

Universidad de Sevilla  
Facultad de Comunicación

Elementos narrativos en el videoclip: desde el nacimiento de la MTV a la  
era YouTube (1981-2011)

Ana María Caro Oca

Tesis doctoral  
Dirección: Dra. Inmaculada Gordillo

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura  
Sevilla, 2014



Gracias a mi directora, Inmaculada Gordillo, por su atenta labor de guía durante todo el proceso de elaboración de esta tesis doctoral. Y gracias en especial a mi familia por todo el apoyo que siempre me ha prestado.



## **Notas previas**

### **Aclaración sobre el término videoclip**

En España y en otros países de Europa, principalmente Francia, el formato que nos ocupa, el vídeo musical, se ha denominado también videoclip. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera parecer, no ocurre lo mismo en los países angloparlantes, donde para referirse a los vídeos musicales se utiliza preferentemente la expresión *music video*. En ellos, *video clip*, que traducido sería algo así como *fragmento de vídeo*, se usa para nombrar cualquier segmento de corta duración en formato vídeo, que esté extraído de una obra audiovisual, normalmente de duración mayor. Actualmente este término, *video clip*, es muy usado en lengua inglesa, debido a la popularidad de las grabaciones realizadas con teléfono móvil u otros dispositivos y distribuidas mediante Internet a través de servicios como YouTube.

Es por esto que realizamos esta aclaración previa, con el fin de evitar confusiones entre el uso que se le da en español a la palabra videoclip y el que puede tener el mismo término en lengua inglesa.

Para nuestro estudio, con el fin de no repetir la misma expresión constantemente, y haciendo uso de lo que contempla el *Diccionario Panhispánico de Dudas*, utilizaremos indistintamente los términos videoclip y vídeo musical. Ambos son de uso aceptado y equivalente en la lengua española. Preferiremos no usar otros como video, vídeo corto o clip, debido a que pueden dar lugar a la ambigüedad, puesto que pueden referirse a cualquier tipo de vídeo o fragmento de vídeo en general y no exclusivamente al vídeo musical.

### **Traducciones**

De no indicarse lo contrario, están todas realizadas por la propia autora de la tesis.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	17	
BLOQUE 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN		
1. PLANTEAMIENTO INICIAL DE LA INVESTIGACIÓN		
<b>1.1. Introducción</b> .....	23	
<b>1.2. Antecedentes</b> .....	25	
<b>1.3. Justificación</b> .....	28	
<b>1.4. Hipótesis</b> .....	29	
1.4.1. <i>Hipótesis principal</i>		
1.4.2. <i>Hipótesis secundarias</i>		
<b>1.5. Objetivos</b> .....	30	
2. ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN		
<b>2.1. Diseño de la investigación</b> .....	30	
<b>2.2. Metodología para el análisis</b>		
2.2.1. <i>Marco metodológico para el análisis</i> .....	32	
2.2.2. <i>Criterios de muestreo</i> .....	33	
<b>2.3. Limitaciones</b> .....	36	
3. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS NARRATIVO: BASES TEÓRICAS Y CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS .....		38
<b>3.1. Bases teóricas</b> .....	39	
3.1.1. <i>La secuencia textual</i> .....	40	
3.1.1.1 La secuencia narrativa .....	40	
3.1.1.2. La secuencia descriptiva.....	43	
<b>3.2. Categorías para el análisis</b>		
3.2.1 <i>Historia y discurso</i> .....	44	
3.2.1.1 Historia		
3.2.1.1.1. Historia: Composición de la trama. Acontecimientos .....	45	
3.2.1.1.2 Historia: Ambientes (espacios) .....	45	
3.2.1.1.3 Historia: Personajes.....	46	
3.2.1.2 Discurso		
3.2.1.2.1. Discurso: Tiempo .....	47	

3.2.1.2.2. Discurso: Focalización .....	51
3.2.1.2.3. Discurso: Voz .....	52
3.2.3. <i>Transtextualidad</i> .....	53
3.2.4. <i>Música y diégesis</i> .....	54

## BLOQUE 2: CONCEPTUALIZACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

4. CONCEPTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO .....	56
<b>4.1. Definición y características básicas del vídeo musical</b> .....	57
4.1.1. <i>Elementos formales del videoclip</i> .....	58
4.1.2. <i>Aspectos estratégicos del videoclip</i> .....	58
<b>4.2. Tipologías del videoclip</b>	
4.2.1. <i>La tipología tripartita del videoclip</i> .....	61
4.2.2. <i>Otras tipologías</i> .....	69
<b>4.3. Las secuencias descriptivas y de actuación en el videoclip</b> .....	71
4.3.1 <i>La secuencia descriptiva de actuación</i> .....	72
4.3.1.1. Relación entre la secuencia narrativa y la secuencia descriptiva de actuación .....	74
<b>4.4. La secuencia narrativa en el videoclip</b> .....	77
4.4.1. <i>Duración y estructura de la canción y su incidencia sobre los esquemas narrativos</i> .....	77
4.4.1.1. Fragmentación del discurso .....	77
4.4.1.2. Escaso desarrollo de personajes y acciones y final ambiguo .....	81
4.4.2. <i>Formas de adaptar lo narrativo a la estructura musical</i> .....	83
4.4.2.1. Secuencias narrativas adaptadas al esquema musical .....	84
4.4.2.2. Escapar de las fronteras de la canción .....	88
4.4.2.3. Estructuras mixtas .....	91
4.4.2.4. Videoclips como capítulos de una serie .....	94
4.4.3. <i>La relación entre la letra de la canción y los elementos narrativos del videoclip</i> .....	95
4.4.3.1. Relación entre la letra y la imagen	96
4.4.3.1.1. Ilustración .....	97
4.4.3.1.2. Amplificación .....	101
4.4.3.1.3. Disyunción .....	102



4.4.3.1.4. Videoclips de temas instrumentales .....	103
4.4.3.2. El papel de la letra en la diégesis del videoclip: voz narrativa y voz dialógica .....	105
4.4.3.2.1. La relación del cantante-personaje con la instancia narrativa .....	106
4.4.3.2.2. La letra de la canción como voz dialógica .....	108
4.4.3.3. Justificación de la presencia de la música en la historia .....	109

## 5. CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

### 5.1. El vídeo musical narrativo en el contexto de la historia del audiovisual

<i>5.1.1. Orígenes del videoclip narrativo desde una perspectiva filmológica. Antecedentes en la gran pantalla: El cine musical y el cine de atracciones ...</i>	115
5.1.1.1. Del cine de atracciones al videoclip .....	114
5.1.1.2. La fragmentación narrativa y la incorporación de lo espectacular al cine musical .....	116
5.1.1.3. La introducción del espectador en el discurso .....	119
<i>5.1.2. Orígenes del videoclip narrativo desde una perspectiva histórica.</i>	
5.1.2.1. Años veinte y treinta.....	120
5.1.2.1.1. Dudley Murphy, pionero del cine musical.....	121
5.1.2.1.2. Cortos musicales de animación: un temprano precedente del vídeo musical narrativo .....	123
5.1.2.2. De los años cuarenta a los sesenta	
5.1.2.2.1. Soundies y scopitones .....	126
5.1.2.2.2. Películas y series musicales .....	127
5.1.2.3. Sesenta y primeros ochenta .....	131
5.1.2.3.1. El videoclip británico .....	132
5.1.2.3.2. El nacimiento de la MTV .....	133
5.1.2.3.3. Duran Duran, pioneros del videoclip institucionalizado .....	133
5.1.2.3.4. Michael Jackson: Billie Jean y Beat it.....	135
5.1.2.3.5. Thriller y su estela: el videoclip narrativo de lujo.....	138

5.1.2.4. De la segunda mitad de los ochenta a los noventa: la consolidación del videoclip como formato .....	139
5.1.2.4.1. Diversificación 1: el videoclip de hip hop.....	141
5.1.2.4.2. Diversificación 2: el videoclip de rock.....	144
5.1.2.5. La primera década del siglo XXI: El salto del videoclip a Internet....	146
<b>5.2 El texto estrella: crear la mitología del ídolo .....</b>	<b>152</b>
5.2.1. <i>La imagen del artista en el videoclip</i> .....	158
5.2.2. <i>El texto-estrella como personaje en el videoclip narrativo</i> .....	161
5.2.2.1. La noción de autenticidad.....	162
5.2.2.2. Negar el stardom: la ficcionalidad manifiesta .....	166

### BLOQUE 3: ANÁLISIS

6. ANÁLISIS DE LA MUESTRA .....	170
---------------------------------	-----

<b>Ficha de análisis .....</b>	<b>172</b>
--------------------------------	------------

#### **Fichas de resultados**

1. <i>Breaking the law</i> (Judas Priest, 1980) .....	174
2. <i>Hungry like the wolf</i> (Duran duran, 1982).....	178
3. <i>Thriller</i> (Michael Jackson, 1983) .....	182
4. <i>Smooth operator</i> (Sade, 1984) .....	186
5. <i>Glory days</i> (Bruce Springsteen, 1985).....	190
6. <i>Take on me</i> (a-ha, 1984).....	193
7. <i>It's tricky</i> (RUN DMC, 1987) .....	197
8. <i>Like a prayer</i> (Madonna, 1989).....	201
9. <i>Do you remember</i> (Phil Collins, 1990).....	205
10. <i>Rush rush</i> (Paula Abdul, 1991) .....	209
11. <i>November rain</i> (Guns N' Roses, 1992).....	213
12. <i>I'd do anything for love</i> (Meat loaf, 1993) .....	217
13. <i>Crazy</i> (Aerosmith, 1994) .....	221

14. <i>Army of me</i> (Bjork, 1995) .....	224
15. <i>Tonight, tonight</i> (Smashing Pumpkins, 1996) .....	227
16. <i>Monkey wrench</i> (Foo fighters, 1997) .....	231
17. <i>Intergalactic</i> (Beastie boys, 1998) .....	234
18. <i>Coffee and TV</i> (Blur, 1999) .....	238
19. <i>Stan</i> (Eminem, 2000) .....	242
20. <i>One more time</i> (Daft Punk, 2001) .....	246
21. <i>The scientist</i> (Coldplay, 2002) .....	249
22. <i>Stacy's mom</i> (Fountains of Wayne. 2003) .....	252
23. <i>Toxic</i> (Britney Spears, 2004) .....	256
24. <i>Don't phunk with my heart</i> (Black eyed peas, 2005) .....	261
25. <i>Do it again</i> (Chemical brothers, 2007) .....	265
26. <i>What comes around goes around</i> (Justin Timberlake, 2007) .....	269
27. <i>Gives you hell</i> (All American Rejects, 2008) .....	273
28. <i>Paparazzi</i> (Lady Gaga, 2009) .....	277
29. <i>Mine</i> (Taylor Swift, 2010) .....	281
30. <i>Last Friday night</i> (Katy Perry, 2011) .....	285
7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DE LA MUESTRA .....	291
<b>7.1. Componentes</b>	
7.1.1. <i>Organización de las secuencias narrativas</i> .....	292
7.1.1.1. Videoclips con una única secuencia narrativa .....	294
7.1.1.2. Videoclips con más de una secuencia narrativa .....	295
7.1.1.2.1. Videoclips de estructura episódica con final abierto .....	295
7.1.1.2.2. Videoclips de estructura episódica con final cerrado .....	297
7.1.2. <i>Organización de las secuencias descriptivas de actuación</i> .....	298
7.1.2.1. Relación entre las secuencias descriptivas de actuación y narrativas .	299
7.1.2.1.1. Espacios compartidos y la relación de yuxtaposición .....	302
7.1.2.1.2. Espacios separados y elementos de cohesión .....	305
7.1.2.1.3. Secuencias de actuación subordinadas a las secuencias narrativas..	307

7.1.3. <i>El papel del espacio relacionado con la profesión de músico</i> .....	308
<b>7.2. Estructura de la trama</b>	
7.2.1. <i>Acontecimientos</i> .....	310
7.2.2. <i>Correspondencia de la estructura de la trama con el plano musical</i> ....	311
<b>7.3. Relaciones entre la letra de la canción y la secuencia narrativa en el videoclip</b>	
.....	316
7.3.1. <i>La letra de la canción como narración</i> .....	318
7.3.2. <i>La letra de la canción como diálogo</i> .....	323
7.3.3. <i>Otras relaciones entre la letra de la canción y la secuencia narrativa en el videoclip</i> .....	326
<b>7.4. Focalización</b> .....	327
7.4.1. <i>Interna</i> .....	329
7.4.2. <i>Omnisciente</i> .....	331
7.4.3. <i>Externa</i> .....	332
7.4.4. <i>Tipos de mirada</i> .....	333
<b>7.5. Tiempo</b> .....	337
7.5.1. <i>Orden</i>	
7.5.1.1. <i>Discurso lineal/no lineal</i> .....	337
7.5.1.2. <i>Formas de la temporalidad</i> .....	341
7.5.2. <i>Duración</i> .....	343
7.5.3. <i>Frecuencia</i> .....	347
<b>7.6. Personajes</b>	
7.6.1. <i>Criterios de distinción de los personajes: El criterio anagráfico y el nombre propio del artista</i> .....	349
7.6.2. <i>Identificación entre los personajes de la diégesis y los miembros del grupo</i> .....	351
7.6.3. <i>Interacción entre personajes interpretados por el cantante o miembros del</i>	

<i>grupo y personajes interpretados por actores</i> .....	357
<i>7.6.4. El personaje del artista en el videoclip y el texto estrella</i> .....	359
<b>7.7. Relaciones transtextuales en el videoclip</b> .....	361
<i>7.7.1. Intertextualidad</i>	
7.7.1.1. Integración en la narración del texto estrella.....	362
7.7.1.2. Alusiones a otros textos audiovisuales .....	365
7.7.1.3. Alusiones a la cultura pop.....	367
<i>7.7.2. Hipertextualidad: Continuidad entre videoclips</i> .....	368
<i>7.7.3. Paratextos</i> .....	369
CONCLUSIONES.....	371
BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA.....	393



## INTRODUCCIÓN

El videoclip o vídeo musical, un formato consolidado ¿Un lenguaje por consolidar?

Hoy en día cualquier persona puede hacerse una idea de a qué nos referimos cuando estamos hablando de videoclips. Sin duda se trata de una palabra cuyo uso es habitual en los medios de comunicación generalistas, y no sólo en el ámbito especializado del audiovisual, siendo común encontrar expresiones como “montaje de videoclip” o “estética videoclip” en artículos sobre cine o televisión en cualquier periódico o revista. Los ejemplos son infinitos y una simple búsqueda en Internet basta para encontrar cientos de críticas o reseñas, sobre todo cinematográficas, en las que se hace alusión a ciertas características del videoclip. El término videoclip está incluso recogido en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, lo que nos da una idea de su aceptación y divulgación como manifestación audiovisual.

La mencionada Real Academia Española de la Lengua define el videoclip de la siguiente manera: “cortometraje, generalmente musical, de secuencias breves y formalmente inconexas, usado con frecuencia en publicidad.” Efectivamente, nuestra idea actual de videoclip está condensada en los tres elementos primordiales de esta definición: en primer lugar, es indiscutible que el vídeo musical se encuadraría por su duración dentro de los cortometrajes; en segundo lugar, se trata de un formato que siempre -y no generalmente, como indica la Real Academia- ha de ser musical; y, por último, es innegable que su fin es servir para publicitar un producto determinado<sup>1</sup>.

A pesar de estar esencialmente de acuerdo con la definición que la Real Academia, hemos de posicionarnos en contra de uno de los aspectos que recoge, y es que puede que no sea del todo correcto afirmar que el videoclip está compuesto esencialmente por secuencias breves y formalmente inconexas. Aunque, efectivamente, es común encontrar vídeos musicales en los que prima un montaje ágil, también hay otro gran número de obras en las que esto no se cumple. Podemos hallar, de este modo, videoclips rodados en un solo plano fijo, en un plano secuencia o en falso plano secuencia<sup>2</sup>. A este respecto, es curioso como el Diccionario Panhispánico de Dudas, ha

---

1 La capacidad comercial del videoclip ha sido investigada por David Selva, profesor de la Facultad de Comunicación de Sevilla, en su tesis doctoral titulada *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*, defendida públicamente en 2009.

2 Algunos ejemplos son: *El indio* de Facto Delafé y las Flores Azules (Bernat Lliteras e Ibra Muñoz,

eliminado esa parte de la definición de videoclip para dejarla en “cortometraje, generalmente de carácter musical, que tiene, por lo común, fines publicitarios”.

Quizás el que se resalte un tipo de edición, rápida e inconexa, como un rasgo esencial del vídeo musical, esté relacionado con cierta fama que ha acompañado a los videoclips durante muchos años: la de ser obras vacías de contenido, superficiales y esteticistas, meras montañas rusas del audiovisual, que muestran mucho pero no quieren decir nada. De esta manera, cuando se habla de “montaje de videoclip” o “estética videoclip” en gran parte de las ocasiones es con connotaciones negativas, pudiendo hallar en prensa, durante mediados de los años ochenta, época de su consolidación como formato, afirmaciones como las siguientes:

“El boom del videoclip, los disparates que se llegan a escribir sobre su supuesta e intrínseca calidad estética, ha encontrado su eco en la Mostra”<sup>3</sup>;

“(…) se dirige a todos aquellos que sienten la era del videoclip como el comienzo de un reinado de la vaciedad, del efecto, de la total trivialización de la imagen, los sentimientos y los cuerpos.”<sup>4</sup>

O “todo Shakespeare en un exabrupto, en un videoclip, como se dice ahora”<sup>5</sup>.

Como vemos, el videoclip ha sido considerado por gran parte de la crítica como una especie de subproducto indigno de la atención que han mostrado por él desde el principio certámenes y público. Veinte años después de que las citas anteriores fueran escritas, Pedro Calleja en *La Luna de El Mundo* #242 (7 de noviembre 2003) afirma lo siguiente: “Aquellos que siguen empeñados en no tener en cuenta este formato expresivo, ignorándolo, despreciándolo, infravalorándolo y negando la influencia que ejerce sobre el cine contemporáneo, corren el serio peligro de convertirse muy pronto en auténticos analfabetos cinemáticos” La llamada que hace aquí el autor a favor del vídeo musical demuestra que aún hay quien, a pesar del tiempo transcurrido, sigue teniendo una idea negativa del videoclip.

Probablemente esta visión del videoclip como producto de baja calidad, de elaboración y consumo apresurado, no es debida sólo al propio vídeo musical sino

---

septiembre 2007), *Here it goes again*, de Ok Go (Ok Go y Trish Sie, julio 2006), *Lucas with the lid off* de Lucas (Michel Gondry, 1994), *What's a girl to do?* de Bat For Lashes (Dougal Wilson, julio 2007), por sólo mencionar algunos.

<sup>3</sup> En un artículo sobre la Mostra de Venecia “Un Mar de Vulgaridad” en *El País*, 31 de agosto de 1984.

<sup>4</sup> Crítica de Octavio Martí sobre *Una chambre en ville* “Jacques Demy, en defensa de los sentimientos” *El País*, 10 de enero de 1985

<sup>5</sup> Crítica sobre una representación del shakespeariano *Rey Lear* de Joan de Sagarra “Cuando los locos guían a los ciegos” *El País*, 21 de mayo de 1985.



también a la notable influencia que ha ejercido sobre otros formatos. El videoclip ha tenido que cargar sobre sus hombros con la fama de aquellos productos que, como medio de promoción, han afirmado estar imbuidos de esa *estética de videoclip* que durante mucho tiempo se ha considerado equivalente a lo más moderno y exclusivo en edición audiovisual. El primer y más famoso de estos productos es, sin duda, la serie *Corrupción en Miami (Miami vice, 1984-1989)*, que hizo de la estética videoclip su bandera de promoción, tomando como banda sonora, además de la música realizada ex profeso, temas de cantantes comerciales a los que la aparición en la serie les servía para publicitarse. Sus canciones acompañaban largas escenas, inaugurando un mecanismo de *marketing* musical que sigue utilizándose actualmente. Sin embargo, no calaron de igual modo las novedosas formas de edición y narrativa de esta obra, que terminaron por hacerse repetitivas a ojos de los espectadores<sup>6</sup>. Aun así esta producción marcó toda una época, mediados de los años ochenta, en la que el videoclip era considerado la última moda.

En España, durante estos años - mediados de los ochenta -, al contrario que en Estados Unidos, donde su uso promocional era cada vez era más habitual, el videoclip era aún un formato atípico. No existían en nuestro país canales exclusivamente musicales - de hecho el espectador sólo podía elegir entre los dos canales de la televisión pública-. Por ello, hacer un vídeo musical suponía un desembolso económico sin apenas contrapartida, ya que no había sitio para su incursión en la programación, y mucho menos existía la posibilidad de emitirlo de forma repetida (Durá, 1988: 99), como suele hacerse habitualmente. La producción de un videoclip era algo que sólo estaba al alcance de los artistas superventas, principalmente extranjeros<sup>7</sup>, que progresivamente iban anunciando la salida su vídeo musical más largo, más caro o más controvertido. Esto probablemente contribuyó a que fuera percibido como una excentricidad, un formato de lujo, cuyo fin era más ostentar que mostrar.

---

6 Crítica de R.A.B. aparecida en *El País*, 17 de marzo de 1989 “‘Corrupción en Miami’ vuelve a TVE de madrugada”: “Controvertida e imitada, su divisa, “el estilo es el mensaje”, hizo de *Corrupción en Miami* uno de los programas estrella durante sus dos primeras temporadas, pero ha sido también la causa de su decadencia, convertido para muchos de sus seguidores en una parodia de sí mismo. *Corrupción en Miami* nunca ha ocultado que su sustancia -poca o mucha, hay opiniones para todos los gustos no circula por las profundidades de sus intrigas entre policías y narcotraficantes, sino por la superficie coloreada y brillante de su apariencia.

7 “Como la mayoría de los inventos en el mundo del rock, el videoclip es una idea americana que llegó a España tardíamente y mal. Las imágenes rutilantes de las grandes producciones de Estados Unidos o el Reino Unido son difíciles de conseguir en España, donde se trabaja con escasos presupuestos y pocos medios”. En A. G.: “España, penuria presupuestaria” *El País*, 13 de enero 1985.

La idea del videoclip como lucimiento, donde sólo existe forma vacía sin contenido alguno, forjada en aquellos años ochenta en los que vivió su primera época de éxito en Estados Unidos, hoy en día se nos antoja equivocada. El panorama del vídeo musical ha cambiado enormemente, en nuestro país y en el mundo. El abaratamiento de los equipos de grabación y la proliferación de cadenas cuya programación se nutre básicamente de videoclips, han hecho que éstos hayan ganado en variedad y difusión, conformándose un panorama extraordinariamente heterogéneo. Al mismo tiempo, tanto los críticos del audiovisual como el público en general parecen estar cambiando sus ideas sobre el formato, dejando de considerarlo un mero mecanismo promocional, para llegar a concebirlo como un producto en sí mismo, un objeto de consumo por sí solo, lo que significa un verdadero cambio de paradigma en cuanto a su apreciación. No podemos obviar que, a pesar de esto, hoy en día se sigue haciendo un videoclip de tipo comercial enfocado principalmente a la promoción, que copa la cuota mayoritaria de los que son realizados cada año. Sin embargo, al mismo tiempo existe cierta tendencia, sobre todo dentro de corrientes musicales que quieren apartarse del *mainstream*, de crear un vídeo musical de gran componente artístico, que perdure en el tiempo como obra audiovisual, no asociada tan sólo al nombre del artista o producto musical que publicita, sino también al de su realizador o productora. Una prueba de esto es la edición de la serie de DVDs de Palm Pictures *The Directors Label* a partir de 2003, que reúne la videografía más representativa de toda una generación de directores de videoclips desde sus inicios hasta la actualidad<sup>8</sup>, reunidos por el nombre de su realizador y no por el del artista que presta la música, como era habitual hasta entonces.

Su irrupción cada vez más habitual en las pantallas de televisión ha hecho también que el videoclip se haya abierto a otras influencias. La necesidad continua de hallar nuevas formas de expresión, que como veremos más adelante, es uno de sus rasgos característicos, le ha llevado a transitar por todo tipo de temas alejados de la banalidad de la que tanto se le acusa. Por ejemplo, el reciente *Peace* (2009) de Depeche Mode, dirigido por el equipo Jonas & Francois, retrata la incapacidad de una mujer para integrarse en la vida civil después de su experiencia como soldado en la guerra. En *Stress* de Justice (Romain Gavras, mayo de 2008), que reúne notables influencias de películas como *La Naranja Mecánica* (*Clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971), *El Odio* (*La haine*, Mathieu Kassovitz, 1995) y *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé près*

---

8 Los realizadores cuyos DVD componen la serie son Spike Jonze, Chris Cunningham, Michel Gondry, Mark Romanek, Jonathan Glazer, Anton Corbijn y Stephane Sednaoui.

*de chez toi*, Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992), un grupo de chavales se dedica al vandalismo en las calles de París, lo que causó cierto revuelo mediático (Iverson, 2008), pues fue emitido cuando aún estaban muy recientes los conflictos ocurridos en los suburbios de varias ciudades francesas en noviembre de 2005.

Y no sólo innova en cuanto a temática. El videoclip se ha convertido en un caldo de cultivo de nuevas tendencias y formas de hacer las cosas en el universo audiovisual. Según autores como Ana María Sedeño (2009: 20): “El videoclip ha hecho más por popularizar y promocionar experimentos con visualización y narratividad que todos los esfuerzos previos que combinaron arte y medios de comunicación”.

