos en su duración (sin empleo de mínima edición) como ocurre en *Casio* o *Smile*, ambos con puestas en escena en interiores, con momentos de no ficción de interacción de bailarines con público o asistentes.

En el caso de *Smile*, se produce en un concierto real de la banda, siempre en segundo plano. Un chico mulato recostado en una pared con ropa casual se desplaza hasta entrar en un salón de

actos en el que hay un concierto de Jungle. La cámara lo sigue hasta que al final se evidencia la presencia de la cámara. Llama la atención la estructura del videoclip y su naturaleza entre documental y performance. Respecto a la primera, se divide en dos partes, una grabada con cámara en mano de seguimiento durante un concierto real de la banda y otra en el backstage. El punto de cambio entre ambas es 3.42 aproximadamente. Aquí en el concierto comienza otra canción, por lo que podríamos considerar una especie de supratexto esta segunda parte, que contiene diálogo de la actuación. En *Casio* es un bar en el que se da una escena en la pista de baile.

Otros videoclips no emplean plano secuencia, pero si la simulan (*Heavy California*) o la tienen de inspiración (sentido introductorio de cámara en mano o *steadycam* en *HappyMan*). Los videoclips de tipo performance sin banda cuentan con escaso número de planos, lo que describe una voluntad del realizador por contar con la continuidad de la cámara alrededor de las figuras de bailarines como valor expresivo y aporte de realismo a la puesta en escena. *Smile* o *Casio* lo son de manera estricta: naturalmente lo que hay es un juego de continuidad. Podría haber aquí una motivación específica del gusto por el baile, tradición de la música británica y de su visualidad televisiva (Caston 2017).

En cuanto a los videoclips de tipo conceptual, son únicamente dos, *House in LA* y *Happy Man*, que comportan dos casos extraños en la muestra, por la sencillez de su puesta en escena, lo que vuelve a los escasos planos, la unidad de escenario (casa exterior y casa interior) y los planos con dron o con *steadycam*, es decir, con mucho movimiento de cámara en torno a los personajes visibles, que en este caso son ambos miembros de la banda y de la troupe que los acompaña, también en los directos. Estos mismos videoclips son los únicos con una parte conceptual no relacionada con la danza y en los que sale la banda como personajes. Coincide esto con algunos estudios que demuestran que los preferidos por la industria musical profundizan en esta parte performativa o gustan con un canon estético de lo conceptual.

En cuanto al tipo de relación musicovisual, todos los casos se caracterizan por una falta de relación entre la letra del single y el contenido del clip. Sólo puede exceptuarse un vínculo con el título en el caso de *House in LA*, pues la puesta en escena sólo rodea o se desplaza en torno a una gran casa en una montaña, que podría localizarse en Los Ángeles, donde los habitantes y/o miembros del grupo deambulan, bailan o simplemente aparecen. Así, diez de los once clips prefieren la disyunción. Es una lógica sencilla para este tipo de videoclips puesto que basan su estética en los elementos sincrónicos musicales y visuales y no en el seguimiento o ilustración del contenido verbal, lo que supone una tendencia general del videoclip como formato, donde la letra pierde importancia frente a los parámetros musicales: Las letras de los videos musicales con frecuencia dan paso a materiales con contornos más nítidos: un timbre interesante, el gesto de un bailarín, una edición dramática” (Vernallis 2002, 12).

En siete de ellos se opta por el número de danza durante todo él con algunas particularidades que se detallan a continuación. En primer lugar, muchos vídeos elaboran un efecto de “encuadre” donde presentan a los bailarines, con cuadros a modo de *tableaux vivants* al principio y final (*Busy Earning*, *The Heat* o *Platoon*) o sólo en el epílogo (*Time*, *The Heat*, *Platoon*, *Heavy California*, *House in LA*).

En el caso del tipo de video en relación a la danza, encontramos cuatro casos donde la danza entra en sincronía kinética con los elementos rítmicos de la canción, con múltiples efectos de visualización a través del movimiento y la coreografía del pulso, el compás y otros componentes musicales de repetición. Estos son *The Heat*, *Platoon*, *Happy Man* y *Smile*, que cuentan con un grupo de bailarines con una coreografía pensada para la ocasión, pero en los que la realización y el montaje no aportan elementos diferenciadores de estructura a la mera puesta en escena: en estos casos, la cámara, fija o en movimiento se limita a ser testigo cercanamente objetivo de la coreografía, a modo de registro.

Sin embargo, en los otros seis (*Busy Earning*, *Julia*, *Casio*, *Time*, *Cherry* y *Heavy California*) –donde asistimos a coreografías completas durante toda la pieza–, las coreografías y

el movimiento de cámara o el intercambio de planos han sido contruidos para que encajen en las diferentes secciones de la canción: Estrofa/Estribillo/Estrofa/Estribillo/Puente/Estribillo final, como estructura básica, es fácilmente percibida en la recepción de los vídeos por los cambios en la realización, los fraseos específicos del baile y/o los intercambios de bailarines. En estas piezas existe una mayor diversidad visual que consiguen mayor *engagement* e interés creativo. En *Heavy California*, por ejemplo, se observa cómo el bailarín líder comienza el videoclip con su intervención en solitario en la primera estrofa y consecutivamente van involucrándose nuevas partes del elenco: un grupo de bailarines masculinos (en segunda parte de 1ª estrofa), un grupo de bailarinas (estribillo), un grupo de bailarines masculinos (2ª estrofa) y todos juntos (segundo estribillo), baile a dúo con una chica (puente de la canción) y todo el grupo de baile (últimos estribillos). Ello viene acompañado de movimientos de ascenso de la cámara *steady* para encuadrar el cielo, especialmente en momentos de transición de final de sección y de descenso en comienzos de la siguiente. Este recurso aporta un sentido de fluidez visual que coincide con la sonora de la melodía de la canción, habitual en este tipo de género, entre el pop y la música electrónica. Similar a este empleo pueden nombrarse los vídeos de *Casio* y *Julia*, que distribuyen también su estructura musical planteando vídeos donde la aparición de otros bailarines permite mezclar momentos individuales y colectivos. Ambos videoclips comparten un estilo de danza urbana clásica que compagina momentos estelares del *performer* con otros del grupo, que se suma a los códigos anteriores en la creación de ese sentido de unidad y coherencia que destilan ambos vídeos. En *Julia*, los movimientos son una mezcla de posturas de lucha cercanas a la capoeira brasileña, pasos con inspiración en otras danzas africanas y de danza moderna. Esta hibridación de diversos tipos o estilos de danza, donde parece que los bailarines tienen bastante libertad para componer casos, puede ser una característica general de las coreografías de todos los videoclips, al menos en alguna parte de la canción: cierto relajamiento de una coreografía perfectamente montada ocurre en la sección de puente, preferentemente.

En *Time*, existen dos únicos bailarines, uno blanco, otro negro, a los que se otorga en solitario el primer estribillo y estrofa y el segundo estribillo y estrofa, respectivamente. En el puente de la canción se produce la suma de los personajes/bailarines: en ese encuentro pausado tiene un papel relevante la cámara en *travelling* de seguimiento y su cambio de escenario a un pabellón de deportes, donde se realiza la coreografía conjunta. Esta se produce bajo improvisación, no existen pasos coreográficos. Con ello se distinguen tres unidades/plano en el clip (dedicada al bailarín blanco, dedicada al bailarín negro y danza conjunta): las dos primeras en el mismo espacio, interior del bajo de una vivienda, y el último en ese pabellón.

En relación con ello, puede verse un empleo de la estructura, una necesidad de sumar *performers* que genera intensidad en la danza... En *Time*, *Julia* o *Busy Earning*, se prima la kinesis de la danza para hacer coincidir con el fraseo y beat de la canción. La acción danzada se compone para seguir, en velocidad, el pulso y beat de la música y letra del tema.

## Conclusiones

Nos encontramos ante un producto, un conjunto de videoclips coherente, de doble creatividad. Como hemos expuesto, la tipología disyuntiva conlleva crear un producto audiovisual con cierta independencia narrativa al contenido de la canción. Con ello, se corrobora el interés sobre el videoclip como formato creativo específico, capaz de un aporte de personalidad al concepto e imagen de marca del grupo. La tipología *performance* de videoclips, basado en la corporalidad física del cuerpo en movimiento, pone el acento en la música como productora de la acción, da fuerza a la oralidad de la música popular y subraya la capacidad de creación de discurso del cuerpo.