Otro factor que ha colaborado sobremanera al cambio de consideración del videoclip ha sido el paso de algunos de los directores más afamados de vídeos musicales durante los noventa a la realización de productos de más prestigio como el largometraje durante la primera década del siglo XXI, cosechando gran éxito de público y crítica. Una notable evolución, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta recientemente los directores de vídeos musicales eran pocas veces reconocidos por su trabajo, que se obviaba a la hora de, por ejemplo, recibir los premios a mejor videoclip que conceden cadenas especializadas como MTV, al contabilizarse éstos como un mérito más del artista sobre cuya canción se había realizado el vídeo musical. El nombre de la persona que había dirigido el videoclip sólo se destacaba cuando se trataba de un director famoso, habitualmente hollywoodiense, cuya contratación pasaba a ser un añadido más al vídeo musical en cuestión, independientemente de su calidad (Sariugarte, 2003). Sin embargo, hacia principios de siglo se produjo una inversión de papeles cuando directores como Michel Gondry o Spike Jonze, entre otros, que ya eran conocidos en su faceta de realizadores de vídeos musicales, crearon gran expectación al anunciar que preparaban el salto a la gran pantalla<sup>9</sup>.

En este contexto, en el que el videoclip se concibe ya sí, hoy en día, como un formato audiovisual digno de atención, se sitúa nuestra tesis doctoral. En ella, aunque por supuesto no dejaremos totalmente de lado su contexto de producción y de consumo, nos centraremos en analizar propiamente el lenguaje del videoclip, y más concretamente

---

<sup>9</sup> Algunos de los más destacados ejemplos serían Michel Gondry con *Olvidate de mí* (2004), *La ciencia del sueño* (2006) y *Rebobine por favor* (2008). Spike Jonze con *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999) y *El ladrón de orquídeas* (2002) o Jonathan Dayton y Valerie Faris con *Pequeña Miss Sunshine* (2006). En el ámbito español tenemos a Juan Antonio Bayona. Otros directores provenientes del videoclip son David Fincher o Michael Bay.

la utilización que hace de la narración: cómo el videoclip cuenta historias.

Hemos visto que varios autores aluden a una supuesta estética del videoclip. Bien, aunque resulta difícil deducir de qué hablan exactamente cuando utilizan este término, sí es cierto que los videoclips, dentro de su gran generalidad, poseen rasgos comunes en términos estéticos y de lenguaje, que vienen determinados por su relación con lo musical. Intuimos que gran parte del *shock* causado por dicha estética del videoclip viene a cuento de su hibridación con formatos en los que predomina una narrativa lineal y según los cánones del cine clásico de Hollywood. A la hora de analizar el videoclip, los propios estudios académicos lo oponen a dicho tipo de lenguaje, como si fuera su antítesis. Teniendo en cuenta su influencia actual en el cine sería interesante saber si esa estética del videoclip es tan impactante y rompedora como se dice. Por tanto, lo que nos gustaría realizar en este trabajo es una inmersión en la relación de lenguaje del videoclip con los mecanismos narrativos, con el fin de averiguar si es cierto que, al mezclarse obligatoriamente con lo musical, el videoclip ha creado un estilo propio de contar historias, y yendo más allá, si de verdad resulta tan alejada de la forma tradicional que ha tenido la industria filmográfica de hacerlo.

## BLOQUE 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

### 1. PLANTEAMIENTO INICIAL DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.1. Introducción

Nuestra tesis doctoral tiene como objeto de estudio el videoclip. Al igual que otros formatos relacionados con la publicidad (principalmente el spot televisivo), el vídeo musical se ha comportado en las últimas décadas como un caldo de cultivo de nuevas ideas y tendencias, determinantes para entender el panorama audiovisual contemporáneo y la dirección hacia la que se encamina, tal y como hemos expuesto en la introducción.

A pesar de esto, el videoclip es un género al que no se ha prestado mucha atención desde el ámbito académico y de la crítica hasta los últimos años. Es más, cuando se ha hablado de él no ha sido precisamente para destacar sus bondades o innovaciones sino para acusarlo de vacío, banal y pervertidor tanto de las artes como de las mentes de los espectadores. Es tal la cantidad de ataques que ha recibido este género que David Selva, en su tesis doctoral *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*, ha llegado a recopilarlas en un apartado propio según el motivo que las promueve: el uso de imágenes impactantes o sexistas, la anulación de la música mediante la imagen e incluso su supuesto poder de acabar con la imaginación del público joven son algunas de las acusaciones que de forma más repetida han caído sobre él (2009: 101-110). Sin embargo, y tal y como menciona este mismo autor, podríamos considerar que dichas críticas son precisamente fruto del carácter innovador del videoclip, que ha llevado a los apocalípticos a cargar contra él, impulsados además por el hecho de que el vídeo musical es un instrumento eminentemente promocional y por tanto, responde a unos fines comerciales muy determinados. Por esto nunca faltará quien le acuse de “prostituir” el arte para beneficiar a la industria.

Aunque parte de esa carga negativa vertida durante años sobre el vídeo musical sigue presente en la conciencia colectiva, sobre todo en lo referente a la existencia de una supuesta “estética del videoclip”<sup>10</sup>, parece que su utilización y consumo se ha

---

<sup>10</sup> Una expresión corriente en reseñas de obras audiovisuales que parece aludir a un montaje acelerado y

normalizado dentro del flujo comunicativo actual. Beebe y Middleton (2007: 3) señalan tres cambios significativos que han afectado al panorama del videoclip en los últimos años, que serían la proliferación de canales de televisión por cable y satélite dedicados en exclusiva a la emisión de este formato, su adopción por parte de todo tipo de artistas a nivel mundial, y su difusión a través de las nuevas tecnologías de la información. Todo esto parece haber conseguido que el videoclip se haya asentado dentro del flujo comunicativo y sea considerado un género más, relacionado no sólo con lo televisivo sino también con nuevos medios como Internet, a los que se ha adaptado particularmente bien.

Volviendo al estatus de su estudio, parece que la concepción de los vídeos musicales como un subproducto tachado como poco interesante por su carácter comercial, unido a su falta de recopilación ordenada en antologías videográficas, ha entorpecido la investigación de un género que tiene ya tres décadas de vida oficial. En este marco, en el que el videoclip se ha convertido en un formato consolidado y en plena expansión, se hacen necesarios trabajos que se centren en el estudio de sus distintas vertientes y características, de tal manera que podamos comprender mejor cómo las innovaciones y rasgos de este género contribuyen al enriquecimiento y evolución del lenguaje audiovisual contemporáneo.

En nuestro caso, planteamos abordar la investigación del vídeo musical desde el punto de vista de la narratología. Son habituales los trabajos que aplican las teorías de la narrativa audiovisual a formatos largos o de duración media, sean películas, series o incluso informativos. Sin embargo, y a pesar de la gran cantidad de géneros breves que usan el relato como medio de expresión – corto cinematográfico, *spots* televisivos, el propio videoclip - , apenas existen estudios dedicados a ellos. Y esto a pesar de que, como venimos señalando desde el comienzo, “publicidad y videoclip musicales (son) auténticas escuelas para la construcción de breves relatos audiovisuales” (Guarinos, 2009: 35). Por ello hemos decidido escoger este tema como el centro de esta investigación.

---

al uso de la música en relación con dicho montaje. Y, por connotación, también parece señalar cierta vacuidad de contenido y todos los demás defectos achacados tradicionalmente al vídeo musical.

## 1.2. Antecedentes

Como dijimos unas líneas más arriba, a pesar del importante papel del videoclip como introductor de tendencias vanguardistas en el discurso televisivo (Sedeño, 2002: 8), la bibliografía académica y las investigaciones existentes sobre él en español, e incluso en otros idiomas, aún no son muy numerosas.

Las primeras publicaciones sobre el videoclip aparecen unos años después de la fundación de la MTV, siendo este canal el objeto de análisis de muchas de ellas. Es significativo que estos primeros estudios sean afines a las teorías postmodernistas, para las cuales el videoclip significa la materialización de muchos de sus postulados. Entre ellos destaca la obra de E. Ann Kaplan de 1987 *Rocking around the clock: Music, television, postmodernism and consumer culture*, que surge acompañada de una pequeña oleada de artículos de autores como David Tetzlaff, John Fiske o Marsha Kinder. En 1992 llega el segundo punto de inflexión en los estudios sobre el vídeo musical con el trabajo de Andrew Goodwin de 1992 *Dancing in the distraction factory*, realizado desde una perspectiva entre musicológica y sociológica. Sucesivamente van surgiendo artículos y otros textos de no demasiada importancia desde distintos campos de las ciencias sociales<sup>11</sup>.

Precisamente la aparición de estudios desde distintas especialidades ha causado cierta dispersión y desacuerdo en torno a qué es un videoclip y cuáles son sus características. Afirma Viñuela (2009: 36) que “uno de los problemas que afronta el estudio del vídeo musical es la falta de una definición válida y consensuada que determine su naturaleza y lo posicione tanto en el conjunto de fenómenos audiovisuales como en la estructura de la industria musical. Esta situación se debe a su condición de producto multimedia que no cuenta con un ámbito definido y no demuestra un origen claro, como ocurre en la relación que mantiene el tráiler con el cine”. Esta dispersión ha provocado que los estudios del videoclip se hayan realizado desde todo tipo de ámbitos y metodologías, desde la musicología a la comunicación, pasando por los estudios sociales, cada uno aportando una visión distinta incluso en la forma de concebir el propio objeto de estudio, “con la consecuente pérdida de protagonismo y especificidad

---

<sup>11</sup> Otros textos posteriores se encargaron de analizar el contenido del videoclip, en cuanto a portador de imágenes sexistas o violentas, por lo que no son de mucho interés para los fines que perseguimos en nuestro estudio, de tal forma que los dejaremos de lado.

en el debate metodológico en torno a su análisis” (Viñuela, 2009: 49). En cualquier caso, parece que queda probada la lógica “incapacidad de cualquier propuesta metodológica para desarrollar un procedimiento de análisis universal.” (Viñuela, 2009: 200). No obstante, a pesar de no existir un ámbito concreto al que se restrinja la investigación sobre el videoclip, lo cual no ha de ser necesariamente negativo, sí que podemos comprobar cómo se ha normalizado su estudio, ya que no cesan de aparecer textos dedicados a él en publicación espaciada pero constante.

Los libros que citábamos al comienzo (Kaplan y Goodwin) siguen considerándose en la actualidad, a pesar de su relativa antigüedad, como las dos grandes obras sobre el tema (Dickinson, 2007: 13). Desde textos más actuales se ha criticado precisamente que la pequeña cantidad de estudios que han surgido en torno al videoclip se haya basado excesivamente en ellos, en vez de haberse centrado en desarrollar nuevas teorías, señalar nuevas líneas a seguir o incluso desmontar a sus predecesores (Beebe y Middleton, 2007: 6). Por ejemplo, mientras Kaplan en su libro se apoya en figuras como Fredric Jameson, Jacques Lacan o Jean Baudrillard, posteriores acercamientos al vídeo musical en relación con cuestiones como el postmodernismo se han basado en su interpretación de los citados autores, en lugar de buscar un nuevo enfoque para no caer en sus mismas limitaciones.

Durante los años noventa parece que todo el interés que despertó el videoclip entre los académicos durante la previa década fue desapareciendo y se hizo mucho más espaciada en el tiempo la aparición de estudios especializados (Selva, 2009: 22). De entre los más recientes destacamos el libro de Saul Austerlitz *Money for nothing* (2007), escrito desde una perspectiva histórica, las diversas obras de Carol Vernallis, principalmente con *Experiencing music video* (2004) o los artículos editados por Beebe y Middleton en *Medium cool* (2007), por citar algunos.

En España, aunque de forma no muy prolífica hasta los últimos años, también se han realizado estudios sobre el videoclip. Como pionero tenemos el libro de Raúl Durá, publicado en 1988, *Los video-clips: Precedentes, orígenes y características* - hoy en día descatalogado - y algunos artículos publicados en revistas como el de Peter Weibel “Videos musicales. Del vaudeville al videoville” de 1987. No es hasta finales de los años noventa del siglo XX y los primeros años del XXI cuando comienzan a surgir



algunas tesis doctorales<sup>12</sup> y artículos sobre el tema. Entre ellos hay que mencionar los de Ana María Sedeño, autora que ha prestado especial atención al vídeo musical. Es especialmente reseñable el libro de 2009 de Eduardo Viñuela Suárez *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*, un exhaustivo estudio del vídeo musical español desde una perspectiva principalmente musicológica que tampoco descuida aspectos relacionados con la comunicación audiovisual y los estudios culturales. Junto a este trabajo destaca la tesis doctoral de David Selva *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*, también de 2009 (Universidad de Sevilla). Estos dos últimos autores realizan una importante y necesaria labor reordenando y sistematizando los estudios anteriores, al mismo tiempo que añaden sus propias conclusiones sobre el género, que definen y caracterizan de manera clara y exhaustiva. Construyen una base lo suficientemente sólida para que sea posible un estudio como esta tesis, que se dispone a analizar aspectos más concretos del vídeo musical, como es la utilización de los recursos narrativos.

Uno de los objetivos de nuestro trabajo es recopilar las distintas visiones sobre la narratividad que han aparecido dentro de los textos académicos centrados en el vídeo musical. Se trata de una cuestión en la que parecen no haberse detenido demasiado los distintos autores mencionados anteriormente, aunque sí ha sido al menos tratada. En la primera ola anglosajona de textos, centrados en las teorías postmodernas, hay investigadores que consideran el videoclip como un formato narrativo por defecto (Fiske, 1989) mientras que otros argumentan a favor de una característica tendencia hacia la anarratividad (Kaplan, 1987). Desde primeros años del siglo XX, sólo Carol Vernallis parece haberse detenido en analizar la manera que tiene el vídeo musical de contar historias, afirmando que es en este sentido “irreductiblemente extraño” y que particularmente la narratividad es de sus facetas más problemáticas e interesantes, junto con la edición y el uso de la figura humana (2007: 112). Esta autora establece tres causas por las que el videoclip no se adapta a los esquemas narrativos clásicos: su naturaleza multimedia, la falta de adecuación con los mecanismos del cine clásico y la necesidad de anteponer la canción a todo lo demás.

---

<sup>12</sup> Nos referimos principalmente a *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90* de Marta Pérez Yarza Universidad del País Vasco (1997), *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco* de Ana María Sedeño Valdellós, Universidad de Málaga (2003), así como las citadas en el texto, *El videoclip en España (1980 1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia* de Eduardo Viñuela Suárez, Universidad de Oviedo (2008) y *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*, de David Selva Ruiz, Universidad de Sevilla (2009).

Los estudios sobre el videoclip en español no se han detenido especialmente en el análisis de la narración como aspecto concreto, y este problema es apenas esbozado en algún artículo <sup>13</sup>. Raúl Durá dedicó un apartado de su libro a la narratividad, analizándola desde distintas perspectivas, aunque con escasa base teórica especializada. David Selva recopila la visión de algunos autores sobre este tema en su tesis doctoral y también Viñuela le dedica un pequeño apartado de su libro que comparte con otra cuestión problemática, el concepto de autoría. Este investigador está de acuerdo con Vernallis en que la narratividad es uno de los aspectos más controvertidos del videoclip. También afirma que “el debate sobre la narratividad del videoclip está destinado a continuar en los próximos años y a formar parte de las argumentaciones que cuestionen la naturaleza del género. Sin embargo sería deseable que los acercamientos a este tema ampliaran sus miras y trataran de observar todos los elementos que inciden en la existencia o no de una narratividad en el videoclip, ya que, como hemos visto, las reflexiones formalistas se pierden en argumentos que llevan a callejones sin salida” (2009: 30).

### **1.3. Justificación**

De lo dicho anteriormente, deducimos con facilidad que, al ser la narratividad del videoclip un tema especialmente controvertido y al no existir apenas estudios realizados concretamente sobre ella, un acercamiento como el nuestro puede arrojar luz a ese aspecto “irreductiblemente extraño” que es el modo en que los vídeos musicales usan elementos narrativos.

Viñuela afirmaba en su libro, como decimos, que “el debate sobre la narratividad del videoclip está destinado a continuar”, pero llamaba la atención hacia la necesidad de abrir miras, ya que los estudios hasta el momento “no conciben algo que tanto para los productores como para los directores de los vídeos es crucial: las condiciones de emisión y los contextos de consumo de los mismos” (2009: 30). Pues bien, en este estudio lo que pretendemos precisamente es abordar el análisis formal del vídeo musical desde un campo concreto como es la narratología pero sin olvidar los factores externos

---

<sup>13</sup> Por ejemplo en SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2007): “Narración y descripción en el videoclip musical” *Razón y Palabra*, nº56.

al texto que lo contextualizan y que podrían considerarse parte de su discurso narrativo, como pueden ser la mitología de la estrella pop, sus circunstancias de emisión y recepción o las referencias intertextuales. En definitiva, queremos analizar qué hace a un videoclip narrativo y las distintas formas en que un videoclip puede contar una historia.

## **1.4. Hipótesis**

Esta tesis doctoral se basa por tanto en las siguientes hipótesis:

### *1.4.1 Hipótesis principal*

- Un videoclip están conformado por una o varias secuencias textuales diferenciadas, una de las cuales sería la secuencia narrativa. La aparición en un videoclip de una secuencia narrativa, es decir, de una historia, convertiría a ese vídeo musical en un videoclip narrativo, una tipología que posee cualidades definitorias propias.

### *1.4.2 Hipótesis secundarias*

-La secuencia narrativa en el videoclip presenta unas particularidades determinadas por el sometimiento de lo narrativo a lo musical, como pueden ser la fragmentación o la incorporación de elementos propios de la canción (principalmente, la letra) dentro del discurso narrativo.

-En la configuración de lo narrativo en el videoclip intervienen factores externos, como el canal en el que se inserta, la necesidad de promover el mayor número de visionados posibles o su colaboración en la construcción de la imagen comercial del artista que promociona.

- El cambio del principal canal de exhibición del videoclip, de la televisión a Internet, ha producido cambios significativos en su discurso y principalmente en la configuración de su contenido narrativo.

## **1.5. Objetivos**

Con la tesis doctoral pretendemos completar los siguientes objetivos:

- Recopilar las distintas visiones que sobre la narratividad en el vídeo musical han aparecido en estudios ya publicados sobre el videoclip.
- Revisar la presencia histórica de elementos narrativos en el videoclip. Analizar qué antecedentes han podido influir en la configuración del vídeo musical narrativo moderno.
- Estudiar los factores externos al discurso del videoclip que pueden influir en la introducción de elementos narrativos en él. Analizar los motivos que llevan a introducir contenido narrativo dentro de un vídeo musical.
- Averiguar qué elementos constituyen las secuencias narrativas en los videoclips, qué características presentan y cómo se relacionan con lo musical dentro del propio discurso. Analizar su evolución de 1981 a 2011.
- Establecer una tipología del videoclip en función de la presencia o ausencia de contenido narrativo en él.
- Elaborar una subtipología de los vídeos musicales narrativos según distintas características diferenciadoras en cuanto a la configuración de los elementos narrativos.

## *2. ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN*

### **2.1 Diseño de la investigación**

En los siguientes apartados desarrollaremos la metodología y la planificación con la que nos hemos planteado enfrentarnos a esta tesis. En primer lugar nos gustaría señalar que nuestro trabajo estará estructurado principalmente en tres fases principales.

1. Conceptualización y contextualización: Para establecer las bases sobre las que nos enfrentaremos a este estudio, en primer lugar revisaremos la bibliografía publicada sobre el videoclip, deteniéndonos especialmente en lo relativo a la presencia de elementos narrativos en él para establecer un marco teórico. A través de estas lecturas deseamos formarnos una visión global de cómo los distintos autores han caracterizado la aparición de la narratividad en el videoclip y qué relación establecen entre los rasgos de ésta y las características propias del género. Recopilaremos esta información de tal manera que nos sirva de guía para establecer las hipótesis sobre las que se basa nuestro trabajo. Del mismo modo la usaremos para establecer la contextualización de nuestro objeto de estudio, el videoclip narrativo. En un primer bloque, nos ocuparemos de definir qué es un videoclip y a qué vamos a denominar videoclip narrativo, para lo que manejaremos el concepto de secuencia textual de Adam y el de relato mínimo de Genette. En un segundo bloque, conceptualizaremos el videoclip narrativo desde una perspectiva histórica y filmológica, es decir, nos ocuparemos de averiguar dónde surge y trazaremos su posible evolución a lo largo del tiempo, siempre en relación con el ámbito musical y comercial que lo ha rodeado. También dentro de este segundo bloque, nos detendremos en estudiar ciertos fenómenos que tienen una repercusión directa sobre el contenidos del videoclip narrativo siendo ajenos al propio texto, como es principalmente su papel en la construcción de la imagen del ídolo musical a través de lo que Goodwin denomina texto-estrella.

2. Análisis: A continuación, estudiaremos los rasgos narrativos del videoclip a través de la realización de un análisis aplicado a una muestra seleccionada. Para ello emplearemos una ficha de análisis donde se contemplen elementos propios de lo narrativo, pertenecientes tanto al ámbito de la historia como al del discurso, así como otros factores que hayamos considerado oportuno observar. Nos detendremos en la estructura o composición diegética, las acciones y sucesos, los ambientes y los personajes en el plano de la historia, así como en el tiempo, la focalización, y la voz en el plano del discurso. Sobre la elaboración y el contenido de este análisis nos explayaremos más detenidamente en apartados posteriores. Mediante los resultados obtenidos gracias a él pretendemos averiguar de qué manera el videoclip hace uso de los elementos narrativos y cuáles son las pautas en las que estos son utilizados. De igual manera, examinaremos los resultados de la convergencia de elementos de lo musical con lo narrativo, contemplando cómo se representa la actuación musical, qué relación tiene

la canción con la diégesis y si aparecen dentro del videoclip referencias a otros textos externos.

3. Elaboración de las conclusiones: Finalmente, ateniéndonos a lo expuesto en el apartado de conceptualización y contextualización, y teniendo en cuenta los resultados obtenidos en el análisis, extraeremos las conclusiones pertinentes según los objetivos fijados y comprobaremos o rebatiremos las hipótesis planteadas previamente. A partir de toda la información extraída intentaremos realizar además una caracterización y clasificación del videoclip narrativo y sus distintas tipologías y trataremos de señalar cuáles son sus rasgos principales en relación al modo que tienen de contar historias y de combinar lo musical con lo narrativo.

## **2.2 Metodología para el análisis y procedimiento de elaboración**

### *2.2.1 Marco metodológico para el análisis*

Ya que queremos averiguar cómo este formato utiliza los recursos narrativos y materializa un relato con ellos, hemos elegido el análisis de contenido y el análisis del discurso como metodologías de investigación. Mediante el análisis de contenido realizaremos un estudio cuantitativo, es decir, averiguaremos qué mecanismos narrativos están presentes o ausentes en un determinado videoclip y a través del análisis del discurso haremos un estudio cualitativo, averiguando cuál es la función de esos mecanismos narrativos dentro del texto. De esta manera obtendremos las ventajas que ofrece a una investigación de tipo cuantitativo, especialmente la sistematicidad y la objetividad, combinadas con la profundización que permite el análisis cualitativo. Además, gracias a la combinación de estos métodos, al mismo tiempo que evitamos un análisis de contenido excesivamente cerrado, el análisis del discurso se verá acotado y se realizará de manera ordenada. Obtenemos así un método triangulado con el que según Vicente “se superan, en consecuencia, algunas de las carencias advertidas en el análisis de contenido y se respalda el conjunto de la investigación” (2006).

El análisis se organizará mediante una ficha de análisis que aplicaremos de igual

modo a todos los textos o unidades de análisis (videoclips) que componen el corpus a analizar. En ella distinguiremos determinadas variables que pueden estar presentes o no en los mensajes, las cuales se dividirán a su vez, en su caso, en categorías.

Según Neuendorf (2002) para identificar adecuadamente las variables relevantes en nuestra investigación necesitamos un trabajo previo de “inmersión cualitativa”. Siguiendo esta indicación, realizaremos de manera previa al análisis de la muestra completa el de un número menor de textos, lo que nos permitirá corregir errores o introducir variables que en un principio habíamos pasado por alto. En este caso se formularán preguntas a los textos de la manera más abierta posible, en un análisis de tipo cualitativo. Después de realizar esta primera inmersión fijaremos nuestras variables críticas, es decir, aquellas que son los rasgos centrales sobre los que basaremos el análisis, para desarrollar una correcta comprensión de la muestra de mensajes según los objetivos del estudio.

A continuación las variables serán clasificadas mediante un sistema categorial (Riffe, Lacy y Fico, 1998). Es aquí cuando determinaremos el procedimiento de medida y habremos de crear un protocolo de categorías de análisis para cada variable relevante. Ya que no vamos a cuantificar las variables numéricamente, sino que las evaluaremos nominalmente elaboraremos una ficha de análisis que contenga las que se pretenden medir junto con guía para el análisis en la que se indique cómo ha de evaluarse cada criterio o variable y qué categorías contemplaremos dentro de cada una de ellas<sup>14</sup>. Las variables serán definidas mediante conceptos de la teoría narratológica. Conceptualizaremos de manera precisa de cada una de ellas en apartados posteriores.