El análisis de contenido de los criterios mencionados apunta a una realización audiovisual donde se opta por una sincronía musicovisual danza/música como elemento de valor en la visualización de la materia musical, lo que, junto a la tendencia a los planos largos en duración, el movimiento de grúa, travelling o *steadycam* generan una sensación de fluidez visual. Estas opciones corresponden con el tipo de música que produce el grupo, en tonalidades mayores, de musicalidad funky con influencias electrónicas y pop.

Sin un empleo de la letra como difusor de contenido visual a modo de narrativa o diégesis, la acción coreográfica supone un sustituto performático como base de la puesta en escena: los videoclips del grupo analizados emplean la performance y la actuación en forma de coreografía colectiva sobre todo, donde el cuerpo es transmisor de emociones y patrón de visualización de la música. En otras palabras, en estas piezas, lo visual y lo performativo de la danza aportan una diferenciación, importante en el mundo artístico para el posicionamiento identitario en los artistas musicales y la creación de *stardom*. Con ello, se construye una sensación específica de sincronía estética, muy placentera en lo escópico, por la interrelación rítmica y sintagmática entre la música y su puesta en escena visual.

Existe una tendencia por el baile en grupo o colectivo: aunque hay videoclips donde sobresalen bailarines en solitario, la puesta en escena está conformada por movimientos coreográficos en grupo, ejecutados en sincronía. En las escasas ocasiones en que la performance es interpretada por un único bailarín, *Smile* o *Platoon*, la danza se encuentra compuesta de modo anecdótico, caótico o en improvisación.

El grupo y los directores creativos de estos vídeos consiguen dotar a sus creaciones audiovisuales con otros estilemas que suponen un conjunto coherente de códigos que unifican todos estos vídeos. De manera sintética estos serían:

- Espacios amplios con elementos de lugar abandonado sin variedad dentro de un mismo videoclip
- Tonalidades apagadas, colores pastel y sin estridencias
- Ausencia de efectos especiales
- *Steadycam* y planos secuencia
- Escasez de planos cortos. Uso de planos generales y planos americanos para abarcar la corporalidad de los bailarines
- Multirracialidad
- Muestra de los bailarines al final del videoclip a modo de cuadro visual.

Estos elementos si bien podemos encontrarlos de manera aislada en multitud de videoclips contemporáneos, es en la suma de ellos donde encontramos las marcas de estilo visual en los videoclips del grupo Jungle.

## REFERENCIAS

- Auslander, Philip. 2011. Afterword: Is there Life after liveness? En *Performance and Tecnology: practices of virtual embodiment and Interactivity*. Eds. Susan Broadhurst y Josephine Machon, (Eds.), 194–198. London: Palgrave McMillan. [https://doi.org/10.1007/978-0-230-28815-7\\_15](https://doi.org/10.1007/978-0-230-28815-7_15)
- Blanco Borelli, Melissa. 2012. “Dancing in Music Video or How I learned to dance like Janet... Miss Jackson”. *The International Journal of Screendance* 2: 52–55. <http://dx.doi.org/10.18061/ijsd.v2i0.6937>
- Buckland, Theresa. 1998. “Dance and Music Video: Some preliminary observations”. En editado por Carter, A., *Routledge Dance Studies Reader*, 278–287. London: Routledge.

- Caston, Emily. 2017. "The dancing eyes of the director. Choreographers, dance cultures, and filmgenres in British Music video 1979–2016". *Music Sound and the Moving Image* 11 (1): 37–62. ISSN 1753–0768. <https://doi.org/10.3828/msmi.2017.3>
- Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Damasio, Antonio. 2007. *El error de Descartes* [3ª Ed.]. Barcelona: Dakrontos Bolsillo.
- Dearey, Melissa. 2017. "Choreography, controversy and child sex abuse: The oretical reflectionson a cultural criminological analysis of dance in a pop music video". *Theoretical Criminology*. 1–17. <https://doi.org/10.1177/1362480617699159>
- Dunagan, Colleen T. 2018. *Consuming Dance: Choreography and Advertising*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, Sherril. 2004. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Nueva York: Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230509580>
- Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure*. New York: Routledge.
- Guarinos-Galán, Virginia y Sedeño-Valdellós, Ana. 2018. "Danza contemporánea y sincronía musicovisual en el videoclip musical actual". *Revista Mediterránea de Comunicación* 9 (2), 321–332. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.2.3>
- Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hagerdoorn, Ivar. 2010. "Dance, language and the brain". *International Journal Arts and Technology* 2(3), 221–234.
- Harlig, Alex. 2018. Fresher tan you: Commercial use of YouTube–Native Dace and Videographic Techniques. *The International Journal of Screendance* 9: 50–71. <http://dx.doi.org/10.18061/ijds.v9i0.6235>
- Jones, Amelia. 1997. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal* 56, 4: 11–18.
- Moreno, Isidro. 2003. *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Parviainen, Jaana. 2002. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* 34(1): 11–22. <https://doi.org/10.2307/1478130>
- Pérez Rufí, Jose Patricio, Gómez Pérez, Francisco y Navarrete Cardero, Jose Luis. 2014. "El videoclip narrativo en los tiempos de YouTube". *Sphera Publica* 2, (14): 36–30.
- Peverini, Paul. 2010. "The Aesthetics of Music Videos: An Open Debate." En *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video*, eds. Henry Keazor y Thornsten Wübbena, 135–153. Bielefeld: Transcript.
- Richardson, John, Gorbman, Claudia, y Vernallis, Carol. 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Rodríguez-López, Jennifer. 2016. "Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto". *Revista Signa* 25: 943–958.
- Roncallo Dow, Sergio y Uribe-Jongbloed, Enrique. 2017. "La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 12, 1: 79–109.
- Sedeño-Valdellós, Ana. 2002. "Música e imagen: aproximación a la historia del vídeo musical" *Área abierta*, 3, 2: 1–11. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0202230002A>
- \_\_\_\_\_. 2007. "El videoclip como mercanarrativa". *Revista Signa* 16: 493–504.
- \_\_\_\_\_. 2010. "Videoclips musicales en su transición a la red: nuevos subgéneros y apropiaciones del formato". *Razón y Palabra*, 71.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular". *Revista Faro* 15: 1–9.

- \_\_\_\_\_. Rodríguez López, Jennifer, Roger Acuña, Santiago. 2016. “El videoclip posttelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético”. *Revista Latina de Comunicación Social* 71: 332–348. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2016-1098>
- Vernallis, Carol. 2002. “The functions of lyrics in music video”. *Journal of Popular Music Studies* 14, 11–31, DOI: 10.1080/15?42?20290055010
- \_\_\_\_\_. 2004. *Experiencing music video: Aesthetic and cultural context*. New York: Columbia University Press
- Viñuela, Eduardo. 2011. “El análisis del gesto audiovisual en el videoclip desde la perspectiva de género: el caso de The voice within de Christina Aguilera”. En *In corpore dominae: cuerpos escritos/cuerpos proscritos*, eds. María Dolores Ramírez Almazán, 285–304. Sevilla: Arcibel.

### SOBRE LAS AUTORAS

**Ana Sedeño–Valdellos:** Profesora Titular, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, Málaga, España

**Estrella Fernández–Jiménez:** Profesora Sustituta Interina, Departamento de Comunicación, Audiovisual y Relaciones Públicas, Universidad de Sevilla, Sevilla, España

La *Revista Internacional de la Imagen* cuestiona la naturaleza de la imagen y los procesos de producción de imágenes. Desde una perspectiva transdisciplinar, reúne investigadores, teóricos, profesionales y maestros de diversas áreas de estudio como arquitectura, arte, ciencias cognitivas, comunicaciones, ciencias de la informática, estudios culturales, diseño, educación, estudios de cine, historia, lingüística, gestión, mercado, estudios de medios, museografía, filosofía, fotografía, psicología, estudios de religión y semiótica, entre otros.

La revista publica artículos de tipo académico tradicional, pero también aquellos que presentan prácticas profesionales con ejemplos concretos de trabajo con la imagen y que analizan los objetivos, los procesos y los efectos del proceso de creación de imágenes.

La *Revista Internacional de la Imagen* es una publicación académica arbitrada bajo la revisión por pares.