### *2.2.2 Criterios de muestreo*

Del universo total de textos que se incluyen en la denominación de videoclip hemos de escoger parte de ellos para configurar nuestro corpus, el subconjunto sobre el que se realizará el análisis de contenido. Pero ¿qué videoclips podrían ser representativos en su manera de utilizar los recursos narrativos, de tal manera que a través de ellos podamos extraer los rasgos generales del formato? El cómo seleccionar

---

<sup>14</sup> Ver “Ficha de análisis” en el apartado 6 “Análisis de la muestra”.

una muestra significativa de la que extraer criterios generales que nos permitan definir qué es el videoclip narrativo quizá sea uno de los mayores obstáculos con los que se encuentra esta investigación. El vídeo musical es un género heterogéneo y prolífico, cubre gran cantidad de estilos musicales y por tanto, ha dado lugar a la concepción de obras muy diversas entre sí. También es relevante señalar que tiene ya unos treinta años de vida a sus espaldas, con la evolución estética y formal que ello conlleva. El campo que pretendemos abordar, en definitiva, es vasto y diverso, y resulta difícil elegir unas pocas obras que sean representativas de un total semejante, sea cual sea el criterio escogido para realizar tal selección.

En un principio pensamos en limitarnos a analizar la obra de un artista en concreto, fuera un músico o un realizador de vídeos musicales. Sin embargo, al realizar una segmentación de estas características nos encontramos con el escollo de que no podemos extraer los rasgos particulares de esa producción en concreto si no tenemos unas características generales del videoclip narrativo que tomar como referencia para hacerlo. Es decir, si deseamos investigar cómo un realizador determinado aborda los recursos narrativos en el videoclip, debemos definir en primer lugar cómo el videoclip en general usa esos mismos recursos, de tal manera que podamos extraer las particularidades de su obra. El averiguar cuáles eran los rasgos del videoclip narrativo era un paso necesario sin en el que una investigación más acotada no daría resultados metodológicamente aceptables: se limitaría a tratar unos casos individuales y aislados que pueden no ser representativos del total. Por lo tanto, desechamos esta idea, al no ajustarse a los objetivos que queríamos lograr.

En segundo lugar contemplamos el hacer una selección guiándonos por el concepto de prestigio, tomando para la muestra obras que hubieran obtenido premios internacionales como por ejemplo el MTV Award a mejor vídeo, los Grammy u otros galardones. Sin embargo, al revisar la lista de premiados en las distintas convocatorias de estos certámenes contemplamos cómo algunas obras que hoy en día son consideradas muy relevantes, pilares sobre los que se asentaría un posible canon del videoclip, nunca fueron honradas tales premios, como es el caso de un vídeo musical tan conocido e influyente como *Thriller* de Michael Jackson. Se daba asimismo la paradoja de que otras obras sí ganadoras apenas si resultan significativas en perspectiva histórica. Por ello, esta vía quedó también descartada.

Finalmente, y queriendo mantener los aconsejados criterios de cantidad (saturación) y calidad (riqueza) que debe reunir toda muestra, nos decantamos por



realizar nosotros mismos nuestra propia selección siguiendo un criterio intencional, algo habitual en los diseños de análisis de contenido cualitativo (Andréu 2001: 24). Nos decantamos así por un muestreo de los llamados “de conveniencia” (Riffe, Lacy y Fico, 1998: 99). Esta técnica consiste en seleccionar los mensajes que son más accesibles o adecuados para el análisis según el propio criterio del investigador. Andréu define que “el muestreo intencional no obedece a unas reglas fijas, ni especifica de antemano el número de unidades a seleccionar. Acepta en principio que este número deberá ser alterado a lo largo de la investigación, de manera que puedan, por un lado, seleccionarse unidades de muestreo no previstas inicialmente para mejorar la calidad y riqueza de la información, y por el otro, pueda interrumpirse la selección de más unidades cuando se entiende que se ha llegado a un punto de saturación por la cantidad de información recogida. Esta saturación teórica se alcanza cuando el investigador (que recoge al mismo tiempo que analiza la información) entiende que los nuevos datos comienzan a ser repetitivos y dejan de aportar información novedosa.”

Justificamos la preferencia del uso de este tipo de muestreo frente a otros de tipo probabilístico, en los que el analista selecciona las unidades de muestreo siguiendo cálculos o leyes de probabilidades, por ser el nuestro un estudio de carácter exploratorio, ya que nunca antes se ha tratado en profundidad el uso de la narratividad en el videoclip. Consideramos que ésta es la mejor manera en que podemos seleccionar una muestra significativa que nos permita extraer conclusiones que puedan ser aplicadas al mayor número de obras teniendo en cuenta el universo tan amplio y heterogéneo del vídeo musical y, al mismo tiempo, realizar una clasificación que contenga distintos tipos de videoclips narrativos agrupados por rasgos característicos comunes.

Dicho esto, establecemos que a la hora de seleccionar los videoclips a analizar nos guiaremos mediante lo expuesto a continuación:

- Deseamos elaborar una muestra variada en cuanto a principalmente estilos musicales, años de producción y características del artista. Procuraremos que haya una representación diversa del panorama del videoclip en general. Si nuestra investigación desea ser válida y fiel a sus objetivos ha de descubrir qué es lo que pueden tener en común un vídeo musical narrativo de 1984 y uno de 2003, uno de un solista *pop* y de un grupo de *heavy metal* o música electrónica.
- Aunque los autores suelen marcar el estreno de *Bohemian Rhapsody* de Queen como inicio de la consolidación del videoclip como formato (Selva, 2009: 413), hemos

elegido el lapso temporal de 1981 a 2011, marcado por el inicio de emisiones de la MTV porque supone la institucionalización de la televisión musical y, por tanto, el comienzo de la difusión del videoclip a través de la pequeña pantalla de forma global (al menos en Europa y EEUU), lo que nos permite tener un contexto de estudio más sólido y acotado al respecto de la emisión y consumo del vídeo musical. Al igual que el inicio de las emisiones de la MTV marca el comienzo de una época en la que el vídeo musical ya es un formato asentado, la primera década del siglo XXI señala la decadencia de su relación con la televisión y su consiguiente transvase a Internet, medio altera totalmente su modo de difusión y recepción, y por lo tanto, demarca para nosotros el fin del lapso de tiempo a estudiar.

– Intentaremos que los videoclips elegidos sean notables en la mayoría de los sentidos: que hayan tenido repercusión mediática, que hayan sido referenciados o influenciado de forma destacada en obras posteriores, que hayan sido galardonados, que aparezcan en selecciones o recopilatorios videográficos o sean parte bien conocida de la cultura popular.

– Y, esencialmente, seleccionaremos videoclips que incluyan lo que denominamos una secuencia narrativa<sup>15</sup>.

### **2.3. Limitaciones**

Las principales limitaciones con las que nos vamos a encontrar en este estudio ya las hemos expuesto, como son la heterogeneidad del videoclip y el extenso material audiovisual que comprende, así como la necesidad de abordar su estudio desde un campo concreto del conocimiento a pesar de ser un discurso multimedia que engloba distintos códigos.

En un género con tanta variedad es difícil hacer un acercamiento del que extraigamos conclusiones que sean aplicables a todas y cada una de las obras que lo componen, como hemos expresado en el apartado anterior. Además, a esto se une el que el videoclip no sea un producto comercial en sí mismo, sino promocional, porque lo que nos enfrentamos a la falta de recopilatorios de obras más allá de los formatos musicales

---

<sup>15</sup> Para la definición de este concepto, hay que acudir al apartado 3.1.1.1. “La secuencia narrativa”.

(CDs, DVDs de vídeo) que suelen encontrarse agrupados según el grupo o solista al que pertenece el tema musical que ilustran y no a su equipo realizador, y menos al director, cuyo nombre por lo general no suele aparecer en las emisiones televisivas de vídeos musicales<sup>16</sup>. Esto ha dado como resultado una cantidad ingente de material por analizar y ordenar, que resulta un verdadero obstáculo para el investigador, pues en muchas ocasiones datos básicos como la autoría del vídeo o el año de su primera emisión son casi imposibles de determinar<sup>17</sup>. Algunas bases de datos en Internet, como Music Video Database o Internet Movie Database parecen estar progresivamente solucionando este problema.

También es complicado acceder al material audiovisual. La mayoría de los videoclips estaban concebidos para su emisión eventual en canales musicales y no eran comercializados después. Hasta hace unos años era imposible hacerse con ellos en el mercado. Sin embargo, con la llegada de Internet y las páginas de *streaming* esta situación ha cambiado. Son muchos los fans que suben su particular archivo de videoclips de su artista preferido a YouTube. Pero aquí nos enfrentamos al problema de la legalidad, pues como material con copyright, los videoclips están sujetos a derechos de autor y suelen ser propiedad de la compañía discográfica, la cual solicitaba la eliminación del archivo. Sin embargo, con la progresiva llegada de las grandes compañías discográficas a YouTube, se ha ampliado considerablemente la oferta permanente y oficial de vídeos musicales en Internet a través de plataformas como Vevo y este problema parece ir resolviéndose.

Por último, y en lo relativo a la metodología elegida para nuestra investigación, nos encontramos con las desventajas que ofrece el criterio intencional al elegir la muestra. Por grande y variada que consigamos elaborar nuestra selección de videoclips no habrá modo de que podamos cubrir cada tipología y es muy posible que algunos elementos acaben tomando más peso del que tienen en el universo o viceversa, pero este es un riesgo en el que puede caer todo estudio llevado a cabo por muestreo. Es por ello que este trabajo no pretende ser más que una aproximación al tema que nos ocupa, la utilización de lo narrativo por parte del video musical, que pueda ser el punto de partida para otras investigaciones más concretas y de áreas de estudio más acotadas. Sería por

---

<sup>16</sup> Esto no ocurre en Estados Unidos donde a comienzos de los años noventa se añadió el dato del director del vídeo al *banner* de información que presenta cada videoclip (Beebe, 2007: 301). En España ninguna cadena musical, ni siquiera la MTV suele incluir el dato, que también suele estar ausente en los canales oficiales de YouTube, por ejemplo.

<sup>17</sup> Ya que en algunas obras de los años ochenta ni siquiera existen los datos de quién grabó el videoclip. (Beebe, 2007: 323).

ejemplo interesante un acercamiento desde la musicología al problema de la narración en el videoclip, relacionando figuras y estructuras musicales con elementos narrativos, algo que nosotros realizaremos de forma muy básica, ya que no poseemos conocimientos suficientes sobre este campo.

Intentaremos hacer frente a estas limitaciones con la ayuda de los recursos anteriormente presentados, con el fin de acercarnos lo mejor posible a la consecución de los objetivos planteados.

### 3. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS NARRATIVO: BASES TEÓRICAS Y CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS

Nuestro principal objetivo con esta tesis, como ya hemos dicho, será examinar la vertiente narrativa del discurso del videoclip. Para ello nos apoyaremos en autores que se encuadran predominantemente en el ámbito del estructuralismo como son Jean Michel Adam y Gerard Genette. Del primero tomaremos el concepto de secuencia narrativa y del segundo el de relato mínimo así como la diferenciación historia y discurso. Completaremos las visiones de estos autores con trabajos de otros investigadores que han aplicado el análisis narrativo al medio audiovisual, acudiendo principalmente a las obras de Chatman, Casetti y Di Chio y García Jiménez.

Al igual que en el capítulo anterior definimos los criterios metodológicos generales mediante los que guiaremos la investigación, a continuación determinaremos el marco teórico específico que vamos a utilizar para realizar el análisis de los textos, con el fin de sentar una base conceptual definida a la hora de manejar las variables y categorías que nos permitirán llevar a cabo dicho análisis.

En primer lugar, trataremos de acotar qué es lo que consideramos un texto narrativo y expondremos cómo lo distinguiremos, utilizando el concepto de secuencia, de un texto no narrativo. A continuación, pasaremos a enumerar y describir las categorías que vamos a aplicar al análisis de la muestra, distinguiéndolas según sean conceptos que pertenezcan al ámbito de la historia o del discurso. Por último, y en relación con lo anterior, conceptualizaremos otros elementos que, aunque no pertenezcan estrictamente al ámbito narratológico también tendrán una especial incidencia en el análisis que vamos a realizar debido a las características particulares del videoclip. En concreto nos referimos a la relación de la música con la diégesis, la forma

de la actuación y los elementos transtextuales.

### **3.1. Bases teóricas**

En este primer punto nos detendremos a determinar cuál es el concepto de narratividad que vamos a manejar y de qué criterios haremos uso para diferenciar entre videoclips que cuentan historias y los que no lo hacen.

Si queremos realizar una investigación sobre qué tiene de narrativo un videoclip, es evidente que el primer paso a dar será establecer una definición clara de qué es lo que consideramos narración. Para ello hemos acudido a los estudios realizados por dos autores. Uno es Jean-Michel Adam, del que emplearemos el concepto de secuencia. El otro es Gerard Genette, de cuyo corpus teórico extraemos el concepto de relato mínimo.

Hemos elegido basarnos en las teorías de Adam por su facilidad para ser aplicadas a todo tipo de textos, incluido el audiovisual, y por estar muy relacionadas con la noción de competencia textual, es decir, la habilidad mediante la cual el receptor es capaz de reconocer una serie de secuencias (narrativa, descriptiva, argumentativa, expositiva y dialógica) dentro de la superestructura global que compone el texto. Las nociones de Adam, junto con el concepto de relato mínimo de Genette, que viene a definir la mínima expresión de contenido narrativo, nos ayudarán a distinguir si nos encontramos ante un videoclip efectivamente narrativo o si el contenido de éste es una simple sucesión de acontecimientos sin relación.

Nos situamos, por tanto, como ya mencionamos, dentro de la narratología estructuralista y por ello defendemos que el texto del videoclip es divisible en estructuras menores, que en nuestro caso hemos llamado “secuencias” basándonos en la terminología de Adam. Sin embargo, esta división estructuralista en secuencias no estaría del todo alejada de un acercamiento cognitivo a la narración y otro tipo de textos, ya que la forma de distinguir entre unos y otros de la que hace uso este autor está muy relacionada, como dijimos, con el concepto de competencia textual. Gracias a ésta el hablante sería capaz de diferenciar entre unos determinados esquemas formales dentro de un texto, como serían, en nuestro caso, las secuencias. Con esta visión secuencial abandonamos la intención de abordar el texto completo como un todo, para así “captar el carácter profundamente heterogéneo, a la vez que complejo y coherente, de un objeto (el texto narrativo) irreductible a un solo tipo o modo de organización” (Adam y Lorda, 1999: 35).

Por último, hay que señalar que este modelo secuencial se inscribe a su vez en el marco de las teorías del prototipo. Así, un texto puede considerarse una narración más o menos típica según su alejamiento a un prototipo de referencia (Adam y Lorda, 1999: 35). En este caso, para establecer que nos encontramos ante una narración, no se buscarían criterios que hayan de cumplirse en términos de condiciones necesarias, como ocurriría en una clasificación o tipología, sino que la identificaremos según su similitud a un modelo de secuencia determinado cuya configuración básica describiremos a continuación.

### 3.1.1. *La secuencia textual*<sup>18</sup>

Como venimos señalando, la base teórica de la que haremos uso para el análisis del videoclip nos permite contemplarlo como un texto de estructura secuencial que puede combinar la narración con otro tipo de modalidades textuales.

Según Adam, un texto es una unidad compuesta de diversas secuencias. Una secuencia, a su vez, es una red de relaciones jerárquicas, una totalidad que se puede descomponer en partes relacionadas entre sí y con el todo. Una entidad, por tanto, relativamente autónoma y dotada de una organización interna que le es propia.

Este autor clasifica los tipos de secuencia en cinco variedades, una de las cuales es la secuencia narrativa. Por otro lado tendríamos la descriptiva, la expositiva, la argumentativa y la de diálogo-conversación. Estas secuencias pueden encontrarse en el texto de forma homogénea, lo que ocurre cuando está compuesto de una o diversas secuencias del mismo tipo, o bien de forma heterogénea, cuando en un texto encontramos secuencias de distinta naturaleza combinadas entre sí. Por ejemplo, descriptivas mezcladas con narrativas (Adam, 1991).

#### 3.1.1.1 La secuencia narrativa

Respecto a la secuencia narrativa, las diversas propuestas que han intentado una

---

<sup>18</sup> Es importante que no confundamos este tipo de secuencia con la secuencia cinematográfica, que es en sí una unidad de narración que: “abarca una acción compleja y única, con o sin unidad de lugar, por lo que ella se plantea, se desarrolla y concluye una acción dramática” (Gordillo, 2009: 47)

representación de su configuración coinciden en que dentro de ella podemos encontrar tres grandes fases: situación inicial o planteamiento, transformación o nudo y situación final o resolución, algo similar a las tres partes clásicas de la narración que ya concretó Aristóteles en su Poética (Bassols y Torrent, 2003: 173). Este esquema indica básicamente la existencia de una situación que se modifica en el tiempo. Para que esto ocurra, será necesario un conflicto transformador lo suficientemente grave como para convertir la situación inicial en otra totalmente diferente al final del relato. Genette, en lo relativo a este conflicto, hace uso del término “relato mínimo” (1998: 16). Según este autor “en el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a otro posterior”.

Genette, al revisar su definición de relato mínimo la enfrenta a la de Evelyne Birge-Vitz, quien afirmaba que no sólo era necesaria una transformación, sino que dicha transformación había de ser “esperada y deseada”. Esto no es más que la distinción entre la historia como la define Genette (murió la reina y murió el rey, según el ejemplo del autor) y la historia unida al accesorio de la intriga o misterio (murió el rey de pena, murió la reina, nadie sabía de qué), en donde, como observamos, tiene más importancia la noción de causalidad. Bassols y Torrent (2003: 173) también creen necesario este ingrediente causal y aseveran que “para que exista narración, la previsible sucesión de acontecimientos tiene que ser alterada por algún hecho inesperado que provoque una desviación del curso normal de las cosas”. Diversos autores han puesto nombre a este concepto: sería la *mise en intrigue* para Adam, o el criterio “de interés” de Van Dijk, por ejemplo. De ellos, el que mejor casa con la noción de relato mínimo de Genette explicado anteriormente es el de Revaz, ya que habla de “alternativa subyacente” y “transformación”, que irían más allá del simple encadenamiento o la linealidad de los hechos. Sin embargo, a la hora de introducir este tipo de matices causales al concepto de relato mínimo, debemos tener en cuenta algunas particularidades del videoclip relativas a la introducción de lo causal como desencadenante de la narración.

Hay que destacar que el videoclip es un texto habitualmente fragmentado debido a la necesidad de adaptarse a la estructura de la canción, como ya veremos en el siguiente capítulo a la hora de definirlo. Eso hará que en él se muestren de manera consecutiva en el tiempo imágenes que en principio no tienen relación aparente entre sí. Pero como ya demostraron los experimentos de Kuleshov, el espectador tiende a interpretar toda sucesión de modo causal, situándose en este punto todas las bases del montaje y del lenguaje cinematográfico. Si existe además una línea diegética clara a la

que atenerse apuntada por algún otro elemento distinto a la imagen, esta interpretación causal del discurso se acentúa aún más. Dicha interpretación puede ser confirmada o no por esos otros elementos conforme el relato progresa, pero en todo caso permite establecer un vínculo significativo entre las imágenes o secuencias, funcionando como una especie de aglutinador narrativo. Muchos videoclips van a lograr de esta manera despertar cierta sensación de suspense jugando principalmente con la carga semántica de la música y la letra de la canción en combinación con la sucesión de imágenes. A éstos pueden unirse además elementos externos al discurso del videoclip, estableciéndose referencias a otras obras artísticas o textos que orbitan al vídeo musical, como puede ser especialmente la construcción de la persona del cantante a través de los medios (nos referimos al concepto de “texto estrella” que examinaremos más adelante). Las posibles relaciones causales que podemos encontrar en una secuencia narrativa en el videoclip no parten, por tanto, sólo de las imágenes, que es el único aspecto del videoclip que ha sido tradicionalmente analizado, sino que pueden involucrar a todos los códigos que conforman su discurso e incluso a otros externos pero cercanos a éste.

Por ello, y debido a que en el videoclip el contenido semántico o narrativo de la obra no está muchas veces del todo definido o cerrado, el televidente puede participar de la construcción de su significado, haciéndolo así suyo en parte. Según afirma Chatman (1980: 45) nuestras mentes tienden a buscar una estructura lógica, que proveerán ellas mismas si es necesario cuando no puedan encontrarla. De no indicárseles otra cosa, los lectores tenderán a asumir que - usando el mismo ejemplo que Genette - el enunciado “rey y la reina murieron” presenta entre los dos hechos un enlace causal y la muerte del rey está relacionada de alguna forma con la de la reina. Por tanto, a la hora de establecer qué es narrativo y qué no lo es, debemos tener presente que la causalidad muchas veces no se encuentran de forma explícita en el texto, sino que pueden también situarse en sus fronteras o fuera de ellas. Esto supone una dificultad añadida para nuestro trabajo, pues el que consideremos como narrativa o no una determinada secuencia va a depender de nuestra visión como espectadores y de nuestro conocimiento de los textos que rodean a un videoclip concreto, que será lo que nos incline a decidir dónde poner la línea que separa lo narrativo de lo que no lo es en cada caso particular.



### 3.1.1.2. La secuencia descriptiva

Igual que la narración se identifica con la acción o el tiempo, en definitiva, con el verbo (que define una transformación o un cambio), la descripción se relaciona con la dimensión espacial. En una descripción no hay transformación sino estabilidad. Es habitual que narración y descripción se encuentren juntas: mientras que la descripción nos presenta una situación, en la narración se produce la alteración del orden presentado. La descripción es por tanto necesaria para que exista un punto del que pueda partir la narración. Por ende, un videoclip descriptivo se convertirá en narrativo en cuanto ocurra un suceso que altere el orden inicial, es decir, cuando se produzca una transformación, tal y como nos indicaba el concepto de relato mínimo.

Algo importante a tener en cuenta, en especial al estudiar el videoclip desde un punto de vista narrativo, es que puede existir confusión entre dos procesos similares: la narración y la descripción de acciones (Bassols y Torrent, 2003: 116). Esta última es una variedad de la descripción donde la enumeración de elementos, acciones en este caso, aparece sujeta a un orden cronológico. Sus pretensiones, sin embargo, se desvinculan de la esencia transformadora de la narración. Esto ocurre especialmente en los videoclips *slice of life*<sup>19</sup>. En el videoclip, dado su carácter fragmentado, esta distinción entre descripción de acciones y narración será en ocasiones especialmente compleja, ya que muchos relatos quedan privados de la introducción o el desenlace, lo que no significa que, efectivamente, haya sucedido una transformación, sino que no conocemos el estado previo o posterior a dicha transformación más que por la letra de la canción u otro código externo a la imagen. En otras ocasiones, el vídeo musical se valdrá de mecanismos para jugar con las expectativas del espectador, poniendo en relevancia el concepto de intriga que mencionábamos antes. Por ejemplo, en *Smack my bitch up* de Prodigy (Jonas Akerlund, noviembre 1997) contemplamos varias horas de lo que ocurre en la vida nocturna del protagonista. No podemos encontrar en este vídeo musical ningún suceso transformador que marque un cambio entre la situación inicial y la final. Sin embargo, lo que sí existe es una manipulación a través de la focalización interna del relato. Las acciones se nos muestran mediante una cámara subjetiva, de tal forma que en cuadro sólo aparecen las manos del protagonista. Por la agresividad de sus actos, el espectador llega a la conclusión de que éste es un hombre, pero finalmente un espejo

---

<sup>19</sup> Literalmente se traduciría como “trozo de vida”. Se suele denominar así al tipo de obras que consisten en reflejar sucesos cotidianos y rutinarios en la vida de una persona.

nos muestra que se trata de una chica. Esto conduce a que, aunque no haya un suceso transformador, el final sorpresivo cree en el espectador la sensación de que efectivamente ha ocurrido algo y desee además volver a ver el vídeo. Por lo tanto, aunque este tipo de vídeo musical que describe acciones no sea narrativo a la usanza habitual, tampoco podemos agruparlo junto con aquel que se limita a la descripción de estados y por lo tanto sí lo incluiremos en nuestro estudio.

### **3.2. Categorías para el análisis**

#### *3.2.1 Historia y discurso*

Una vez definidos los conceptos de secuencia textual y descriptiva, pasamos a centrarnos en los elementos propios de la secuencia narrativa que nos servirán para realizar el análisis del corpus. En cada apartado realizaremos una breve conceptualización de cada categoría con el fin de utilizarla como referencia teórica y glosario al que acudir cuando comencemos a manejar el corpus de estudio. Por lo tanto, aquí se pretende simplemente acotar cada concepto y no realizar una definición exhaustiva de cada término, puesto que para ello nos remitimos a las referencias bibliográficas.

Historia y discurso son dos conceptos esenciales a la hora de hablar de la carga narrativa de un texto. Ambos entran dentro de lo que Genette denomina planos de comunicación narrativa, que en su caso eran clasificados como historia, relato y narración. Para nuestro estudio preferimos tomar como referencia los primeros dos términos según la definición y nomenclatura de Seymour B. Chatman (1980: 19). Con historia, Chatman se refiere al contenido o la cadena de eventos. Este concepto comprendería a su vez a, por un lado, las acciones y sucesos y por otro, los existentes, que se dividirían entre personajes y ambientes. El discurso, por su parte, sería el nombre que el autor da a la expresión y los medios mediante los cuales se comunica el contenido de la historia.

### 3.2.1.1 Historia

#### 3.2.1.1.1. Historia: Composición de la trama. Acontecimientos.

Como decíamos anteriormente, la mayoría de estudios realizados sobre la estructura de la secuencia narrativa coinciden en que dentro de ella podemos encontrar tres grandes fases: situación inicial o planteamiento, transformación o nudo y situación final o resolución. Las narraciones a las que haremos frente en el vídeo musical no suelen ser excesivamente complejas en cuanto al plano de la historia, principalmente a la falta de tiempo para introducir elementos debido a la corta duración de cada obra. Es por esto que, para evitar complicaciones innecesarias, nos quedaremos con este esquema básico de tres fases que introduce la transformación necesaria para considerar narrativo a un relato y que nos permitirá averiguar si la historia está representada de forma completa en el discurso o se omite alguna de sus partes.

Muy relacionados con la estructura de la historia encontramos el concepto de acontecimiento (Casetti y Di Chio, 2007:168). Según estos autores “en la dinámica narrativa (...) sucede algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda”. Los acontecimientos, por tanto, “puntuán el ritmo de la trama, marcando su evolución” y permiten por tanto que se desarrolle la historia. Casetti y Di Chio distinguen dentro de los acontecimientos entre sucesos y acciones, pero nosotros no entraremos en esa distinción ya que consideramos que es dificultosa y no aportaría ningún matiz determinante a nuestro análisis, que como ya hemos dicho, pretende ser un acercamiento global a la narración en el vídeo musical desde diversos frentes.

#### 3.2.1.1.2 Historia: Ambientes (espacios)

Un ambiente, según Casetti y Di Chio (1994: 176), se define como el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes. El ambiente remite a dos cosas: por un lado al entorno en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por otro a la situación en la que operan, a las coordenadas espacio-temporales que caracterizan su presencia. De ahí surgen las dos funciones del ambiente: por una parte, amueblar la escena; por otra, contextualizarla.

Consideraremos que el espacio, tal y como se entiende en la teoría del texto verbal literario, se corresponde con la noción de ambiente que estos autores aplican al texto audiovisual. En nuestra investigación el acercamiento a esta parte del discurso narrativo resulta esencial, puesto que está íntimamente unido a la secuencia descriptiva, que como ya dijimos, puede ser la base de la secuencia narrativa. Ya Leguizamón (1998) estableció que el desarrollo en el espacio era el rasgo característico de lo nosotros hemos llamado secuencia descriptiva del videoclip, siendo esta muy similar a lo que el autor denomina “nivel poliédrico”. El tiempo, la progresión, en definitiva, la transformación propia de la secuencia narrativa, sería sin embargo lo que caracteriza el otro nivel existente en su teoría, el “nivel secuencial”<sup>20</sup>. Un ejemplo de secuencia descriptiva sería la que muestra una actuación de un conjunto musical en una situación estática: por ejemplo, tocando en un mismo escenario sin que nada más ocurra<sup>21</sup>. La secuencial narrativa se correspondería con el nivel secuencial si, por ejemplo, uno de los miembros del conjunto anterior comenzara a ser perseguido y por tanto se convirtiera en protagonista de una diégesis narrativa<sup>22</sup>.

Hay que tener en cuenta que el discurso narrativo no existe tan sólo gracias a la introducción del elemento tiempo, pues en él también está siempre presente el espacio. Según García Jiménez (2003: 351), “no es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial”. Por ello habitualmente la secuencia narrativa va a ir acompañada de una o varias secuencias descriptivas.

En nuestro estudio, en definitiva, lo que nos interesa destacar es la identificación entre ambientes y secuencias. Deseamos averiguar si la secuencia descriptiva está asociada a un determinado espacio dentro de una obra en particular o incluso dentro del videoclip en general, donde estudios de grabación o conciertos son escenarios recurrentes. También nos preocuparemos de observar si los espacios en los que se

---

<sup>20</sup> “Para apenas introducimos en estas modalidades, podemos decir que el poliédrico espesa el desarrollo temporal en favor de una espacialización: el video concretamente gira en torno a (tal escenario, personaje o escenas), compone, se interna en un espacio, narra un espacio o atmósfera, sugiere presencia simultánea en varios lugares o detalles, provoca la sensación del presente continuo, (...). El modo secuencial prioriza un desplazamiento, se anuda a la progresión musical justamente acentuando el carácter de progresión en el desarrollo visual, son los más "cinematográficos", que concatenan ciertos acontecimientos en breves argumentos. Hay que tener muy en cuenta que estos tipos operan solo a nivel de referencias para el análisis y no como casos puros que dividirían la morfología en dos bandos, ya que será más probable encontrar conmutaciones entre ambos y contaminaciones mutuas.” (Leguizamón, 1998).

<sup>21</sup> Como ocurre en *Song 2* de Blur (Sophie Muller, 1997).

<sup>22</sup> Como sucede en *M.O.R.* de Blur (John Hardwick, 1997).

desarrollan la secuencia descriptiva y la narrativa son comunes o están separados y, en este último caso, si se llega a establecer alguna relación visual entre ellos.

### 3.2.1.1.3 Historia: Personajes

Tanto personajes como ambientes, según la clasificación realizada por Casetti y Di Chio (1994: 177), pertenecen a la categoría de los existentes. Estos autores manejan tres criterios con el fin de distinguir si nos encontramos ante un personaje o un ambiente.

El criterio anagráfico será difícil de aplicar en nuestro caso, puesto que en la mayoría de videoclips los personajes no están identificados por el nombre. Sin embargo, ya que el uso de la imagen del ídolo como texto es uno de los aspectos que más tendremos en cuenta a la hora de analizar la carga narrativa del vídeo musical, el empleo de nombres propios en el videoclip será enormemente significativo. El nombre propio identificará al personaje que aparece en el videoclip como ser de ficción, si es distinto al que el artista posee en la vida real, o como una representación de su propio yo dentro del discurso narrativo, si es el suyo propio o su nombre artístico.

Sí será más habitual toparnos con personajes que podamos considerar como tales haciendo uso del criterio de relevancia o del de focalización. El criterio de relevancia se refiere a la cantidad de historia que asume dicho personaje en la narración, es decir, si es portador de acontecimientos y transformaciones. Lo mediremos en función de que el elemento en cuestión -el personaje- sea autor o receptor de dichos acontecimientos. El criterio de focalización se refiere a la atención que le reservan los distintos elementos del proceso narrativo, y lo evaluaremos en función de su relación con lo relativo a la voz y al narrador, categoría a la que nos referimos en el siguiente bloque.

Estos criterios nos permitirán saber no sólo si nos encontramos en efecto ante un personaje, sino el peso que posee éste en la historia.

### 3.2.1.2 Discurso

#### 3.2.1.2.1. Discurso: Tiempo

Afirma Valles Calatrava (2008: 198) que el tiempo es un componente básico del texto narrativo. En efecto, sin tiempo no existiría la narración, ya que no sería posible la

sucesión de transformaciones que dan lugar a una diégesis. Para el análisis, tendremos en cuenta que el tiempo se materializa en el discurso pudiendo producir alteraciones en el orden, la duración y la frecuencia respecto a la historia. Observaremos cómo aparecen esas alteraciones en el videoclip, y si están relacionadas con el plano musical o con la división en secuencias del discurso.

El orden de los acontecimientos de la historia, como decimos, puede alterarse en el discurso. De no producirse esta variación obtendríamos lo que se denomina una secuencia crónica. Pero si los acontecimientos son presentados de tal modo que existan diferencias en cuanto al orden de su disposición, estaríamos hablando de una secuencia anacrónica (García Jiménez: 2003, 177). Esta denominación proviene del concepto de anacronía, que es como Genette se refiere a las alteraciones del orden del discurso respecto al de la historia. La diferenciación entre estos términos equivalente a la que existe entre relato lineal y no lineal. Sánchez Noriega (2000: 100) define el relato lineal como aquel “donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia”. Sin embargo, un relato no lineal es aquel “cuyo orden no es igual al de la historia, ya que posee anacronías o fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia”. Preferiremos el uso de esta terminología -relato lineal o no lineal- ya que consideramos que expresa de una manera más clara el esquema temporal del discurso.

También hay que tener en cuenta que la línea del tiempo puede ser modificada de tal forma que demos un salto adelante -al futuro- o un salto hacia atrás -al pasado-. Si la anacronía nos remite a un punto temporalmente ulterior de la historia respecto al que nos encontramos se tratará de una prolepsis. Si se nos remite a un momento ya pasado, se tratará de una analepsis. Estos términos son denominados también respectivamente *flashforward* y *flashback*.

Estas anacronías podemos describirlas mediante dos elementos: la distancia y la amplitud. La distancia es el segmento temporal que va desde el presente discursivo de la imagen al inicio de la anacronía. La amplitud, sin embargo, es la propia duración de la anacronía (Sánchez Noriega 2000: 101).

Puede ocurrir también que nos movamos a un punto del tiempo desconocido o incluso virtualmente inexistente. Hablaríamos entonces no de anacronías sino de acronías y ucronías. Serán acrónicos respecto al relato primero aquellos segmentos que carezcan de indicaciones temporales que nos permitan situarlos con relación a aquél. La

acronía, también denominada silepsis, se presenta en el caso de que entre la historia y el discurso no medie una relación cronológica determinada, es decir, cuando no hay un tiempo definido (Sánchez Noriega, 2000: 102). Por otro lado, una ucronía es lo que hubiera sucedido en la historia que se cuenta si se hubiesen dado determinadas circunstancias que de hecho no sucedieron (García Jiménez, 2003: 179). Aquí no estaríamos hablando de una sola línea temporal sino de varias líneas temporales paralelas.

Casetti y Di Chio, a la hora de tratar el orden, hablan también de tiempo circular, cíclico y lineal, pudiendo ser este último vectorial o no vectorial, según se introduzcan o no anacronías (1994:152). Aunque algunos autores tachan esta categorización de las formas de la temporalidad problemática (Sánchez Noriega, 2000:100), ya que no se refiere tanto al estricto discurrir del tiempo del relato como a su percepción, nosotros la aceptaremos y manejaremos, ya que resulta muy útil para describir ciertos esquemas estructurales que aparecen con frecuencia en el videoclip. Así nos referiríamos a tiempo circular cuando en una narración el punto de llegada es idéntico al de origen, lo que según Sánchez Noriega, podría igualmente definirse como un relato lineal vertebrado por un largo *flashback* entre las secuencias inicial y final. El tiempo cíclico, en cambio, se daría cuando el punto de llegada es análogo al del origen (que no el mismo) y he aquí donde esta clasificación no se refiere exactamente al discurrir del tiempo sino a otras características, como la similitud entre escenas, imágenes o hechos.

La duración, según Genette, es la segunda propiedad del tiempo en cuanto factor capacitado para la construcción de un discurso. Se refiere a la existencia de diferencia entre la longitud del tiempo efectivo del relato y el tiempo de la historia. Estas diferencias se materializan mediante la introducción de elipsis y pausas, entre otros recursos.

Según Casetti y Di Chio (1994: 155), la duración define la extensión sensible del tiempo representado. Según dicho criterio, estos autores distinguen entre duración normal y anormal (1994: 156). El primer caso aparece cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide aproximadamente con la duración real de ese mismo acontecimiento. En este sentido, son dos las formas de representación temporal utilizadas en el cine: el plano-secuencia y la escena.

La duración anormal se da cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento. En este sentido, según

Casetti y Di Chio (1994: 148) podemos diferenciar dos modalidades generales de intervención: la contracción y la dilatación. En el primer caso puede existir una contracción cuya duración conocemos -la recapitulación- o bien una contracción no medible -la elipsis-; en el segundo caso, por el contrario, tenemos una dilatación por expansión -la extensión-, o bien una dilatación por suspensión del tiempo -la pausa-.

Por su importancia en el videoclip, nos vamos a detener algo más en el funcionamiento de la elipsis. Ésta ocurre cuando el tiempo de la diégesis se interrumpe mientras que conceptual e imaginariamente sigue fluyendo el tiempo de la historia (García Jiménez, 2003: 182). Como afirma este autor (2003: 179), la narrativa de la imagen se basa particularmente en la elipsis, que obliga permanentemente a “intervenir a los factores *off* en el discurso de la imagen”. Esto está íntimamente relacionado con la importancia, que va a tener la participación del espectador como constructor del sentido del discurso al establecer él mismo las relaciones de causalidad que se encuentran ausentes en todo relato fragmentado gracias a la información que éste le proporciona, algo que como ya hemos dicho, es muy relevante para la narración en el vídeo musical.

El tercer elemento que debemos tener en cuenta para apreciar la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es la frecuencia. La definimos como la diferencia entre el número de veces que aparece un acontecimiento en la historia respecto al número de veces que aparece en el discurso. Según cuántas veces y cómo esto ocurra se pueden presentar cuatro supuestos: frecuencia singulativa, repetitiva, iterativa y múltiple (Casetti y Di Chio, 1994: 161).

Si un acontecimiento aparece una vez en la historia y al igual una vez en el discurso, estamos hablando de frecuencia singulativa. Si aparece varias veces en la historia y similar número de veces en el discurso, hablamos de frecuencia múltiple. En estos dos casos nos situaríamos dentro del “ámbito de la normalidad” (Casetti y Di Chio, 1994: 161), ya que se corresponde lo que ocurre en la historia con lo que ocurre en el discurso. En el ámbito de la “anormalidad”, sólo posible dentro de una diégesis que reconstruye la historia, se situarían la frecuencia repetitiva y la iterativa. Si el acontecimiento aparece varias veces en el discurso cuando en la historia sólo lo hace una, se da la frecuencia repetitiva. Al contrario, cuando un acontecimiento que se da en la historia varias veces aparece de forma única en el discurso hablamos de frecuencia iterativa.



### 3.2.1.2.2. Discurso: Focalización

La focalización se sitúa dentro de lo que Genette denomina el modo de la narración. Según Gordillo, la focalización “corresponde a la posición del sujeto de la enunciación ante la historia que se narra, es decir, el ángulo, el momento y la cantidad de información narrativa que se proporciona” (2009: 60). Esta autora contempla la focalización desde cuatro posibilidades diferentes, atendiendo a cuatro preguntas de las que haremos uso para elaborar nuestro análisis:

1. La focalización desde la mirada o el punto de vista óptico (¿quién mira los hechos).
2. La focalización del saber o punto de vista cognitivo (¿quién conoce la información que se cuenta en la historia?).
3. La focalización del suponer o punto de vista conjetural (¿quién inventa los hechos?).
4. La focalización ética o punto de vista ideológico (¿qué manera de pensar se nos transmite en la historia?).

No distinguiremos estrictamente entre las cuatro vertientes de la focalización anteriormente presentadas, pero el plantearnos estas preguntas nos ayudará a distinguir si estamos ante una focalización omnisciente, interna o externa, clasificación sí relevante para nuestro estudio. La distinción entre estos tipos de la que haremos uso será la siguiente:

- Focalización omnisciente. Se da cuando la información narrativa proviene de una posición de conocimiento ilimitado de todo lo que acontece en la historia. Se asume una multitud de puntos de vista que pueden coincidir con todos o algunos de los personajes. También puede darnos información sobre detalles de la acción o elementos esenciales de la puesta en escena, sin que se corresponda con la óptica de ningún personaje
- Focalización externa. En ella la información narrativa proviene de un lugar situado fuera de la diégesis. Nos daría un punto de vista objetivo de lo narrado puesto que aquí no existiría la figura del focalizador. No hay correspondencia con ningún personaje pero tampoco conocimiento ilimitado.
- Focalización interna. En este caso tendríamos un punto de vista desde un personaje o el narrador/instancia de la enunciación. En este caso, el personaje

asume la doble función de “yo narrado” (personaje) y de “yo narrante” (narrador/focalizador). La focalización interna, a su vez, puede ser fija, múltiple o variable.

- La focalización interna fija existe cuando sólo se refleja el punto de vista de un personaje del relato.
- La focalización interna múltiple se da cuando distintos focalizadores reflejan el mismo acontecimiento.
- La focalización interna variable está presente cuando varios focalizadores establecen puntos de vista sobre distintos acontecimientos.

Por último, también será útil para nuestro análisis tener en cuenta la distinción elaborada por Casetti y Di Chio (1994: 246) entre lo que estos autores denominan “los cuatro tipos de actitudes comunicativas” o miradas. Estos serían la mirada objetiva, la mirada objetiva irreal, la interpelación y la mirada subjetiva. Hay que tener en cuenta que el apelativo de mirada no se refiere, en este caso, sólo a lo que se ve, sino más bien a lo que se sabe y se cree. Así por tanto, en la mirada objetiva no existiría ningún punto de vista personal. En la mirada objetiva irreal aparentemente tendríamos una aparente neutralidad, pero en ella hay mecanismos que nos conducen a interpretar la imagen, como planos detalle o *travellings*. En la interpelación, la imagen llama al espectador de forma directa -voz en over, mirada a cámara-. Y finalmente, en la mirada subjetiva, lo que se ve en la imagen refleja la subjetividad de un personaje, lo que piensa o siente.

### 3.2.1.2.3. Discurso: Voz

La voz es la incidencia de la enunciación en el enunciado narrativo, es decir, la relación que se establece entre la posición del narrador y lo que cuenta.

Para realizar el análisis de la voz, seguiremos principalmente la clasificación de Genette, principalmente a lo referido respecto a los criterios de persona y nivel narrativo.

Cuando Genette se refiere a persona en relación con la instancia narrativa, afirma que ésta no se distingue en función de la persona en cuanto a forma gramatical, sino que diferencia entre dos actitudes narrativas, añadiendo además que dichas formas gramaticales son sólo una consecuencia mecánica de éstas. La primera actitud se

correspondería con la elección de un narrador que se sitúa en el relato como uno de los personajes, caso en el que nos hallaríamos ante un narrador homodiegético, puesto que se halla incluido en la diégesis que él mismo narra. Si además el personaje que narra es el protagonista, lo denominaríamos autodiegético. La segunda actitud se da cuando el narrador se configura como una instancia externa a la historia, es decir, no se corresponde con ningún personaje de la diégesis. En este caso estaríamos ante un narrador heterodiegético. Este personaje puede, sin embargo, pertenecer a otra diégesis más o menos desarrollada en el discurso.

Además de lo referido a la persona, Genette también establece que existe una diferencia entre distintos niveles narrativos que afecta a la instancia enunciativa, pudiendo estar ésta situada en uno u otro nivel. Esta diferencia consistiría en que “todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato” (1972: 238). Esto sirve distinguir entre dos modalidades de narrador, según aparezca o no representado en el discurso. Hablaríamos de un narrador intradiegético, si sí aparece, o de un narrador extradiegético, si no lo hace. Hay que tener en cuenta que, en el discurso audiovisual, la presencia del narrador extradiegético, al no tener una manifestación icónica dentro del discurso, se detecta solamente a partir de la voz en off (Gordillo, 2009: 64). El narrador intradiegético, puede ser, a su vez, homodiegético o heterodiegético.

Aunque en los videoclips, por sus particulares características, no suelen incluir mecanismos como voz en *off* o en *over*, ya que ilustran temas que habitualmente tienen letra, podríamos calificar al cantante, que transmite el mensaje de esa letra, de instancia narrativa. Tendremos esto en cuenta, aunque evaluaremos el peso que efectivamente tiene la carga semántica de la canción en la creación del significado narrativo, con el fin de determinar si efectivamente nos encontramos ante una narración o podemos considerar la voz como un simple instrumento musical más.

### 3.2.3. *Transtextualidad*

En los videoclips, como ya hemos mencionado, tiene una especial importancia las referencias externas al propio texto. Ante el poco tiempo de metraje disponible, se hace especialmente significativa la existencia de textos auxiliares que contribuyan a la construcción del significado. La aparición en un vídeo musical de todo tipo de

referencias que intervengan significativamente a dicho proceso es bastante habitual.

Genette define como transtextualidad “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 10). En su obra *Palimpsestos* menciona que la transtextualidad puede manifestarse de varios modos. De estas variedades de la transtextualidad destacaremos los paratextos, la intertextualidad y la hipertextualidad, conceptos que manejaremos en nuestro análisis y que describimos a continuación.

La intertextualidad es definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos (...) la presencia efectiva de un texto en otro”. Como tipos de intertextualidad encontramos la cita – una copia declarada- , el plagio – una copia no declarada- y la alusión, refiriéndose con este último a “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado, al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989: 12).

El paratexto se refiere a los textos que acompañan otro texto principal, como el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, etc. (1989: 12).

Por último, la hipertextualidad (1989: 14) es toda relación que une un texto B – hipertexto - a un texto anterior A – hipotexto - en el que se inserta de una manera que no es la del el comentario.

En nuestro análisis, nos basaremos en estas definiciones para reflexionar sobre cómo intervienen en la formación del significado narrativo del videoclip su relación con otros videoclips en cuanto a que formen parte de una misma serie (hipertextualidad), la referencia a otros textos de tipo intertextual, como las que se hacen al texto estrella o a otros textos mediáticos de la cultura pop, y la presencia en él de cualquier tipo de paratextos.

#### 3.2.4. *Música y diégesis*

Respecto a la relación entre música y diégesis, nos interesa conocer cómo se corresponde el tema musical con el visual, si existe plena correspondencia entre la longitud del videoclip y la longitud de la canción, y si coincide la estructura de la canción con la estructura de la diégesis.

Jesús García Jiménez considera como formas básicas de la narratología musical

los tipos de música diegética y extradiegética (2003: 251). La música es diegética cuando su presencia se justifica en el relato porque forma parte de la acción narrativa. Sin embargo, es extradiegética cuando no forma parte de la acción sino que cumple otras funciones. Este autor afirma que “en la medida en que no participa ni de la acción ni del tiempo, la función de la música extradiegética está más próxima a la descripción que a la narración”. Intentaremos ver cómo afecta esto a la configuración del videoclip, pues es relativamente habitual encontrarnos una justificación diegética de la aparición de la música en el relato, al contrario de lo que sucede en el cine, donde la música es quizá el elemento más irreal de los que se dan en el discurso (Martínez Muñoz, 1989: 273).

Por otro lado tenemos la relación de la música con su presencia en la imagen, que según García Jiménez responde a tres modalidades, *in*, *off* y *over* (2003: 253). La música o sonido *in* existe cuando la fuente sonora se hace visible en la imagen -función intradiegética-. En los videoclips musicales suele ser la forma habitual de representar la voz del cantante, quien aparece actuando frente a la cámara. Con la música o sonido *off*, la fuente sonora no se hace visible, pero la lógica del relato justifica su existencia -función igualmente intradiegética-. Sin embargo, con la música o sonido *over* la fuente sonora ni se hace visible, ni responde a la lógica del relato -función extradiegética-.

Dentro de la música intradiegética, encontramos asimismo que el sonido puede ser elíptico, cuando la fuente del sonido que el espectador ha aparecido con anterioridad en la imagen; citado, si la fuente no ha aparecido con anterioridad, pero asistido por el texto resulta fácil para el espectador identificar el lugar exacto de donde procede; o suspensivo, cuando el espectador que escucha el sonido no dispone por el momento de elementos de juicio para identificar su origen, pero dispondrá de ellos después.

## BLOQUE 2: CONCEPTUALIZACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

### 4. CONCEPTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

A lo largo de los años y los textos, multitud de autores han ido elaborando definiciones con el fin de concretar qué es un vídeo musical. La heterogeneidad de los campos del saber que se han ido acercando al estudio del videoclip, así como la existencia de cierta desconexión entre las distintas publicaciones sobre el tema, han hecho que se puedan encontrar muy diversas definiciones del formato que nos ocupa, que llegan incluso a ser contradictorias entre sí. Después de todo, hay que tener en cuenta que cada texto parte de su base teórica y cada conceptualización se adecúa a los fines del estudio en cuestión en donde se encuentre enmarcada. Esto ha hecho que durante mucho tiempo fuera difícil encontrar una definición de videoclip con vocación de convertirse en una conceptualización interdisciplinar aplicable a cualquier campo y que reuniera lo aportado por el corpus académico anterior.

Selva (2009: 83) señala a este respecto que la bibliografía específica del videoclip adolece de “en demasiadas ocasiones, una cierta precariedad conceptual, que se pone ya de manifiesto en la escasez de definiciones rigurosas”. Este mismo autor, por ello, se dedica en su tesis doctoral a elaborar una definición sistemática y general que se pueda aplicar a todo el conjunto de vídeos musicales. Para ello recopila las distintas definiciones existentes hasta el momento, aceptando o rechazando motivadamente los distintos aspectos del videoclip que se han ocupado de conceptualizar. Además de este análisis del corpus teórico, se encarga de caracterizar el videoclip según sus elementos formales y sus aspectos estratégicos, gracias a lo cual queda acotado como objeto de estudio. Por esta razón tomaremos como punto de partida para nuestra tesis doctoral la definición de videoclip realizada por este autor, ya que consideramos que recoge y conceptualiza de forma clara y concisa los estudios anteriores sobre el tema, creando una base teórica que será la necesaria base sobre la que se sustente nuestra investigación.

En este primer apartado del segundo bloque la tesis, “Definición y características básicas del vídeo musical”, por tanto, nos dedicaremos a exponer qué es un videoclip, tomando como base el mencionado trabajo de David Selva (2009). En primer lugar, presentaremos la definición del término videoclip que manejaremos, analizando cada uno de los aspectos que la componen. En segundo lugar, hablaremos de los elementos

formales básicos que forman parte del vídeo musical. Por último, nos ocuparemos de reflexionar sobre algunos aspectos estratégicos desde el punto comercial unidos a este formato, que serán determinantes para comprender los fines que persigue, y por tanto, para entender qué sentido tiene y cómo funcionan los elementos narrativos que se introducen en su discurso.

En el siguiente apartado, “Tipologías del videoclip” nos ocuparemos de acercarnos a las distintas clasificaciones en que los distintos autores han dividido el videoclip, prestando especial atención a aquellas que han contemplado la existencia del videoclip narrativo como una tipología propia.

En el tercer apartado, “Las secuencias descriptivas y de actuación en el videoclip” expondremos nuestra visión del videoclip como una texto dividido en secuencias, primordialmente dos tipos, narrativa y descriptiva, aplicando las teorías de la secuencia textual Adam expuestas en el apartado 3.1.1. al vídeo musical.

Por último, en “La secuencia narrativa en el videoclip”, exploraremos visiones recopiladas a partir de diversos estudios sobre cómo el videoclip utiliza los recursos de la narración y cómo se refleja en su lenguaje la necesidad de compenetrar narración con música. Concretamente, hablaremos sobre el modo en que la duración y la estructura de la canción tienen incidencia en los esquemas narrativos, las formas en que el videoclip adapta la narración a las estructuras musicales y las relaciones que existen entre la letra de la canción y los elementos narrativos del videoclip.

#### **4.1 Definición y características básicas del vídeo musical**

Selva caracteriza el videoclip como “un formato audiovisual empleado por el sector fonográfico como herramienta de comunicación comercial, que se basa en la adición de imágenes a una canción preexistente” (2009: 411). En primer lugar, utiliza para el videoclip el término “formato” sobre el de “género”, ya que desea aludir preferentemente a su clasificación como tipología publicitaria, más que hacer alusión a su condición de producto de entretenimiento para la televisión, aunque también lo sea. En segundo lugar, la definición alude a su carácter audiovisual, que se debe a su constitución formal básica, siempre resultante de la unión de música y sonido. Esta característica también alude a su vinculación con los medios audiovisuales, desde la televisión a internet, que son los que hacen posible su difusión. En tercer lugar, se hace

referencia a que el videoclip tiene como función principal la de servir de herramienta de comunicación comercial, con el fin de promocionar el producto musical (u otros productos) mediante ciertas estrategias que desglosaremos más adelante. En cuarto lugar, el vídeo musical es un instrumento propio del sector fonográfico, precisamente por su cualidad de herramienta de comunicación comercial relacionada con la música. Este contexto lo condicionará en todos los sentidos, incluso el plano formal o estilístico. Por último, en quinto lugar, el videoclip se realiza añadiendo imágenes a una canción que existía previamente, teniendo ésta tanto prioridad respecto los demás elementos, así como exclusividad, en cuanto a que sólo se va a usar una única canción en cada vídeo musical (2009: 95-100).

#### *4.1.1. Elementos formales del videoclip*

El mismo autor (2009: 278) divide los elementos formales del videoclip en dos categorías basándose en los criterios de distinción de componentes del texto audiovisual de Casetti y di Chio: componentes visuales y componentes sonoros. Dentro de los componentes visuales encontraríamos la imagen y el texto escrito. En los componentes sonoros se englobarían el texto oral, que puede ser hablado o cantado (la letra de la canción), el ruido y por último, la música.

De estos cinco elementos, la imagen y la música serían los dos únicos que verdaderamente definen al vídeo musical, ya que son los componentes básicos necesarios para que pueda considerarse como un formato audiovisual basado en una canción preexistente, tal y como indica la definición que hemos expuesto anteriormente. Esto no impedirá que normalmente estén complementados por los demás.

#### *4.1.2. Aspectos estratégicos del videoclip*

Selva (2009: 363-404), a la hora de conceptualizar el vídeo musical, destaca también ciertos aspectos estratégicos del videoclip que son muy relevantes para nuestro estudio. Ya que uno de nuestros objetivos es averiguar por qué el videoclip hace uso de elementos narrativos, será conveniente fijarnos en cuáles son los fines que persigue este formato. El que se adopte la decisión de introducir una diégesis dentro de su discurso y



la forma en que esto se realice puede estar en directa relación con ellos.

Se diferencian cinco aspectos concretos en la forma que el videoclip tiene de cumplir sus objetivos. Estos son: la creación de significado como fin principal, la consideración del intérprete o grupo como marca, la juventud como su target genérico, la utilización del género musical como mecanismo de segmentación, su necesidad de atraer y retener la atención y por último su forma de utilizar la encriptación como freno al desgaste. Pasamos a desglosarlos a continuación.

Según este autor, el vídeo musical no se concibe tan sólo para cumplir funciones propias de la industria fonográfica como difundir una canción o buscar aumentar su número de ventas, sino que se ubica sobre todo en el ámbito de la creación de significado. Este sería el verdadero y principal objetivo del videoclip. Según lo expuesto por este autor, la carga semántica de la canción precede a la realización del vídeo musical ya que aquella, antes de apoyarse en las imágenes del vídeo, contiene un significado propio para las personas que la consumen, en relación no sólo con lo musical, sino también con el discurso que rodea al artista en cuestión. El consumidor desea identificarse con lo que la música representa (por ejemplo, la idea de autenticidad en los artistas de rock o la de vanguardia en los de música alternativa). Muchas veces, este sentimiento puede provenir incluso de elementos ajenos a lo puramente musical (la comunión con otros fans en los artistas pop, por ejemplo). Este significado que encierra la canción no se materializa necesariamente en la creación de un mensaje cerrado, sino que hace referencia, más bien, a las emociones del público, pero refiriéndose no a la masa en general, sino a cada una de las personas que lo componen. El videoclip puede no transmitir un único significado, sino comunicar múltiples sentimientos subjetivos, según cada espectador, lo que conlleva que cada obra goce de una interpretación diferente en función de quién la reciba. La creación de significado, por tanto, tiene que ver con la generación de sensaciones motivadas por la canción al ser oída por un consumidor concreto. Éstas, a su vez, están relacionadas con el contexto en que se ubica, así como con los distintos medios y herramientas de comunicación por los que es transmitida, además de con la propia música. El videoclip tiene, en este caso, la función de fijar un sentimiento que ya es asociado por cada espectador particular a la canción, más que la de construir un nuevo significado.

En relación con lo dicho está el que se considere al intérprete o grupo como una marca comercial. El videoclip se crea en torno a un artista de manera similar a la que la publicidad convencional lo hace respecto a una marca. Los videoclips ayudan al artista a

cultivar una imagen determinada, ya que en ningún caso se considera a éste como un mero intérprete de un instrumento - que en su caso sería la voz- , sino que se busca que el público se identifique con él y que el contenido de la canción se personifique en su figura. El vídeo musical sirve de vehículo de esa construcción y se ocupa de que llegue al público en condiciones óptimas para que éste la reciba adecuadamente.

El público objetivo del videoclip es el juvenil, pero una juventud considerada más como concepto cultural que biológico. Se trata más bien del grupo con el que se relaciona la llamada “cultura juvenil”, un segmento de la población que prefiere asociarse a sí mismo con lo relativo al ocio y al entretenimiento más que con las obligaciones de la vida adulta. El público consumidor de videoclips además, está, a su vez, separado por grupos de gusto más que por cuestiones demográficas o cualquier otro criterio. La música se agrupa según géneros, que están divididos no sólo en función de características musicales sino también por aspectos sociales, culturales o ideológicos. Cada género, asimismo, está asociado a unas determinadas convenciones estéticas. Esto va a afectar a la representación visual de la música. Por ejemplo, en los primeros tiempos del videoclip, un grupo de rock clásico prefería un vídeo que les mostrara tocando en un concierto a uno que contuviera una historia, ya que el primero enfatizaba la idea de “autenticidad” frente a la afectación y la “falsedad” de un vídeo del tipo narrativo, deseaban transmitir la idea de que eran músicos y no actores.

Otros aspectos estratégicos del videoclip están relacionados más directamente con el propio discurso del videoclip como la introducción de un texto, ya que además de un instrumento de comunicación comercial, el videoclip es un producto audiovisual de entretenimiento. En cualquiera de los dos casos se hace patente la necesidad de atraer la atención del espectador hacia lo que se está comunicando. En el vídeo musical, esta necesidad desencadena en una competencia feroz, ya que se hace necesario para cada obra destacar de entre otros videoclips que compiten por la mirada del espectador y un lugar en su recuerdo. Por consiguiente, se buscará un producto que destaque significativamente del resto. Esta es la razón de que el videoclip sea un formato que se encuentra en reinvención constante, lo que conlleva a que se use como campo de ensayo de técnicas audiovisuales espectaculares y novedosas. O incluso su utilización para buscar generar eco más allá de la pantalla de televisión a través de la provocación y el escándalo.

Una consecuencia directa de lo último es el desgaste mucho más acelerado respecto a otros productos que presenta el discurso del videoclip, favorecido además por

ser un formato de corta duración y sometido a rotación continua. Esto hace que el vídeo musical tienda a hacerse repetitivo y pierda rápidamente interés para el espectador. De ahí que se lleve a cabo una puesta en escena elaborada que le permita ser visto varias veces sin que se lleguen a apreciar todos los detalles. Esta característica influirá también de forma decisiva en su manera de utilizar los mecanismos narrativos, ya un videoclip cumple mejor el objetivo de retardar el desgaste si su historia es críptica o se elimina la conclusión.

## **4.2. Tipologías del videoclip**

### *4.2.1. La tipología tripartita del videoclip*

El tema de si el videoclip es un formato intrínsecamente narrativo o no, así como la forma que tienen de manifestarse en él las estructuras narrativas, han sido cuestiones tratadas en diversos textos pertenecientes al estudio teórico del vídeo musical a lo largo de los treinta años de vida que posee este formato. A este respecto destacan los varios intentos realizados desde el ámbito académico por realizar una tipología del videoclip. A pesar de no existir una clasificación que sea considerada más o menos canónica, o que reúna las distintas posturas expuestas por los diversos autores, los distintos textos coinciden en distinguir tres variedades o tipos de videoclip: el de narración tradicional, el de antinarración y el de actuación, nombrados así según Selva (2009) que a su vez traduce los términos en inglés utilizados por Lynch (1984). El videoclip narrativo, en este caso, se definiría en oposición a los otros dos tipos, que no contendrían ninguna diégesis.

A continuación expondremos las distintas tipologías realizadas sobre este formato y encontradas en el corpus teórico sobre el videoclip ordenadas de manera cronológica. De este modo podremos observar cuál ha sido la evolución de esta línea teórica, ocupada en la clasificación y categorización de videoclip. Nos centraremos principalmente en las tipologías que distinguen al videoclip según si su discurso incluye o no una narración, puesto que estas serán la que tomaremos como base para el modelo de análisis por secuencias que desarrollaremos en esta tesis doctoral, que distingue entre secuencias narrativas y descriptivas.

Uno de los primeros trabajos académicos realizados sobre el vídeo musical, el publicado por A. Wolfe en 1983, nos ofrecía ya una distinción clara entre videoclips de “*performance*” (“de actuación”) y “*concept videos*”, que son para este autor aquellos que cuentan una historia. Un año más tarde otro autor, Shore (1984: 110), a pesar de no realizar una distinción por tipos propiamente dicha, sí llega a diferenciar como Wolfe entre vídeos de interpretación y conceptuales, que quedan por tanto como las dos grandes categorías en que se dividía el corpus del vídeo musical por aquel entonces. Esta segmentación bipolar tiene mucho que ver con la configuración de la programación de la MTV de la época y el estatus en desarrollo del videoclip en aquellos años, que aún era por entonces un formato nuevo cuyas posibilidades no habían sido explotadas por completo. En la televisión musical aparecían principalmente dos variedades de videoclips: por un lado, los que mostraban una actuación grabada, ya fuera en estudio o en directo, siguiendo el canon de lo que había sido la representación audiovisual de la música en televisión hasta entonces (una imitación de lo que es una actuación en directo), y por otro, aquellos que optaban por desarrollar una apariencia visual distinta a ésta.

Shore plantea precisamente un debate sobre el problema que presenta la “autenticidad” del “*concept video*”, un concepto de representación alejado de lo que sería una verdadera actuación del grupo y, por lo tanto, explícitamente falso. El videoclip de “*performance*”, sin embargo, sí que refleja algo más cercano a lo que el espectador se va a encontrar si acude a ver al grupo tocar en directo, aunque el sonido que se le ofrece en este caso, como bien señala este autor, sea un *playback* a la inversa, es decir, se sustituye el sonido del concierto por la grabación en estudio del single que se promociona.

El público, sin embargo, acabó prefiriendo el “*concept video*”, a pesar del rechazo inicial que suscitó:

“Después de un año de emisión, una encuesta a la audiencia de la MTV indicó que los vídeos “*performance*” eran preferidos a los “*concept*”. Sin embargo, hacia la mitad de 1983, la respuesta de la audiencia dio un vuelco radical hacia la preferencia de los “*concept*”. (...) En un principio los vídeos de “*performance*” eran precisamente los que pertenecían a las bandas que más gustaban a la audiencia de la MTV. Pero en dos años, gracias a la incorporación de más artistas británicos que solían apoyarse en un “*concept video*”, junto con el poder seductor de la televisión, los cantantes extranjeros habían conquistado gran parte de la resistencia inicial de la audiencia de la MTV hacia ellos” (Shore, 1984: 110).

El videoclip evolucionó muy rápidamente durante los primeros años de vida de la MTV. Lynch, en 1984, señala que la variedad dentro del formato es ya tal en esa temprana etapa, a sólo tres años desde la inauguración del canal, que “hacer generalizaciones sobre ellos es como intentar dibujar la cara del norteamericano medio” (1984: 54). A pesar de esta afirmación, la autora percibe la existencia de ciertos rasgos formales y temáticos comunes a todos ellos. Estas características le permiten diferenciar entre tres estructuras básicas: una primera, la que afirma es la más común, centrada en la actuación en sí misma - similares a los videoclips de “*performance*” de Wolfe -; una segunda que sería la típica de los vídeos narrativos, que según la autora, cuando aparecen en su forma pura configuran una especie de mini película en la que los artistas interpretan el papel de héroe o heroína; y como tercera y última, la de los vídeos que están influenciados por el cine experimental. Lynch resalta que esta última variedad puede encontrarse tanto en su forma pura como conformando un híbrido con la variedad de actuación o la narrativa.

Si nos damos cuenta, es en la clasificación de Lynch donde la tipología narrativa aparece por primera vez como una categoría de videoclip diferenciada y con rasgos concretos, ya que tanto Wolfe como Shore lo englobaban dentro del “concept video”. La independización del videoclip narrativo de lo que podríamos llamar su categoría madre para configurar una tipología independiente, conlleva también un cambio en los criterios de organización de la propia clasificación. Si antes las tipologías se diferenciaban según lo fieles que fueran a lo que verdaderamente es una actuación en directo del cantante o grupo (“*performance video*” vs. “*concept video*”), ahora se añade como criterio diferenciador la inclusión o no de una diégesis en el discurso (vídeo de actuación vs. vídeo narrativo tradicional vs. vídeo antinarrativo). Este cambio en el paradigma teórico puede estar muy relacionado con el gran auge del que disfruta el vídeo musical narrativo durante el año 1984, ya que después del estreno de *Thriller* en diciembre de 1983, muchos videoclips se lanzaron a copiar su esquema discursivo y desarrollar una historia en combinación con lo que hasta entonces habían sido los elementos tradicionales del videoclip.

Desde 1984 a 1990 no surge ninguna novedad significativa respecto a la cuestión que estamos tratando en los estudios académicos. Una vez que la clasificación por tipologías vuelve a aparecer en los estudios sobre el videoclip, ya en los noventa, parece que la división hecha por Lynch se ha convertido en la más aceptada según el canon

teórico, siendo la que, con más o menos variaciones, toman de base los siguientes autores.

Por ejemplo, en 1990, Armer, en el manual *Directing television and film* (1990: 356), plantea que la representación visual de la música popular suele basarse o bien en la grabación de los músicos mientras interpretan el tema musical, o bien en la utilización de imágenes de libre asociación que pueden dramatizar la historia contada por la canción o representar su atmósfera. También existe la posibilidad de que estas variedades se mezclen. Como vemos, la postura de Armer recoge todo lo dicho por Lynch, incluida la posibilidad de que las tipologías no aparezcan de forma “pura”, sino que se hibriden en un mismo videoclip.

Schwichtenberg (1992: 122-125), sin embargo, pasa a sólo distinguir entre videoclips narrativos y conceptuales. Según esta autora, en los narrativos los acontecimientos se suceden de forma lineal y atendiendo a una lógica causa-efecto. Los conceptuales, en cambio, muestran una dependencia mayor respecto a la música, de tal modo que los elementos musicales – ritmo, tempo, etc. – y las imágenes están conectadas entre sí de una forma más fuerte. Destacamos de su análisis el que señale claramente que en los vídeos narrativos ha de darse una lógica causa efecto entre las imágenes, frente a la simple yuxtaposición propia de los conceptuales.

Llama la atención la eliminación de la tipología “performativa” o de actuación. Al igual que atribuimos la aparición del videoclip narrativo como tipología independiente en 1984 al *boom* de videoclips tipo corto cinematográfico que provocó *Thriller*, esta desaparición puede deberse a la pérdida de fuerza del videoclip de actuación, que a principios de los noventa se encuentra en decadencia, debido presumiblemente a la repetición excesiva de su fórmula. Al estar su esquema de representación, que básicamente consiste en colocar al cantante o grupo tocando frente a la cámara, mucho más acotado que el resto de las tipologías, es más dado al agotamiento que el “concept video”. A estas alturas, el videoclip de actuación ha quedado reducido a segmentos de actuación que pueden encontrarse habitualmente formando parte de otro tipo de videoclip, en forma de una secuencia auxiliar que permite mostrar al artista en pantalla. A pesar de esto, tampoco podemos decir que el vídeo de actuación haya desaparecido del todo, aunque sí es mucho menos corriente verlo, sobre todo si comparamos su presencia hoy en día con la que tuvo en los primeros años de la MTV.

Fandos Igado (1993: 98-99), siguiendo quizá a Schiwichtenberg, ofrece una

clasificación muy parecida a la de la primera, en la que alude a videoclips narrativos y videoclips “catarata de imágenes”, sin tampoco incluir a los de actuación. Kleiler y Moses (1997: 26-30), igualmente, hacen referencia a videoclips cinemáticos y videoclips fotográficos, que constituirían dos grandes tendencias diferenciadas por su grado de “gramática visual”. Así los videoclips cinemáticos serían aquellos que usan la gramática filmica tradicional y cuentan pequeñas historias con progresión narrativa. Los videoclips fotográficos, en cambio, se caracterizarían por ser abiertamente no narrativos, apoyándose mucho menos en la sintaxis filmica tradicional. Un videoclip cinemático contaría una historia o relataría una serie de acontecimientos, mientras que uno fotográfico se centraría en aspectos como el color, la luz o el movimiento.

Sven E. Carlsson (1999) es el autor de otra de las tipologías más utilizadas. En una línea continuista con estudios anteriores, retoma las clasificaciones de Wolfe y Lynch y se basa en la forma de presentar la canción para realizar su clasificación. Según este autor, hay tres formas puras en la tradición visual del vídeo musical: la actuación filmada, la narración visual tradicional, y la narración visual experimental. Estas tres formas llevarían respectivamente al, según los denomina el autor, “*concert clip*” y al “*performance clip*” la primera, al videoclip narrativo la segunda, y al “*art clip*” la tercera. Las tres pueden combinarse entre sí, siendo el tipo predominante aquel por el que se definan la mayoría de escenas.

Según Carlsson, si un vídeo musical contiene en su mayoría la filmación de una actuación, se trata de un videoclip de “performance”. Este tipo de videoclip muestra al cantante en uno o más escenarios. Algunos emplazamientos habituales de esta tipología son el estudio de grabación o el local de ensayo, aunque puede situarse en cualquier parte. La actuación en un concierto con público es tan común que, según este autor, puede tener su propia subcategoría, a la que bautiza como “*concert clip*”. Existirían, según Carlsson, tres modos de actuación: la actuación vocal, la actuación de danza y la actuación con instrumentos. La actuación vocal, según se afirma aquí, es habitual verla aparecer en todos los videoclips, mientras que las otras dos suelen ser optativas.

El videoclip narrativo es definido en este estudio como algo similar a un corto del cine silente con fondo musical. Para Carlsson esta tipología contendría una historia visual que es fácil de seguir. Concretamente, pone como ejemplo de videoclip narrativo puro *I'm on fire* de Bruce Springsteen (John Sayles, enero de 1985), en el que existe una narrativa lineal y breve con introducción, nudo y desenlace bien definidos.

Por último, el videoclip de arte, al contrario que el anterior, no contiene una

narrativa visual perceptible y tampoco hay sincronización entre los labios del cantante y la canción. La principal diferencia, según Carlsson, entre el videoarte (en cuanto a formato de instalación de arte contemporáneo) y el vídeo musical de arte sería la música. Mientras que el videoclip usa música popular, el videoarte utilizaría melodías de tipo experimental.

Podríamos matizar varios aspectos de esta clasificación, como el que la historia sea necesariamente fácil de seguir en el videoclip narrativo y las diferencias entre videoclip y videoarte, o el que no exista sincronización entre los labios del cantante y la canción como característica del videoclip de arte. Sin embargo, en líneas generales, la tipología de Carlsson es la más clara y completa de todas las que se han realizado por el momento. Autores como Sibilla (1999) siguen al anterior, calificando además a las tipologías de Carlsson como macrocódigos de representación que pueden encontrarse y convivir en el interior de un mismo vídeo, algo muy cercano al concepto de secuencia que manejaremos nosotros. Íñigo Sarriugarte (2003) distingue igualmente tres formas en el videoclip también siguiendo a Carlsson: actuación, narrativa y conceptual:

“En la primera, la imagen sólo es testigo del hecho musical, ya sea en el concierto o en el estudio; en la segunda, se presenta una secuencia de eventos, donde se narra una historia bajo la habitual estructura dramática, (...); la tercera se apoya sobre una forma poética, de hecho, no se cuenta una historia de manera lineal, lo que se hace es crear cierto ambiente o estética. Puede ser una secuencia de imágenes basadas en colores o formas que unidos por la música forma un entramado semiótico que expresa el contenido de la música y no exactamente la letra de la canción.”

La última clasificación que tomaremos en cuenta será la de Ana María Sedeño, que diferencia también entre tres tipos de vídeos musicales: anarrativos descriptivos, narrativos y descriptivos narrativos. Sedeño considera como narrativo “Todo videoclip que contenga al menos un programa narrativo, aunque este sea simple (...)” Y a su vez define un programa narrativo como “la sucesión de estados y cambios que se encadenan en la relación de un sujeto y un objeto”, siguiendo en este sentido la corriente semiótica del Grupo de Entrevernes (Sedeño, 2007). Los videoclips narrativos, según esta autora, poseen las mismas características que un film de larga duración: “marcadas elipsis, flujo continuo y transición transparente entre imágenes; raccord; fundido a negro como elemento de puntuación espacio-temporal o separador de bloques” pero también heredarían elementos de las vanguardias artísticas, como por ejemplo “la ruptura de los tradicionales parámetros espacio-temporales con el fin de negar la convencionalidad de



la narración”. Por su parte, los descriptivos serían aquellos que “no albergan ningún programa narrativo en sus imágenes, sino que basan su discurso visual en unos códigos de realización y de reiteración musicovisual bajo la forma de seducción”. Sedeño sitúa en este grupo los videoclips de actuación. Por último, los descriptivos narrativos serían aquellos que mezclan elementos de lo narrativo y de los descriptivo, y siguiendo a las palabras de la autora “es el tipo de videoclip que suele elegirse cuando se desea representar algún tipo de argumento temporal con un desarrollo narrativo reducido”.

La clasificación de Sedeño no está tan alejada de las demás como pudiéramos pensar en un primer momento, ya que se relaciona directamente con los dos niveles definidos por Leguizamón (1998) para el videoclip, a los que denomina el “nivel poliédrico” y el “nivel secuencial”.

“Para apenas introducimos en estas modalidades, podemos decir que el poliédrico espesa el desarrollo temporal en favor de una espacialización: el video concretamente gira en torno a (tal escenario, personaje o escenas), compone, se interna en un espacio, narra un espacio o atmósfera, sugiere presencia simultánea en varios lugares o detalles, provoca la sensación del presente continuo, (...). El modo secuencial prioriza un desplazamiento, se anuda a la progresión musical justamente acentuando el carácter de progresión en el desarrollo visual, son los más "cinematográficos", que concatenan ciertos acontecimientos en breves argumentos. Hay que tener muy en cuenta que estos tipos operan solo a nivel de referencias para el análisis y no como casos puros que dividirían la morfología en dos bandos, ya que será más probable encontrar conmutaciones entre ambos y contaminaciones mutuas.” (Leguizamón, 1998).

Estos dos niveles están referidos, el primero, a la variación constante del espacio, y el segundo, al avance en el tiempo. Ambos se aplicarían a la situación de los personajes integrantes del relato o intérpretes del tema respecto a los mencionados tiempo y espacio. De esta manera, el tipo anarrativo (poliédrico, según Leguizamón) podemos identificarlo con una actuación de un conjunto musical en un universo de cambio constante que afecta a un espacio como puede ser el escenario<sup>23</sup>, aunque puede referirse igualmente a la variación de planos o puntos de vista, entre otros elementos. Sin embargo, en el tipo narrativo (secuencial), el mismo conjunto puede aparecer como protagonista en este caso de una diégesis narrativa<sup>24</sup>. Aquí es imprescindible que se desarrollen las acciones en el tiempo. Por último, los dos tipos, poliédrico y secuencial,

---

<sup>23</sup> Volvemos a poner el ejemplo de *Song 2* de Blur (Sophie Muller, 1997).

<sup>24</sup> *M.O.R.* de Blur (John Hardwick, 1997).

pueden combinarse en el descriptivo narrativo<sup>25</sup>, donde existen cambios tanto en el espacio como en el tiempo. Por tanto, serían estos dos modos, descriptivo y narrativo, poliédrico y secuencial, los que van a actuar de forma independiente o combinados como apoyo visual fundamental del tema musical elegido. Estos niveles no dejan de ser una abstracción de los modos narrativo tradicional, antinarrativo y de actuación de Lynch, agrupando los dos últimos en uno solo.

A continuación, resumimos lo expuesto en párrafos anteriores en un esquema:

Lynch/Selva	Wolfe/Shore/Armer	Schiwichtenberg/ Fandos Igado	Carlsson / Sibilla	Sedeño/ Leguizamón
Narrativo tradicional	Concept	Narrativo	Narrativo	Narrativo (nivel secuencial)
Antinarrativo	Concept	Conceptual	Art clip	Descriptivo (nivel poliédrico)
De actuación	Performance	Conceptual	Concert clip Performance clip	Descriptivo (nivel poliédrico)

Como podemos ver, la mayoría de los estudios sobre el vídeo musical coinciden en colocar a la narrativa como una de las tipologías básicas del videoclip. De hecho, al contrario de lo que sucede con la de actuación, la tipología narrativa ha ido consolidándose con el tiempo como una variedad con entidad propia, aunque en un principio se la englobara dentro de la misma categoría que todos los vídeos musicales que no eran de actuación.

Haciendo un repaso de las distintas tipologías, como señalamos al principio, son básicamente tres tipos de videoclips los que aparecen en ellas de manera constante:

- El primero de ellos, proveniente de la herencia de la actuación filmada y televisiva, sería el videoclip “performance” o de actuación, que se limita a combinar imágenes que muestran al grupo musical o cantante tocando un instrumento, bailando o

<sup>25</sup> *Charmless man* de Blur (Jamie Thraves, 1996).

cantando, al igual que lo harían en un concierto o en su estudio.

- El segundo, el videoclip narrativo, sería aquel en el que se puede distinguir una diégesis.

- Por último tendríamos el videoclip conceptual, una categoría amplia que sería una especie de cajón de sastre para aquellos vídeos musicales que no encajan en las anteriores, es decir, que no contienen ni un programa narrativo ni una actuación, pero sí enfatizan la música con distintos mecanismos audiovisuales.

#### 4.2.2. Otras tipologías

Aunque las tipologías expuestas anteriormente basadas en la forma de presentar visualmente la canción, como hemos visto, configuran una línea de investigación constante en los análisis sobre el vídeo musical, no han sido el único tipo de clasificación que ha intentado categorizarlo. De hecho, autores como Goodwin (1992: 5) critican aquellas clasificaciones en las que el peso de la imagen predomina sobre el resto de aspectos que, según este autor, deberían de tenerse en consideración a un mismo nivel que lo visual. A pesar de lo dicho por Goodwin, no sin razón, la línea de tipologías analizada en el apartado anterior nos resulta, dentro de las existentes, la más manejable y adecuada a los fines de nuestra investigación, ya que el videoclip narrativo es una variedad que ha sido observada y descrita explícitamente en ella. Sin embargo no podemos dejar de aludir a otros textos que han intentado categorizar el vídeo musical de distinto modo al presentado anteriormente.

El videoclip narrativo también aparece en otros estudios no realizados desde el punto de vista de la forma del discurso, sino a partir de su género. A este respecto, una distinción interesante es la que realiza Deborah Holdstein (1984: 12) entre videos que politizan la canción, aquellos que “reviven el film musical americano tradicional” y los “*fantasy videos*”, que están basados “enteramente o parcialmente en el espíritu de las letras de la canción” y sitúan a los intérpretes en una situación y localización exótica o mítica. Aunque muy representativos en los inicios de la MTV, donde esta tipología genérica podía aplicarse a la mayoría de vídeos musicales, en la actualidad se hace más difícil encontrar representantes claros de estas tres corrientes que distingue la autora. Otra clasificación por géneros es la que realiza Simon Frith (1987), quien divide el videoclip en de comedia, conceptual o de acción.

En 1987 Anne Kaplan realiza el que fue durante una época uno de los más relevantes estudios sobre el vídeo musical. Aunque hoy en día se nos antoje algo ingenuo, no podemos dejar de citar su división del videoclip, también clasificada por géneros. Kaplan (1987: 54) distingue entre cinco tipos de vídeos en la MTV, el romántico, el de conciencia social, el nihilista, el clásico y el postmoderno. De ellos, el romántico y el clásico son definidos como narrativos, ya que ponen más énfasis en este aspecto que en la actuación musical. De los dos, el clásico es aquel que más se adhiere a los códigos narrativos, aunque no necesariamente a los de la narración clásica hollywoodiense (1987: 26, 57). El romántico introduce imágenes que están enlazadas narrativamente, aunque de forma débil, reproduciendo el contenido de la letra de una canción que necesariamente ha de tratar un tema relacionado con lo amoroso, sea sobre el sentimiento de pérdida o el de reunión con la persona amada (1987: 56). Respecto a los otros tres tipos, aunque el nihilista es intrínsecamente antinarrativo, el de conciencia social incluye elementos variables, de tal modo que puede también contar una historia, como por ejemplo lo hace *Smokin' in the boys room* de Motley Crue, citado por Kaplan. El postmoderno, por último, se basa en el pastiche y la no linealidad de la imagen, sin que la autora especifique si puede ser narrativo o no, aunque uno de los ejemplos que elige, *Too young to fall in love*, también de Motley Crue, incluye elementos narrativos, de lo cual deducimos que sí existe la posibilidad de que llegue a contener una diégesis.

Por último, Marta Pérez Yarza (1997:113-122) elabora su clasificación de un modo totalmente distinto a los expuestos anteriormente. Su método parte del cuadrado semiótico de Greimas y la vinculación o desvinculación del videoclip respecto a la canción original. Mediante ella establece cuatro tipos de vídeo musical según dicho grado de vinculación. La vinculación total con la canción sería, según esta autora, equivalente al videoclip de interpretación o performance, al que otorga el grado 0 a pesar de que no presenta un discurso denotativo puro, ya que en él siempre existe representación. La desvinculación ignoraría al artista o eludiría mostrar imágenes relacionadas explícitamente con la canción, como, según afirma Pérez Yarza, es el caso de la música electrónica. La no desvinculación, por último, se asemeja al videoclip narrativo. En esta última categoría Pérez Yarza incluye también los vídeos que “muestran los ambientes donde se desarrolla el relato o los que rodean al artista en su vida”. Por último, la no vinculación se refiere a aquellos videoclips antinarrativos y “responsables de esa leyenda sobre el sin sentido, lo caótico y onírico y surrealista del vídeo-musical” (1997: 122).

### 4.3. Las secuencias descriptivas y de actuación en el videoclip

Recordemos que según los estudios de Adam, un texto puede dividirse en secuencias atendiendo a los distintos esquemas formales que es capaz de diferenciar el receptor gracias a su competencia textual. Estos esquemas formales serían cinco: la narración, la descripción, la exposición, la argumentación y el diálogo. Nuestra intención en este apartado es elaborar una identificación entre dos de estos esquemas formales, la narración y la descripción, con las tipologías del vídeo musical expuestas en apartados anteriores (videoclip narrativo, conceptual y de actuación).

Decíamos en el apartado inicial dedicado a la metodología, que la secuencia narrativa era la que se identificaba con el tiempo, implicando un cambio, una transformación, entre lo presentado en el planteamiento y el estado de los acontecimientos en el final. La secuencia descriptiva, sin embargo, se relaciona con el espacio. No hay transformación. Si recordamos lo dicho en puntos anteriores, estas nociones de secuencia descriptiva y narrativa pueden identificarse perfectamente con los conceptos expuestos por Leguizamón de nivel poliédrico y nivel secuencial, donde había un desarrollo en el espacio y en el tiempo, respectivamente. De este modo, usando nuestra terminología, un videoclip se compondría de secuencias descriptivas y narrativas, que aparecen de forma aislada o combinándose entre sí. Ya la clasificación de Sedeño apuntaba en esta dirección cuando distinguía entre vídeos anarrativos descriptivos, narrativos y descriptivos narrativos. Según los conceptos teóricos que manejamos nosotros, estos mismos serían un videoclip compuesto por una o varias secuencias descriptivas (anarrativo), un videoclip compuesto por una o varias secuencias narrativas (narrativo) o por último, un videoclip que mezcla secuencias narrativas y descriptivas respectivamente (descriptivo narrativo).

Ahora bien, ¿cómo situamos la secuencia narrativa y descriptiva respecto a las tres tipologías principales que hemos separado anteriormente atendiendo a las distintas clasificaciones? Sedeño ya identifica en su clasificación el videoclip descriptivo con el de actuación (“se materializa en una situación de actuación o performance del grupo/cantante que fija su mirada hacia la cámara” (2007)), y esto nos sirve de apoyo para afirmar que la actuación es un tipo de descripción de, en este caso, la música que oímos, o también una descripción de la acción de tocar música. Nos quedaría sólo por caracterizar la tipología antinarrativa, que a pesar de su característica heterogeneidad, podríamos calificarla, al igual que la de actuación, de secuencia descriptiva, ya que

enfatan lo musical – describe lo musical - con elementos audiovisuales.

En conclusión, tanto la tipología conceptual como la de actuación, pueden caracterizarse como maneras de representar visualmente la canción. Si describir en el lenguaje escrito se ha llegado a asimilar a “pintar con palabras”, podríamos decir que tanto el videoclip de actuación como el antinarrativo, es decir, aquellos que se componen básicamente de secuencias descriptivas, intentan hacer sonar la música a través de las imágenes.

Estos dos tipos de secuencia descriptiva se oponen a la secuencia narrativa ya que en ellos no existe un cambio de estado en la situación presentada. Al mismo tiempo, la complementan, planteando la situación que va a ser transformada, es decir, subordinándose a la secuencia narrativa o bien yuxtaponiéndose a ella, es decir intercalándose con una secuencia narrativa con la que no tienen aparente relación. A continuación pasaremos a ocuparnos más detalladamente de caracterizar tanto la secuencia descriptiva de actuación como otros tipos de secuencia descriptiva propios del videoclip antinarrativo, junto con las relaciones que establecen con la secuencia narrativa.

#### *4.3.1 La secuencia descriptiva de actuación*

El modo *performativo* o de actuación siempre ha estado presente en la historia de la representación audiovisual de la música. La tradición cinematográfica de la actuación filmada se remonta a los primeros tiempos del cine sonoro<sup>26</sup>, y desde ahí ha llegado hasta nuestros días pasando por el cine musical, las actuaciones televisadas y las grabaciones de giras y conciertos realizadas para su posterior comercialización. Carlsson (1999) califica a la siguiente como la fórmula más popular del videoclip de actuación: un cantante rodeado de todo el aparataje musical y técnico de la banda, o bien situado sobre un escenario, ya sea en un concierto o en un plató de televisión, o bien en un entorno propio del cine musical, siempre que esté en consonancia con la estética artística o visual propia del intérprete en cuestión. El mismo Carlsson señala lo ya expuesto por nosotros anteriormente, que esta tipología del videoclip puede estar complementada, dentro de un mismo vídeo musical, por otros elementos de actuación o conceptuales y, por supuesto, también por una secuencia narrativa, o tantas como se

---

<sup>26</sup> No hay mejor ejemplo que citar a la clásica primera gran obra del sonoro, *El cantor de Jazz*, (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), donde el sonido se usaba exclusivamente en los segmentos musicales.

considere necesario.

Como una de sus principales características, decíamos que el videoclip es un formato sometido a una constante necesidad de innovación. Es por ello que, aunque inicialmente el vídeo musical de actuación fuera el predominante dentro de la programación de la MTV, progresivamente los aditivos conceptuales y narrativos que lo complementaban fueron ganando peso gracias a su capacidad de introducir novedades dentro del discurso del videoclip y la más amplia libertad expresiva de la que lo dotaban. Estos no tenían que estar ligados obligatoriamente a un esquema restrictivo como es el de mostrar a los músicos, u otros sujetos, ejecutando la canción en cuestión. En el apartado anterior señalábamos que el público de la MTV pasó pronto a aceptar las nuevas formas de vídeo musical que llegaban desde el Reino Unido y rechazar lo que hasta entonces había sido su principal favorito, el vídeo de actuación (Shore, 1984: 110). Esta tendencia continuó de tal manera que desde mediados de los años noventa se hizo cada vez más extraño encontrar un vídeo de actuación a la usanza clásica, es decir, la simple filmación de un concierto o actuación. Esta caducidad de la tipología del vídeo de *performance* como algunos autores lo llamaban- siempre refiriéndonos al que no está complementado por una secuencia de otro tipo, ni siquiera conceptual - ha llevado no sólo a que el vídeo de actuación sea una rareza, sino que cuando aparezca, muchas veces lo haga en forma de parodia. Buena muestra de ello es *Dani California* de los Red Hot Chili Peppers (Tony Kaye, 2006), donde los integrantes del grupo están caracterizados como distintos iconos del *rock*, haciendo un repaso a las tendencias estéticas a lo largo de la reciente historia de la música, o *In Bloom* de Nirvana, que alude a los programas televisivos musicales estadounidenses de los años cincuenta y sesenta como *The Ed Sullivan show*. Donde sí parece que el vídeo musical de actuación sigue teniendo cabida es entre los artistas de fans, quienes lo usan a modo de promoción de sus conciertos al mismo tiempo que transmiten una imagen de autenticidad de lo musical y el contacto con su público que contrarresta de algún modo la artificialidad que se espera de ellos como producto (Taylor Swift: *Sparks Fly* (2011)). También aparecen habitualmente protagonizados por aquellos grupos que desean dar una imagen de autenticidad, principalmente conjuntos de rock (Foo fighters: *No way back* (2009); *Rope*, (2011)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Sin embargo, incluso un grupo destinado al gran público adolescente, Backstreet Boys, utiliza los elementos del vídeo de actuación para realizar en su videoclip *Just want you to know* (Marc Klasfeld, 2005) un guiño al famoso *mockumentary This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), al mismo tiempo que

En cualquier caso, es raro encontrar actualmente un videoclip de actuación grabado en concierto. Los que aparecen son una vuelta de tuerca al formato clásico, como *Harder better faster stronger (Live Edit Version)* de Daft Punk (Olivier Gondry, 2007), un *collage* de cortes grabados con teléfonos móviles por diversas personas de entre el público en una de las actuaciones del dúo francés y montados al ritmo de la música. Este videoclip, realizado para promocionar su disco en directo, hace referencia a la costumbre de grabar vídeos con móviles o cámaras fotográficas en los conciertos y colgarlos posteriormente en páginas como YouTube para disfrute de los que no pudieron asistir. En otras ocasiones, lo que se hace para añadir originalidad es introducir un elemento extraño dentro de lo que sería el videoclip de actuación clásico como ocurre por ejemplo en *Song 2* de Blur, donde el grupo toca la canción dentro de una habitación mientras son empujados hacia las paredes y se enfrentan a un vendaval. Aquí el vídeo de actuación se hibridaría con la secuencia descriptiva conceptual.

Sigue dándose de manera abundante, eso sí, el videoclip mixto de secuencia predominantemente de actuación complementada con lo conceptual o lo narrativo. Por ejemplo, *The pretender* de Foo fighters, incluye un programa narrativo, basado en la actuación: el grupo no interpreta la música por sí, sino para combatir a un grupo de policías antidisturbios, usándola como arma. De la relación de la secuencia narrativa con la descriptiva hablaremos más detenidamente en el siguiente apartado.

#### 4.3.1.1. Relación entre la secuencia narrativa y la secuencia descriptiva de actuación

Lo habitual en el videoclip será, como decimos, encontrarnos no un vídeo compuesto por sólo una secuencia de un tipo determinado, sino distintos tipos de secuencia entrelazados dentro de la misma obra. Esto no es un rasgo exclusivo de este formato, ya que en cualquier otro discurso audiovisual la narración está habitualmente acompañada de descripciones u otras modalidades textuales que le sirven como complemento. Sin embargo, en el videoclip, debido a la preminencia de que goza la música sobre la imagen, es mucho más corriente que las tradicionales relaciones entre descripción y narración se vean alteradas, y no existan por ello los vínculos tradicionales del sistema de representación institucional entre los distintos tipos de

---

recrean el documental -real- *Heavy metal parking lot* (John Heyn y Jeff Krulik, 1986) mediante su transmutación en un grupo ficticio de heavy metal llamado Sphynkter



secuencia, limitándose a yuxtaponerse de la mejor manera en que se adapten al plano musical. De este modo, aunque el videoclip utiliza los mecanismos narrativos del cine clásico de Hollywood, el resultado obtenido difiere de lo que sería una narración clásica. En el modo de representación institucional, el que un personaje mire por la cerradura de una puerta puede conducir a un cambio tanto en la focalización como en el espacio. En este caso, del plano del sujeto en cuestión acercando su ojo al agujero, pasaríamos a un plano subjetivo en el que se ve lo que hay tras ese agujero, o mejor dicho, vemos lo que el personaje ve que hay detrás de ese agujero. En este cambio, la cámara pasa a corresponderse con la mirada del personaje (focalización interna) y el plano muestra un espacio que se encuentra más allá de la puerta donde está la cerradura por la que mira. Sin embargo, en el videoclip, ese cambio focal y de plano puede convertirse en, directamente, un cambio de secuencia: la narración se interrumpiría y no veríamos lo que hay más allá de la puerta, sino que cambiaríamos a, por ejemplo, un número de baile. En el modo de representación institucional la descripción nos lleva otra vez a la narración, mientras que en el videoclip esto no tiene por qué ocurrir, puesto que las acciones están guiadas por los cambios en la música.

Esta ruptura se da normalmente, según Leguizamón, cuando se introduce una secuencia de actuación en una secuencia narrativa, ya que la primera rompe con la continuidad del relato.

“Aunque se apoyen en las relaciones de causa-efecto, no resultan unilineales y continuas dado que combinan a los músicos con los personajes, o los personajes son los músicos, y se interceptan desarmando (haciendo fisuras) en el relato como continuidad compleja. (...)Y, por otro lado, a partir de la secuencialidad de performance del grupo o artista, adosarle una secuencialidad de imágenes en otras escenas -secuencialidades alternadas- enlazables tanto por la progresión musical como por cruce visual, es el caso de videos más narrativos que elaboran secuencias de acontecimientos para puntuar la música (...)Aún más interesante resultan las combinaciones poliedro-secuencia (...)en las cuales ocurre un devenir-poliédrico cuando el videoclip comienza como secuencia y luego deviene un poliedro visual (...) y el devenir-secuencial, cuando las variaciones sobre un tema escenográfico derivan en una sucesión de acontecimientos que encausa algún desplazamiento.” (Leguizamón, 1998).

Según este autor, la secuencia de actuación no suele estar al servicio de la narración, es decir, subordinada a ella, sino que ambas secuencias, descriptiva de actuación y narrativa, tienden preferentemente a coordinarse o yuxtaponerse en el texto.

Por ejemplo, en *Baby* de Justin Bieber (Ray Kay, enero 2010), las imágenes que pertenecen a la secuencia narrativa se intercalan con otras que se desarrollan en otro espacio diferente y que muestran al cantante actuando, cantando o bailando, sin relación con los acontecimientos de la narración.

Pero esto no quiere decir que siempre ocurra de este modo, a veces lo relativo a la actuación se usa como un elemento complementario a la narración. Hay que distinguir entre este tipo de secuencia de actuación, coordinadas, de otras, subordinadas, en las que aparece el cantante o grupo cantando o tocando al mismo tiempo que protagoniza acciones que tienen carga narrativa en la imagen, al modo del cine musical. Por ejemplo, en el videoclip de LMFAO *Party Rock Anthem* (Mickey Finnegan, marzo 2011), la secuencia narrativa inicial introduce la historia: los dos protagonistas se acaban de despertar varios días después de quedar dormidos, agotados por una noche de juerga, y se encuentran con que el mundo ha sido invadido por una especie de zombis bailarines cuya enfermedad se contagia al oír la música. Un conciudadano les incita a disimular, bailando como si ellos mismos también se hubieran convertido en zombis, para que no se den cuenta de que están libre del virus. Es entonces cuando comienza la secuencia de actuación, con los dos protagonistas – los miembros del grupo – bailando y cantando entre los zombis danzarines. La historia no sólo no tiene conclusión –no va más allá de lo que acabamos de narrar –, sino que además, en la parte de la canción en la que interviene una cantante, hay un cambio en el tiempo (se hace de noche) sin justificación alguna y se van intercalando imágenes del set de noche y de día. Sin embargo, no podemos decir que aquí la secuencia de actuación sea independiente de la narrativa, ya que está integrada directamente en el argumento de la primera y justificada por el comportamiento de los zombis bailarines. Otro ejemplo distinto lo tenemos en *Love is a battlefield* de Pat Benatar (Bob Giraldi, septiembre de 1983), donde la protagonista está cantando mientras se despide de su familia, que la echa de casa. Mientras el padre habla con su propia voz – el habitual sonido diegético-, Pat Benatar se dirige a él haciendo *playback* sobre la canción, respondiéndoles con la letra cantada, que no tiene relación con lo que el padre está diciendo. El espectador ha de suponer que las palabras de la letra de la canción sustituyen a las líneas de diálogo propias de la situación que, por lo que dice el padre, son fácilmente inferenciables y, por tanto, prescindibles. Se trata de un mecanismo que permite introducir la música dentro de la secuencia narrativa, de tal forma que adquiera protagonismo y no permanezca como una simple banda sonora,

pero tampoco anule la carga diegética de la secuencia. *Party Rock Anthem* lo hace con una secuencia descriptiva de actuación en la que los LMFAO bailan mientras que *Love is a Battlefield* lo hace con una en la que Pat Benatar canta.

#### **4.4. La secuencia narrativa en el videoclip**

Una vez hemos sentado las bases teóricas de nuestro trabajo, definido el concepto de videoclip que vamos a manejar y presentado la tipología de secuencias narrativas y descriptivas con las que realizaremos el análisis del objeto de estudio, nos centraremos en exclusiva en la secuencia narrativa, verdadero objeto de estudio de esta tesis doctoral.

Para ello, en primer lugar, nos ocuparemos de examinar las particularidades producidas por la intersección de lo narrativo en el videoclip, así como la forma en que el vídeo musical narrativo se adapta a las estructuras de la canción.

A continuación estudiaremos el papel que tiene cada uno de los elementos que componen el vídeo musical. Recordemos que según Selva (2009: 278), los elementos formales del videoclip pueden dividirse en dos categorías, componentes visuales y componentes sonoros. En lo visual tendríamos la imagen y el texto escrito. En lo sonoros se englobarían el texto oral, que puede ser hablado o cantando (la letra de la canción), el ruido y, por último, la música. Todos estos componentes son relevantes a la hora de construir el significado narrativo pero consideramos que la letra de la canción juega un papel determinante, por lo que dedicaremos varios apartados a estudiar su relación con la diégesis. Asimismo creemos que será interesante detenerse a analizar el modo en que la presencia de la música queda justificada en la historia, por lo que también nos ocuparemos de tratar este aspecto.

##### *4.4.1. Duración y estructura de la canción y su incidencia sobre los esquemas narrativos*

Que lo musical ocupe un lugar destacado sobre el resto de planos del audiovisual – imagen y demás componentes visuales y sonoros - es la norma general en el discurso del videoclip. Esta primacía de la música afecta de manera importante a la

configuración de las secuencias narrativas. La duración y estructura de la canción, sobre todo, determinan la forma y el contenido del videoclip, puesto que imponen unos límites de tiempo y organización a los que la imagen audiovisual ha de adaptarse. Estos límites vendrán definidos por las características del tema musical. No estará sometido a las mismas restricciones el videoclip de una canción pop de tres minutos, con un esquema musical que gira alrededor de un estribillo que se repite varias veces, que el de un tema electrónico instrumental de mayor duración y con composición formal no cíclica y ausencia de estribillo.

Sin embargo, ya que la mayoría de videoclips se construyen precisamente sobre una canción pop u otras similares en cuanto a organización y duración, y ya que la canción pop es el producto más representativo de la música comercial, la tomaremos como paradigma del tipo de tema sobre el que se construye un vídeo musical. En lo que se refiere a su estructura, una canción pop normalmente se compone de una introducción, varios versos o estrofas, y un estribillo que se alterna con dichas estrofas. También es habitual que se añadan un puente y una coda o fin. En esta composición, como ya hemos señalado, tiene especial protagonismo el estribillo, que constituye el gancho alrededor del cual gira el tema y se convierte con frecuencia en su parte más repetida, siendo también por ello la más conocida por el público. Las constantes irrupciones del estribillo interrumpen el flujo semántico de la estrofa, donde suele encontrarse la carga narrativa de la letra (si es que esta existe). Por lo tanto la canción pop va a presentar una organización más cíclica que lineal, puesto que estará marcada por la sucesión constante de estrofas que añaden nueva información y terminan siempre por desembocar en un mismo estribillo. Respecto a la duración del tema, ésta será generalmente corta, ya que una canción pop no se prolonga de media más de unos tres minutos.

Una vez analizados estos dos factores, estructura y duración, podemos plantearnos de qué modo afectarán a la secuencia narrativa introducida en el videoclip. En primer lugar, es evidente que la escasa duración de la canción va a determinar el intervalo en que el vídeo musical puede desplegar todo su esquema narrativo. Éste, por tanto, no podrá ser demasiado complejo ya que no existe tiempo disponible para desarrollar un gran número de acciones. El que la secuencia narrativa esté acotada por la longitud del tema musical significa asimismo que tendrá que someterse a la estructura no lineal de la canción. Si el videoclip imita y refleja visualmente de algún modo las variaciones producidas por el cambio entre las distintas partes de la canción, la secuencia narrativa

puede verse segmentada para solaparse de manera adecuada con las distintas porciones del tema musical. Por ejemplo, si la carga narrativa de la canción está en la estrofa y el videoclip refleja esto situando igualmente ahí su carga narrativa audiovisual, al llegar al estribillo dicha narración puede verse interrumpida en el videoclip al igual que se veía interrumpida en la canción. Tan sólo teniendo en cuenta estos dos puntos podemos concluir que el vídeo musical va a presentar un discurso narrativo considerablemente distinto al modelo narrativo clásico, principalmente porque en este la narración no tiene por qué verse sometida a ningún otro elemento.

Algunas de estas particularidades del discurso del videoclip ya han sido expuestas en algunos estudios, entre los que destacamos el de Carol Vernallis. Esta autora, en el apartado “Telling and not telling” de su libro *Experiencing music video* (2004), realiza un acercamiento al tema de la expresión de lo narrativo en el vídeo musical. Vernallis sin embargo no diferencia entre vídeos musicales narrativos y no narrativos, sino que establece una escala de narratividad respecto a aquellos videoclips que poseen también elementos de actuación y conceptuales. Tomando su estudio como punto de partida, y añadiendo nuestros propios matices sobre la cuestión, pasaremos a continuación a examinar la influencia que ejerce la superposición de la duración y la estructura de la canción pop sobre la secuencia narrativa en el videoclip. Siguiendo a Vernallis, agruparemos las manifestaciones de dicha influencia en tres puntos principales: Fragmentación del discurso, escaso desarrollo de personajes y acciones y finales atípicos. Los dos últimos, dado que tienen íntima relación, los uniremos dentro de un mismo apartado.

#### 4.4.1.1. Fragmentación del discurso

La principal consecuencia de la adaptación de la secuencia narrativa a la forma de la canción será que, al intentar solaparse esta a sus distintas partes, va a dividirse en fragmentos, convirtiéndose así en un flujo no lineal. Precisamente el ser un discurso fragmentado ha sido destacado desde los orígenes de los estudios sobre el vídeo musical como una de las características definitorias de este formato.

Esta fragmentación puede manifestarse de varios modos e incluso puede darse el caso de que lo haga de varias de esas maneras a la vez. La historia puede presentarse de forma cronológicamente desordenada o incluso incompleta en el discurso, de tal modo que pueden faltar partes del esquema argumental tradicional compuesto por la

presentación, el nudo y el desenlace. Esto ha llevado a muchos autores a tachar al videoclip de ser un discurso acausal. Otro modo de fragmentación que puede encontrarse habitualmente en el vídeo musical es la tendencia a la alternancia de segmentos pertenecientes a la secuencia narrativa con otro tipo de secuencias descriptivas como son la de actuación y la conceptual. Este tipo de mezcla de la que ya hemos hablado anteriormente, es muy habitual, siendo extraño encontrar un videoclip compuesto en exclusiva por una secuencia narrativa. La combinación con la actuación y lo conceptual no suele tener justificación desde el punto de vista narrativo, de tal modo que el videoclip pasa de una secuencia a otra sin razón aparentemente lógica, como ejemplificamos con *Baby* de Justin Bieber. Sin embargo, sólo podemos afirmar que estas transiciones carecen de lógica si atendemos simplemente a lo visual. Hay que tener en cuenta que saltos de un tipo a otro de secuencia son una consecuencia de la preponderancia del plano musical sobre la dimensión visual, ya que se tratan de un traslado a la imagen de las variaciones que se dan en la canción que es, no olvidemos, la causante dicha fragmentación.

La fragmentación del discurso hace, por tanto, que las secuencias narrativas en el videoclip adopten unos esquemas formales muy distintos a los que encontramos en el cine clásico, según Vernallis. Mientras que en este podemos identificar durante la misma apertura de la película cuál será el centro de atención de la trama, así como el camino que esta va a tomar, en el videoclip puede que ese foco sobre el que va a girar la acción no aparezca hasta bien avanzado el metraje, habiendo sido empujado hasta ahí por la irrupción y la sucesión de secuencias descriptivas de actuación o conceptuales. Puede suceder que incluso se divida en otros focos de atención menores o simplemente se configure como un elemento poco significativo en el que apenas repararemos. Aunque en un principio parezca que se nos ofrece el comienzo de una historia, esta quizá no llegue a materializarse, o al menos no lo haga de la manera en la que nos tiene acostumbrado el cine clásico. Según Vernallis (2004, 16), debido a este constante ir y venir entre secuencias sin que exista motivo aparente para ello en el plano visual del discurso, muchas veces el espectador se siente perdido, ya que no puede prever qué es lo que va a ocurrir a continuación.

En definitiva, en el videoclip la relación entre los puntos de la trama no es el único motor que hace avanzar la imagen. Sin embargo, ya que aunque es cierto que en el plano visual del videoclip podemos no encontrar anclajes que nos ofrezcan pistas de cómo evolucionarán personajes y acciones, esto no significa que no exista ninguno en el

conjunto del discurso. Vernallis señala precisamente que los sujetos y otros elementos de lo narrativo no están empujados por las acciones sino por la base musical. Y esa base musical puede guiarnos en el modo de entender la historia, ya que elementos propios de la canción, como la letra, contienen también carga narrativa. Unos apartados más adelante desarrollaremos este planteamiento.

#### 4.4.1.2. Escaso desarrollo de personajes y acciones y final ambiguo

El apego al esquema y a la duración de una canción *pop* por parte de un videoclip no sólo se refleja en la configuración de la secuencia narrativa, sino también en los elementos que la componen, ya que personajes<sup>28</sup> y acciones, según Vernallis, se simplifican al máximo o desaparecen a causa de la subordinación a la parte musical del discurso (2004, 4).

Una de las consecuencias de esta simplificación es que los esquemas argumentales harán uso abundante de estructuras a las que podríamos calificar de clichés. Por ejemplo, una de las secuencias narrativas más usadas por el videoclip es la que recrea persecuciones, cuyos orígenes se sitúan en el mismo nacimiento del cine narrativo. Otra es la del emparejamiento entre dos personajes que, de igual modo, constituye la base de multitud de películas musicales, antecedente claro de este formato. Al ser estos esquemas argumentales de extrema sencillez y de sobra conocidos por el espectador medio, no es necesario mucho tiempo de metraje para desarrollarlos, por lo que son compatibles con la estructura fragmentada y habitualmente desordenada del vídeo musical.

Las características del discurso del videoclip hacen que en muchos de ellos se realice una introducción anómala del esquema narrativo básico (Vernallis, 2004: 15). Lo habitual sería que se nos presentaran los elementos que van a intervenir en la narración en lo que dura la introducción; conforme se desarrolle el videoclip, la situación entre

---

<sup>28</sup> En cuanto a los personajes, según esta autora, aunque el espectador sienta curiosidad, normalmente no llega a saber más sobre ellos que para esbozar la premisa de una posible historia. “Puede ocurrir que el verdadero antagonista malvado esté siempre ausente. Las figuras complementarias pueden tratarse sólo a medias, o incluso esto puede afectar a los protagonistas (...) Sus capacidades y las razones para llevar las cosas a cabo permanecen poco claras.” Vernallis, (2004: 120). En el establecimiento del rol del personaje del videoclip intervienen dos factores importantes como son la letra de la canción y el texto-estrella, de los que nos ocuparemos más adelante. Aquí nos centraremos principalmente en las acciones.

dichos elementos – figuras y objetos - debería ir cambiando y hacia el final, después de observar cómo se han establecido relaciones entre ellos, deberíamos sentir que se ha producido un cambio de estado. Sin embargo, en el videoclip, es posible que ese cambio no comporte una alteración del statu quo ni un giro argumental, es decir, puede que no se nos muestre ninguna conclusión aparente a la secuencia narrativa ni veamos las consecuencias de los cambios en la relación entre los objetos y personajes. En un vídeo musical pueden aparecer puntos de anclaje diegéticos en la introducción que nos permitan desarrollar ciertas expectativas sobre cómo va a continuar la historia. Sin embargo, puede que la historia no llegue a manifestarse siguiendo el esquema tradicional o ni siquiera llegue a materializarse. Esto lleva a Vernallis a afirmar que la atención a la causalidad o a la finalidad en el discurso del videoclip no es tan importante como en el discurso del cine narrativo clásico. Esta particularidad puede ser debida a que el vídeo musical no busca elaborar un todo definido o contar una historia tanto como transmitir una sensación que ilustre la canción. Además, según la autora citada, gran parte de los vídeos musicales poseen un carácter claramente ficcional o fantástico, con una construcción argumental muchas veces alejada de la coherencia institucional que también va a colaborar a que se altere el esquema narrativo tradicional.

La falta de un final cerrado, algo habitual y característico en el videoclip, como mencionamos en el apartado dedicado a definir el objeto de estudio, llamará la atención a un espectador que probablemente sienta que existen huecos por rellenar en la historia, que hay algún detalle que no ha comprendido del todo o una relación entre secuencias que ha pasado por alto. Todo colaborará a que el formato no se agote en tan sólo un visionado, puesto que el espectador intentará volver a ver el vídeo para aclarar aquellas cuestiones que no le han quedado claras o buscar pistas que le ayuden a establecer una conclusión plausible. Y con esto, lo que algunos pueden interpretar como un defecto del discurso del videoclip – el evitar mostrar una conclusión explícita -, se revela como una virtud que puede ayudarle a conseguir su fin principal: captar la total atención del observador e involucrarlo lo más posible en el desarrollo de su discurso. Al ser el vídeo musical un producto destinado al multivisionado, puede decirse que el que no exista en él una diégesis lineal o una conclusión cerrada juega a su favor, ya que va a colaborar a que tarde más perder vigencia.

Lo que acabamos de exponer está muy relacionado con la utilidad que se le da a la secuencia narrativa en el vídeo musical. Si no existiera un amago de historia, no se



produciría esa llamada de atención al espectador para que “una los puntos”. Según Carol Vernallis (2004: 20) “cuando el modo narrativo está presente, aunque sea levemente, crea un aura de misterio, la sensación de que hay cosas que deben ser resueltas; también hace que se planteen cuestiones relacionadas con la continuidad, con cómo el vídeo se va a desarrollar”. Tanto la distancia desde la representación narrativa cinematográfica clásica como la proximidad a ella juegan un rol en la creación del sentido narrativo en el videoclip en la que el espectador tiene un papel más activo de lo común. Esto está favorecido por la habitual falta de pistas y de anclajes, que pueden conducir a la narración hacia cualquier posible final. Se involucra al espectador en un proceso de reconstrucción de todo lo que ha visto para intentar que éste infiera su sentido, que le dé significado haciéndolo suyo en parte. Lo que está escondido y lo revelado se usan para incitar al receptor a la elaboración de una historia más allá de las escenas que son efectivamente visibles.

#### *4.4.2. Formas de adaptar lo narrativo a la estructura musical*

Por la manera que tiene de exponer los resultados de la influencia de lo musical en el plano visual del videoclip, parecería que para Vernallis todos los videoclips son intentos fallidos de exponer una narrativa a la usanza clásica. Sin embargo, creemos que esto no ha de considerarse así.

En primer lugar, transmitir una narración no es ninguno de los fines principales del videoclip, tal y como la propia autora afirma. La historia no es sino uno más de tantos elementos que están subordinados al plano musical.

En segundo lugar, aunque Vernallis tome continuamente como referencia al esquema institucional de narración del cine clásico de Hollywood, no existe necesidad de ceñirse a las leyes de este modelo para transmitir una historia.

Y en tercer lugar, no todos los videoclips que incluyen un esquema diegético terminan cayendo en la acausalidad. Gran parte de ellos consigue contar una historia de manera bastante fiel a los cánones de la narración fílmica clásica. Para conseguir esto último, la secuencia narrativa puede organizarse respecto a la estructura y duración de la canción de dos maneras distintas: adaptándose totalmente a ellos o escapando por completo de su influencia.

En cuanto a la primera opción, la adaptación a los esquemas de la canción, existen tres modos en que lo narrativo puede acomodarse la segmentación por estrofas y estribillos de la canción pop. El primero de ellos sería aquel que adapta una diégesis lineal – con el desarrollo clásico de introducción, nudo y desenlace en orden e intacto- a la estructura de la canción. El segundo consistiría en hacer lo mismo con una diégesis no lineal, temporalmente fragmentada o dividida según la focalización de los distintos personajes, de tal manera que cada unidad de la canción (estribillo, estrofa, puente) se solapara con una pieza de la diégesis. Por último el tercero no implicaría una fragmentación de la historia sino su división en unidades más pequeñas, de tal forma que se incluiría no una, sino varias diégesis, a la manera de episodios o historias atómicas que se corresponderían con las respectivas partes de la canción.

En el extremo contrario, nos encontramos con los videoclips cuyo esquema narrativo opta directamente por escapar de las fronteras de la canción. Los mecanismos puestos aquí en uso no afectarían a la secuencia narrativa sino que lo que alterarían sería la duración y la estructura del propio videoclip. El método más habitual para conseguir esto es añadir al vídeo musical apéndices en los que no suena la música, de tal manera que se permita la existencia de fragmentos audiovisuales no sometidos al molde de la canción. Estos apéndices no tienen por qué modificar la estructura de la canción o su duración, sino que se añaden al principio y al final, antes o después de que comience a sonar, o la detienen para incrustarse entre medias. En otras ocasiones, sin embargo, sí que llega a realizarse una modificación de la música para someterse a las exigencias de la imagen y la narración, quedando en un segundo plano respecto a estas.

A continuación veremos más detenidamente cómo funcionan todos estos mecanismos.

#### 4.4.2.1. Secuencias narrativas adaptadas al esquema musical

##### - Adaptación a la canción de una secuencia narrativa cronológicamente lineal

Esta modalidad de secuencia narrativa es bastante común en el vídeo musical. Es habitual encontrarla en videoclips de grupos de pop comercial desde principios de los

años ochenta, donde hacía aparición en obras dirigidas por Steve Barron como *Take on me* de A-ha o *Billie Jean* de Michael Jackson.

*Take on me* es quizá el ejemplo por excelencia de esta variedad, continuamente citado como uno de los videoclips más conocidos y parodiados de la historia del género. En él, una chica se introduce en un tebeo de la mano del héroe del cómic, que parece haber cobrado vida. La camarera de la cafetería, al creer que se ha ido sin pagar, tira el cómic a la papelera, por lo que las páginas se mezclan y los enemigos del protagonista comienzan a perseguirlo a él y a la chica, pero ella consigue escapar. Cree que su compañero está muerto hasta que por fin él también cobra vida humana y se abrazan en el mundo real, libre de las amenazas de los malvados.

El relato presenta de forma lineal las tres partes de la narración clásica, estando éstas claramente vertebradas por una sucesión de acciones. La acción primera (el chico introduce a la chica dentro del cómic) establece la introducción hasta que desemboca en la segunda, origen del conflicto (la camarera tira el cómic a la papelera). Esto lleva a la acción tercera (los enemigos atacan a los chicos). La cuarta (la chica consigue escapar) introduce el desenlace y la quinta (ambos se vuelven a reunir) clausura la historia. La separación entre el mundo real y el mundo del cómic coincide con la introducción (mundo real), nudo (cómic) y desenlace (mundo real) de la historia. Esta fragmentación no es sólo espacial, sino también estética: el interior del tebeo está recreado con técnicas de animación, lo que permite que en la escena final veamos cómo el protagonista se debate entre uno y otro, al oscilar su imagen entre la apariencia animada y la filmada.

La división de acciones, y por tanto de las partes del argumento, se corresponde totalmente con la estructura de la canción. Su introducción instrumental se solapa con la introducción del personaje del protagonista y la introducción vocal con la de la chica. En el primer estribillo cruzan miradas y durante la estrofa y estribillos que vienen a continuación él le muestra su mundo. Durante el puente instrumental, la camarera tira el cómic a la papelera y hacen aparición los enemigos del protagonista, de los que los héroes huyen. Cuando comienza de nuevo la estrofa, el héroe ayuda a escapar a la chica y en el estribillo ella está de nuevo en la cafetería. La repetición del estribillo coincide con la aparición del chico en el mundo real y el final de la canción con el reencuentro de ambos.

Este esquema se sigue usando en los videoclips veinte años después. Un ejemplo lo tenemos en *Baby* de Justin Bieber, donde además podemos ver cómo la secuencia

narrativa se alterna con elementos de actuación, lo que también sucedía en *Take on me*, aunque sólo durante el puente musical. *Baby* es una narración que sigue el esquema de organización del dual-focus del musical: Un personaje femenino y otro masculino comienzan estando enfrentados y terminan juntos. El encuentro en la bolera de los dos protagonistas coincide con la introducción y primera estrofa de la canción. Él se acerca a ella al comienzo del estribillo. Durante éste y la siguiente estrofa la persigue por distintos decorados, y estas escenas que se entrelazan con las de Justin Bieber en un espacio de actuación fijo, distinto al de la narración. Al comienzo de la siguiente estrofa, chicos y chicas forman dos equipos que se enfrentan en un duelo de baile. El puente musical se sustituye por un rap del artista Ludacris, que hace aparición en el espacio de actuación, alternándose este contenido con las escenas del baile. Progresivamente, los planos van haciendo énfasis en los dos protagonistas hasta que al llegar la coda se abrazan y en la última escena abandonan juntos la bolera.

- Secuencia narrativa cronológicamente no lineal

Si la canción responde a un esquema no lineal, una de las soluciones posibles que permite superponer una secuencia narrativa es hacer que ésta igualmente refleje una diégesis no lineal, estableciendo una coincidencia entre la estructura de la canción y la de la diégesis. Carol Vernallis (2004: 17) hace referencia a este tipo de secuencia narrativa, cuando expone que en muchos videoclips se da el problema de que el comienzo del verso sería equivalente a la introducción, el nudo tendría paralelismos con el puente y por último el clímax o resolución se solaparía con el estribillo. Es decir, el verso puede abocetar la situación, el puente presentar el problema y el estribillo establecer su cristalización. Esto hará que, por ejemplo, una misma historia se cuente dos veces debido a que la estructura de la canción tiende a repetirse. Pero la superimpresión de las partes con la estructura de la canción no siempre será exacta, así que en esta categoría incluiremos todos aquellos videoclips que modifiquen su historia para adaptarse mejor a la línea marcada por la música.

Un ejemplo perfecto de esta modalidad es el videoclip *La tormenta de arena* del grupo español Dorian. En él la narración se apoya en la estructura de la canción para contar un mismo hecho desde dos puntos de vista distintos. Durante la primera estrofa vemos a una joven pareja que espera el autobús en una estación. La gente parece estar recelosa de ellos y una mujer incluso sale corriendo cuando están a punto de besarse. Al

comenzar el estribillo un hombre los separa y se enzarza en una pelea con el chico. Pronto llegan otros adultos que lo inmovilizan. De nuevo comienza otra estrofa y en ella vemos la misma secuencia con la que comenzaba la primera parte pero desde el interior de la estación, donde están los adultos, que han encontrado a los chicos y nerviosos hablan con el guardia de seguridad y por teléfono. Es decir, volvemos a ver los mismos hechos pero ha cambiado la focalización. Los planos de un reloj que aparecen varias veces a lo largo del metraje nos ayudan a situar en el tiempo los distintos fragmentos. Esto sería una excepción a la afirmación hecha por Vernallis de que en los videoclips no aparecen marcas que nos ayuden a situar la acción (2004: 16). Según esta autora, los saltos repentinos en el flujo narrativo del videoclip estarán acompañados por una escasez de marcadores y referentes espaciales y temporales, lo que va a propiciar una percepción algo confusa, incluso múltiple, del espacio y el tiempo, pero como vemos, no siempre ocurre así.

De nuevo coincidiendo con el estribillo vemos la pelea, que se extiende hasta el puente musical. Durante la repetición final de éste y la coda, los chicos se besan y una luz sale de ellos culminando en una explosión con la que acaba también la canción. Podemos observar fácilmente cómo la secuencia narrativa se corresponde totalmente con la canción: no sólo las distintas partes de la narración se solapan con las del tema musical, sino que también el cambio de ritmo del estribillo propicia que la acción se acelere. La repetición final del estribillo hace que el videoclip culmine en un crescendo que lleva a la resolución de la narración.

Como vemos, se cumple lo que preveía Vernallis. Cada parte de la canción se corresponde con una parte de la diégesis, pero la estructura cíclica del tema provoca que volvamos a ver los mismos acontecimientos desde un punto de vista diferente.

#### - Secuencia narrativa organizada en historias atómicas

La organización de la secuencia narrativa en historias atómicas o episodios es una forma de asociar unidades de acción a unidades musicales similar a la expuesta en el apartado anterior. Sin embargo, aquí no encontraremos alteraciones temporales o de puntos de vista, ni la misma historia repetida varias veces, sino distintas diégesis que giran alrededor de un nexo común organizadas en función a los segmentos de la canción. Estas diégesis pueden ser prácticamente independientes, compartir sólo un

punto temático o combinarse de tal forma que configuren distintos episodios dentro de una diégesis superior.

Por ejemplo en *Fuck you* de Cee Lo Green se narran distintos fracasos amorosos del cantante a lo largo de su vida, desde la infancia hasta cuando ya se ha convertido en un adulto, a modo de episodios. Cada episodio cubre el estribillo y la estrofa, todos siguiendo un mismo esquema: Cee Lo se fija en una chica a la que intenta conquistar pero sus intentos son en vano, ya que se acaba yendo con otro chico o simplemente no le presta atención. Tras el puente, en donde se nos ofrece un breve recordatorio de lo que ha sucedido coincidiendo con la repetición final del estribillo, encontramos la catarsis: a pesar de todo el cantante-protagonista se ha convertido en un Don Juan y es él el que finalmente abandona a la chica que le había rechazado previamente.

Esta estructura episódica también se da en *Gives you hell (full narrative version)* de All American rejects, que narra el enfrentamiento entre dos vecinos de personalidades opuestas, un pijo y un rockero. Las estrofas y estribillos se corresponden con sucesivas peleas entre los dos. Mientras que en la estrofa es el rockero el que ataca, en el estribillo el pijo se toma la venganza. En el puente los dos se enfrentan cara a cara y la coda corresponde con su discusión y la solución que ofrecen las esposas de ambos; un intercambio de parejas con el que al parecer todo se soluciona.

#### 4.4.2.2. Escapar de las fronteras de la canción

Los mecanismos anteriormente expuestos permiten a la secuencia narrativa adaptarse a la canción de forma que podamos introducir un esquema narrativo completo dentro del videoclip. Sin embargo, lo que parece ser inevitable, o prácticamente inevitable – si exceptuamos el primer tipo, en el que encontramos una diégesis lineal – es que exista cierta fragmentación en la parte visual del discurso. La mejor manera de evitar esto parece ser desarrollar la historia fuera de las fronteras de la canción y así librarse de la necesidad de tener que adaptarse a la música.

Muchos videoclips narrativos van a optar por extender su duración más allá del tiempo que ocupa el tema musical, lo que significa incluir un segmento no musical que escapa a la constricción de la canción. Por lo general estos segmentos no musicales se sitúan al comienzo y al final del vídeo, antes de que empiece a sonar la canción o una

vez que ésta haya terminado. En otras ocasiones se encuentran a lo largo del tema musical, dejando la canción de fondo o interrumpiéndose ésta momentáneamente. Esto, por tanto, puede incluso llevar a que la canción quede sepultada por la imagen y permanezca en un segundo plano.

La inserción de estos segmentos no musicales, que acercan el videoclip al corto cinematográfico, se utiliza con frecuencia para promocionar al vídeo musical que los contiene como un objeto de mayor prestigio o valor artístico que los demás. Aquellos videoclips que se promocionan como superproducciones, publicitando las elevadas cantidades de dinero que ha costado su producción o la contratación de un director o actor afamado para que colabore en su realización, suelen ser de este tipo. Además es más corriente ver en ellos la inclusión de títulos de crédito, algo que no es lo habitual en el videoclip. Se trata, suponemos, de intentar acercarlos mediante todos estos rasgos o marcas de estilo a un arte más “noble” como el cine, y alejarlos del denostado concepto del vídeo musical tradicional. *Thriller* es quizá el inaugurador de esta tendencia del videoclip de lujo, que se ha hecho aún más popular en los últimos años, ya que en Internet, al contrario de lo que ocurría en la televisión musical, el tiempo de exhibición no está acotado y cualquier vídeo musical puede alargarse todo lo que se desee sin que esto signifique que va a ocupar más tiempo en la parrilla. Esto es muy relevante si tenemos en cuenta que la adición de segmentos narrativos no musicales puede hacer que una canción de tres minutos resulte en un videoclip de diez o quince minutos de duración.

Vídeos musicales como *Paparazzi* de Lady Gaga responden a todos estos tópicos del videoclip de lujo, situando además toda su carga narrativa fuera de las fronteras de la canción. Posee las mencionadas secuencias no musicales al inicio y al final, así como títulos de crédito, artistas invitados (en este caso el actor Alexander Skarsgård, conocido por su papel de vampiro sexy en la serie *True Blood*), y una cuidada producción artística. La duración total del videoclip es de 7:11 minutos, aunque la de la canción sólo es de 3:28. La secuencia narrativa se concentra en los 2:30 antes de que comience a oírse el tema. Cuando suena la música cambia el tono del discurso y lo narrativo deja paso a secuencias de actuación y conceptuales. Como conclusión, la diégesis que había comenzado a narrarse en la introducción no musical se retoma en la última repetición del estribillo. En este punto, el final de la canción se modifica y se vuelve instrumental para adaptarse a la imagen y no al contrario.

La historia que narra *Paparazzi* está dividida en las dos partes que conforman la introducción y la conclusión del vídeo, en la forma de dos diégesis de estructura paralela. En la introducción es el protagonista masculino (Alexander Skarsgard) quien intenta matar a su amante, Lady Gaga, a la que tira por un balcón y deja gravemente herida, lo que daña enormemente su imagen pública. En la conclusión, Lady Gaga, ya recuperada de su accidente, envenena a Alexander Skarsgard, consiguiendo así volver a las portadas de los periódicos gracias a su detención por intento de asesinato.

Otro ejemplo de este tipo de videoclip podría ser *Wake me up when september ends* de Green day. En esta ocasión la secuencia narrativa no sólo se sitúa apartada de la canción sino que también se intercala en su interior. En este caso ninguno de los miembros del grupo aparece como protagonista de la narración del videoclip como ocurría en *Paparazzi*, sino que estos roles los ocupan los entonces jóvenes y prometedores actores Jamie Bell y Evan Rachel Wood, quienes interpretan a una joven pareja. Sin trabajo ni expectativas de futuro, él decide alistarse en el ejército. Al contrario de lo que ocurre en *Paparazzi*, la secuencia narrativa, al entrar dentro de las fronteras de la canción, sí se alterna con fragmentos de la secuencia descriptiva de actuación en la que vemos actuar al grupo.

La introducción, que dura 1:45 presenta, sin música, una conversación entre los jóvenes en la que se prometen amor eterno y no separarse nunca uno del otro. Tras esto comienza a sonar la canción, que se ilustra con imágenes del grupo tocando en un decorado, y que a su vez se intercalan con otras imágenes de la vida diaria de la pareja. Después de la primera repetición del estribillo, la canción se interrumpe para dar lugar a otra escena sin música, en la que parece que el chico abandona su novia. La música se reanuda con un crescendo y el espectador descubre que ha decidido dejarla para alistarse en el ejército. Durante el resto de la canción se alternan imágenes del chico en la guerra, la chica sola y el grupo tocando. A pesar de que se podría haber introducido otro segmento final que concluyese la historia, en *Wake me up...* no se nos ofrece ninguna resolución. No sabemos si el chico muere o vuelve para encontrarse con su novia, siguiendo la tendencia del videoclip de dejar los finales abiertos a la que hicimos alusión al comienzo de este apartado.

Como acabamos de comprobar, la inserción de una secuencia narrativa en el videoclip puede provocar que la canción se vea modificada. En los ejemplos utilizados



anteriormente los cambios realizados eran leves. En *Paparazzi* apenas significaba que el estribillo final se volvía instrumental y en *Wake me up...* se dejaba la música detenida durante la inserción de la narración, como si se hubiera pulsado el botón de *pause*.

Sin embargo, otros videoclips, aun dejando la mayor parte de la canción intacta, modifican notablemente el tema musical para adaptarlo al guión. El ejemplo más destacable es, sin ir más lejos, uno de los vídeos musicales más famosos de la historia: *Thriller*. Este videoclip de Michael Jackson presenta tres diégesis unidas en una estructura de cajas chinas. De esas tres diégesis, sólo la central llega a compartir espacio con la música. Sin embargo, lo que oímos no es el *track* original, sino una modificación especialmente realizada para el vídeo musical, con un comienzo distinto, que incluye mayores interludios instrumentales que sirven de banda sonora a la acción, reduciendo su contenido vocal al estribillo, una estrofa y las palabras que recita Vincent Price.

Este tipo de videoclip en los que la música se altera para favorecer el contenido de la imagen, concretamente el contenido narrativo, es raro de encontrar. Sin embargo, dada la multitud de obras que se han realizado en el formato de vídeo musical, podemos toparnos con variados ejemplos. *Bumble Bees* de Aqua, por ejemplo, es un metavideo, en el que la acción se interrumpe continuamente para mostrarnos las oficinas de la compañía discográfica del grupo, en las que un directivo y el realizador del videoclip discuten sobre qué imagen es más adecuada para promocionarlos. No desean seguir siendo una “barbie band”<sup>29</sup> y ansían convertirse en estrellas “serias” del pop. Finalmente el vídeo que graban es otra farsa humorística más, no así el que nos llega como espectadores, una parodia de la realización de un videoclip y la construcción del texto estrella contada con algo de ironía. La canción se interrumpe constantemente y el estribillo se repite por cada intento de vídeo fallido, hasta que llegan al final, donde finalmente podemos oír el tema hasta la coda.

#### 4.4.2.3. Estructuras mixtas

Podemos encontrar las tipologías que hemos expuesto hasta ahora combinadas entre sí, Encontrarlas de este modo va a ser tanto o más habitual que verlas aisladas. La

---

<sup>29</sup> En alusión a su primera canción y vídeo, *Barbie girl*, y a la imagen del grupo en general, caricaturesca y como de dibujo animado.

heterogeneidad del género favorece a que aparezcan numerosas combinaciones entre los tipos que hemos expuesto, siendo imposible realizar una clasificación que contenga todos los vídeos musicales realizados. Sin embargo, con la división expuesta anteriormente creemos ser capaces de cubrir gran parte de aquellos que presentan una secuencia narrativa.

La combinación de las distintas tipologías y la introducción de distintos elementos narrativos pueden hacer más compleja la secuencia narrativa de un videoclip, más aún si tenemos en cuenta la fragmentación por defecto del formato propiciada por lo musical. Por ejemplo, en *Everlong* de Foo Fighters, existen, como en *Thriller*, tres diégesis, pero mientras que en el vídeo de Michael Jackson éstas estaban claramente dispuestas en abismo, en *Everlong* encontramos una organización más caótica, reflejando, al igual que en *Thriller*, lo que podría ser el sueño de uno de los protagonistas.

*Everlong* comienza mostrándonos, durante la introducción del tema, el escenario donde se desarrolla la acción. Vemos una casa en la que vive una pareja que se encuentra durmiendo en la cama. Al comenzar la primera estrofa cambiamos de espacio y entramos en el sueño de él: es un punk en una fiesta de los ochenta y unos matones le persiguen y se meten con su chica. Con el final de la primera estrofa y el principio de la segunda, cambiamos otra vez de espacio. Primero vamos de nuevo a la habitación y después nos sumergimos en el sueño de la chica: está en una cabaña mientras su pareja recoge leña y alguien parece estar entrando por una trampilla en el suelo. Antes de que finalice la estrofa, volvemos al sueño del protagonista. La canción gana fuerza en el estribillo, que coincide con una pelea en la que consigue eliminar a los matones y arrastrar a su chica fuera de la fiesta. Los malos se trasladan al sueño de ella. El chico despierta, ya que llaman por teléfono. Con el comienzo de la tercera estrofa, volvemos al sueño de ella. Quien llama es la chica desde dentro de su propio sueño, una llamada que se recibe en el teléfono del mundo real (o lo que parecía serlo hasta entonces). Una vez más, la subida del protagonismo de las guitarras y la batería en el estribillo coincide con un punto de inflexión, la entrada de los matones en la casa de la chica. Volvemos a la realidad, y el chico se da cuenta de que es la protagonista quien lo llama desde dentro del sueño. Durante el puente musical consigue dormirse y volver a soñar para ayudarla dentro del universo onírico. Llega a la cabaña justo a tiempo para el siguiente estribillo, que de nuevo coincide con el enfrentamiento en el que derrotan a los matones y los

arrojan al río. Estos, sin embargo, coincidiendo con el final de la canción, acaban por hacer aparición en el mismo dormitorio de la pareja. La secuencia narrativa se interrumpe aquí y cambia en la última repetición del estribillo por una secuencia descriptiva de actuación y los miembros del grupo se quitan los disfraces de personajes y tocan como la banda que son.

La fragmentación del relato en este videoclip es múltiple, tanto que es incluso necesario verlo varias veces para comprender la historia. A pesar de esta fragmentación, la secuencia narrativa que se nos ofrece contiene la historia completa. Es cierto que la aparición final de los matones en la habitación del mundo real no cierra la diégesis, pero cumple dos objetivos claros. El primero, servir de elemento de intriga a modo de *cliffhanger*, creando uno de esos finales abiertos que incitan a ver el vídeo musical una vez. El segundo, justificar la secuencia de actuación final y la transformación de los personajes del relato en los miembros de la banda delante de los ojos del espectador. Estos dos objetivos no están tan relacionados con la secuencia narrativa como con los fines del videoclip y con la construcción del texto-estrella. El que tanto el cantante, David Grohl, como el batería, interpreten el papel de pareja protagonista es un fuerte elemento humorístico que se sitúa en la línea de otros similares usados en vídeos de la banda como *Learn to fly* donde también adoptaban identidades alternativas y paródicas. Foo fighters vende así una imagen de naturalidad y autenticidad, de grupo cuyos miembros no tienen reparo en hacer el ridículo y no se toman demasiado en serio a ellos mismos, al mismo tiempo que son unos profesionales de la música.

No siempre la introducción de una secuencia narrativa adaptada a lo musical, haciendo uso de recursos como la división por episodios, tiene que ser tan fragmentada como la que presenta *Everlong*. En *Save the World* de Swedish House Mafia encontramos un tema *dance-pop* claramente dividido en estrofas, estribillos y puentes instrumentales con notables cambios en la intensidad del ritmo al que se le sobrepone una secuencia narrativa que sigue por completo lo marcado por lo musical. En la primera estrofa se nos presenta a los personajes que protagonizan las tres historias, una chica que vuelve a casa, el dependiente de una tienda y un taxista. La introducción del estribillo introduce un punto de inflexión en la trama: aparecen ladrones en cada uno de los escenarios presentados que atacan a los personajes. El estribillo termina con la imagen de un perro ladrando cuya llamada alerta a otros tantos compañeros caninos que acuden a los lugares del crimen. Con el comienzo de la segunda estrofa la imagen

también vuelve a ellos. Durante la primera mitad de dicha estrofa, observamos cómo los ladrones se llevan el dinero de la chica, el coche del taxista y destrozan la tienda en la que trabaja el chico. En la segunda mitad aparecen los perros, ante la atónita mirada de las víctimas. Por último, en el estribillo que enlaza con la coda, los animales atacan y derrotan a los ladrones.

#### 4.4.2.4. Videoclips como capítulos de una serie

El último mecanismo de la historia para escapar de los límites de la canción que vamos a recoger aquí consiste en no cerrar la narración en un solo vídeo, sino realizar más de uno que compongan una serie. De esta manera, la secuencia narrativa no tiene por qué encajar dentro del metraje de un solo vídeo musical, sino que puede continuar más allá de las fronteras de la canción, dentro de otro videoclip y, por tanto, de otra canción. La práctica de la realización de videoclips como componentes de una serie no es rara y viene realizándose desde los ochenta, aunque se volvió más habitual desde mediados de los noventa. Por ejemplo, uno de los vídeos musicales más famosos, el ya mencionado *Take on me*, tuvo una breve continuación al comienzo de otro vídeo de A-ha, *The sun always shine on tv*, a pesar de haberse configurado en el primero como una narración de final cerrado que no la necesitaba. Esto probablemente se hizo para explotar el éxito comercial que había tenido la historia. En la breve secuencia narrativa que ocupa la introducción de la canción de este segundo videoclip – el resto es una secuencia de actuación – los protagonistas del anterior tienen que separarse porque el estado del héroe, recordemos, un dibujo animado convertido en persona, es inestable y ha terminado por convertirse otra vez en un ser de papel. Este tipo de continuación no planeada es relativamente frecuente, muchos de los videoclips que son secuelas no están pensados de antemano, sino que aprovechan el éxito de su precedente para establecer con él una continuidad temática más que narrativa. En todo caso, su realización está sometida al éxito que pueda tener el primer single o videoclip emitidos, por lo que no se puede planificar de antemano una serie completa.

En otras ocasiones, sin embargo, los vídeos musicales seriales sí establecen una unión narrativa entre sí desde el comienzo. Este es el caso por ejemplo de la serie *Interstellla 5555*, que comprende los primeros cinco singles del álbum *Discovery* de

Daft Punk. Cada single fue lanzado al mercado con su correspondiente videoclip, formando juntos una historia que más tarde se comercializó como película. Se trata de un relato animado en la que un héroe espacial rescata a un grupo de otra galaxia que es secuestrado para ser convertido en una banda de éxito en la Tierra. Cada videoclip puede ser visto de manera independiente aunque poseen todos un *cliffhanger* al final. Así *One more time* está compuesto principalmente por una secuencia de actuación, aunque termina con el comienzo de una secuencia narrativa que se continúa en *Aerodynamic*, donde se narra el secuestro de la banda, y en *Digital love* donde se nos cuenta cómo un fan de la bajista recibe la noticia del secuestro y persigue a los captores hasta la Tierra con la intención de rescatarlos.

Los “grupos virtuales” como Daft Punk, de los que hablaremos más extensamente en el apartado dedicado a la figura de la estrella, tienden a realizar este tipo de vídeos musicales seriados, ya que esto les permite construir una personalidad asociada a ellos a través de dichos relatos. Es el caso asimismo de la banda Gorillaz, cuyos videoclips presentan también continuidad entre sí. Las personalidades ficticias de los miembros de este grupo se desarrollan no sólo en el espacio del vídeo musical, sino en todo el mundo virtual construido alrededor de la banda a través de multitud de medios como entrevistas, páginas web o libros. En Gorillaz se juega incluso con la desaparición de alguno de sus miembros. Lo que sucede en el videoclip es canónico, verídico dentro de la realidad del grupo, y tiene consecuencias en el resto de su universo. Así en *El mañana*, una de los personajes, Noodle, es tiroteada, y en el siguiente vídeo de la banda, *Stylo*, reaparece reconstruida como un androide, para más tarde averiguarse en *On Melancholy Hill* que sigue viva.

#### 4.4.3. La relación entre la letra de la canción y los elementos narrativos del videoclip

Decíamos que un videoclip está compuesto por distintos elementos formales. Dentro de los componentes visuales se englobarían, como hemos señalado ya anteriormente, la imagen y el texto escrito. Entre los componentes sonoros encontraríamos el texto oral, que puede ser hablado o cantado (la letra de la canción), el ruido y por último, la música. Cada uno de esos elementos se rige por distintos códigos (musicales, verbales, filmicos) que poseen normas propias en cuanto a la expresión de conceptos como el tiempo y el espacio que son determinantes para la narración. Esto

hace que el videoclip se configure a modo de mezcla de lenguajes y códigos que puede provocar cierta confusión en el espectador desacostumbrado al visionado de este formato.

Esta convergencia de códigos en el caso del videoclip narrativo, según afirma Carol Vernallis (2004: 13), puede llevar a la incertidumbre a la hora de situar la posición del narrador frente a lo narrado, ya que es posible que nos ofrezca información que se contradiga desde, por ejemplo, el lenguaje visual y el lenguaje auditivo. Es por ello que en este apartado nos detendremos en analizar el papel que tiene uno de los componentes sonoros del videoclip que encierra mayor peso semántico dentro del conjunto de elementos que construyen una diégesis dentro de él, y que resulta determinante para entender cuál es la dirección que va a tomar la historia: la letra de la canción.

Ya que la letra de una canción puede contener carga narrativa (como composición literaria puede narrar una historia), cuando un espectador se encuentre viendo un videoclip lo más lógico será que intente crear un paralelismo entre lo que cuenta la letra y las imágenes que contempla. Sin embargo, puede resultar que el contenido de la letra y de la imagen visual no se correspondan. En ese momento, al espectador pueden surgirle toda una serie de dudas sobre la ubicación de los elementos del relato: ¿Se complementa de algún modo la historia contada en imágenes con lo que comunican la canción y la música o son dos discursos independientes?, ¿Los lugares, los personajes que vemos, tienen entidad en el universo diegético o son simbólicos?, ¿La historia que se cuenta está narrada desde el punto de vista del cantante – la letra -, o del protagonista del relato visual – la imagen -, ¿Es el cantante también el protagonista o se limita a ejercer de narrador? A continuación exploraremos la relación entre la letra de la canción y los elementos visuales en el videoclip, estableciendo algunos puntos que nos permitan, si no dar respuesta a las anteriores preguntas, sí encontrar los mecanismos necesarios para poder aclarar estas cuestiones una vez aplicadas a un videoclip concreto.

#### 4.4.3.1. Relación entre la letra y la imagen

Dejando de un lado el debate musicológico sobre si la música puede tener o no carga narrativa de por sí, en nuestra tesis doctoral nos centraremos exclusivamente en estudiar, dentro de este apartado, el papel de la letra de la canción como vehículo diegético.

Las relaciones narrativas dentro del videoclip entre música, letra e iconografía,

como hemos señalado, son altamente complejas. La imagen puede entrar en conjunción con la música en la misma proporción que con la letra, e incluso se les pueden sumar otros lenguajes como el baile, cuya incursión en los vídeos musicales es muy habitual (Goodwin, 1992: 86). Precisamente Goodwin<sup>30</sup> realiza una clasificación al respecto de la relación entre la letra de la canción y su representación visual. Según este autor, los tres códigos principales de la música popular (música, letra, iconografía) no siempre coinciden en su modo de dirigirse al receptor, por lo que el conflicto entre ellos aflora en el discurso del videoclip. De esta forma Goodwin distingue tres tipos de relaciones entre la letra y la imagen que serían la ilustración, la amplificación y la disyunción.

La ilustración se refiere a aquellos vídeos musicales en cuya narrativa visual se cuenta la misma historia que narra la letra de la canción. En el caso de las letras que no contienen carga narrativa, se optará por intentar recrear un ambiente simbólico o adecuado a lo que sugieren las palabras (en este sentido, nosotros diferiremos y consideraremos que se trata de una amplificación). La amplificación se da cuando el videoclip introduce nuevos significados que no entran en conflicto con la letra, añadiendo una carga semántica que no se encontraban en ella. Por último, la disyunción se da cuando no hay relación alguna entre letra e imagen.

#### 4.4.3.1.1. Ilustración

Goodwin considera que existe ilustración cuando “la narrativa visual cuenta la historia de la letra de la canción”<sup>31</sup> (1992: 86). Por ejemplo, se daría esta relación en *Papa don't preach* de Madonna, que como letra está construida emulando el monólogo que una hija dirige a su padre, pidiéndole que acepte su relación con un chico. En el vídeo, igualmente, se narra la relación entre un padre (el actor Danny Aiello) y una hija (Madonna) que se encuentran enfrentados. Las imágenes que vemos se apoyan en la letra de la canción, excepto la conclusión (visual), que se añade en un segmento

---

<sup>30</sup> Hay que apuntar que más tarde Sarriguarte (2003) realiza una clasificación cercana a la de Goodwin, aunque con algunas diferencias. Este autor distingue entre relación lineal, de amplificación y de superposición. En la relación literal, la imagen repite punto por punto la letra de la canción (similar a la ilustración de Goodwin); en la de adaptación se estructura una trama alternativa en imagen a partir de la canción y en la de superposición se cuenta una historia que puede funcionar independientemente de la canción, aun cuando en conjunto provoque un significado cerrado.

<sup>31</sup> A pesar de que Goodwin habla de “narrativa”, no todos los vídeos que él considera son vídeos con una secuencia de este tipo según los criterios marcados en esta tesis. En nuestro caso, aunque es cierto que un videoclip también puede ilustrar una canción sin necesidad de que resulte una secuencia narrativa, sólo nos vamos a centrar en aquellos vídeos musicales que sí hacen uso de ella.

instrumental posterior a las estrofas y muestra la reconciliación de padre e hija, que no aparece en la letra.

Goodwin también incluye en esta categoría el videoclip *Take on me* de a-ha, pero a nuestro juicio lo que se da en esta obra no es tanto una ilustración de la canción como una amplificación de su significado, ya que se añade contenido que no estaba en ella, en este caso todo un programa narrativo completo. Es decir, no lo consideramos como ilustración ya que no se puede ilustrar una historia que no está narrada en la letra de la canción, pero sí se puede añadir un programa narrativo relacionado mínimamente con los versos de ésta. En esto consistiría la ampliación, que es la modalidad que trataremos unos apartados más adelante.

- Los videoclips de *country* y *hip hop* como ejemplo de videoclip ilustrativo

El videoclip de *country*

Los mejores ejemplos de relación de ilustración entre letra e imagen del videoclip los podemos encontrar en géneros musicales que dan una gran importancia al contenido de la letra, como pueden ser el *country* o el *hip hop*. El peso que posee este elemento en la canción original hará que el videoclip se apoye en él para contar una historia, convirtiéndose en un factor determinante en su realización.

Fenster, en su artículo de 1993 se ha ocupado de estudiar concretamente los vídeos musicales de *country*. Según este autor, el que la música *country* trate principalmente de contar historias da al contenido de la letra más importancia que a los ritmos y melodías de la canción. Esto hace que su adaptación a la forma de un vídeo musical narrativo sea fácil e incluso natural. Fenster afirma que, en contraste con las narrativas fragmentadas de los vídeos pop y rock “que deben más al cine experimental y a la publicidad” (1993: 115), la mayoría de los vídeos *country* siguen el estilo del cine clásico de Hollywood. En la música *country*, la tendencia a contar una historia centrada en un personaje y sus problemas personales enlaza con sus raíces en el blues y el folk, anteriores a la existencia siquiera del cine mudo y la imagen en movimiento.

Decíamos que el énfasis por adaptarse a la estructura musical es lo que hace que en los vídeos musicales de pop y rock se rompa la linealidad del discurso. Sin embargo, esto no ocurre en los vídeos de *country*, ya que al trasladar la canción a imágenes se va a optar por apoyar la narración en el contenido de la letra en vez de en su estructura



estrófica, que es lo que suele ocurrir en los videoclips de pop y rock. Es decir, que se va a apoyar más en el fondo de la letra que en su forma.

Pero no sólo hemos de poner nuestra mirada en lo musical a la hora de estudiar las particularidades narrativas del videoclip de música *country*. Un rasgo muy particular de este género musical es que no está dirigido exclusivamente a un público joven, uno de los principales aspectos estratégicos del formato videoclip, como expusimos anteriormente. En el *country*, el público va a pertenecer a una franja de edad más amplia que el público objetivo de la música pop comercial, lo que va a determinar la temática del vídeo musical que se vaya a realizar.

Sin embargo, no todos los vídeos *country* son narrativos ni todos los temas *country* cuentan historias, sobre todo si tenemos en cuenta la evolución que ha sufrido el género a lo largo de los años. El tema de Carrie Underwood *Cowboy casanova* (2009), por ejemplo, de estilo cercano al pop-rock y sin narración en la letra, va asociado a un videoclip de actuación que podría ser propio de cualquier diva del pop. Hemos de tener en cuenta que el estudio de Fenster es deudor de la época en la que fue realizado y refleja la tendencia de los años ochenta a realizar videoclips narrativos. A pesar de ello, sí es cierto que por la habitual carga narrativa de la letra y el papel de narrador autodiegético del cantante, quien se erige como protagonista de una historia que se presume basada en la experiencia propia, el *country* es especialmente tendente a dar videoclips narrativos.

En consonancia con lo dicho pondremos un ejemplo para mostrar mejor la tendencia que sigue este género a la hora de la realización de videoclips hoy en día. Muchos de los vídeos musicales de una artista *country-pop* superventas como Taylor Swift responden a los esquemas del videoclip *country* clásico que describe Fenster, sólo que, en este caso, el público objetivo es el juvenil – en consonancia con la edad de la cantante –, por lo que se modifica la iconografía del género: en sus videoclips los bares tejanos son sustituidos por cafeterías universitarias y los caballeros de sombreros vaqueros por jóvenes modernos. Su vídeo *Mine* es un ejemplo perfecto de adaptación a imagen de una letra narrativa autobiográfica al más puro estilo *country*, a la que complementa y cuyo significado clarifica. La canción sitúa a Taylor como narradora en el presente remontándose a eventos del pasado desde el primer verso (“You were in college, working part-time”). El narratario de la canción, cuya letra está en segunda persona, sería su pareja. A pesar de ello, en el vídeo, Taylor, dentro de los segmentos de

actuación que se intercalan con la diégesis, se dirige directamente a los espectadores – rompiendo la cuarta pared, como es habitual en este tipo de secuencias del videoclip – mientras baila rodeada de fotografías de la historia de la pareja. Fuera de la secuencia de actuación, sin embargo, no hay más que una narración clásica con la típica invisibilidad del espectador.

### El videoclip de *hip hop*

Algo similar a lo que se suele dar en el videoclip de música *country* ocurre en un género musical como el *hip hop*. Aquí, sobre todo en el subgénero del rap, la letra suele ser tanto o más importante que la melodía y una estrofa puede tener tanto o más peso en la composición que el estribillo. Aunque en este tipo de música no siempre se pretenda contar una historia, sí que será más habitual encontrar temas musicales totalmente narrativos con incluso introducción, nudo y desenlace, al igual que ocurría con el *country*. En estos casos, la figura del narrador se hace relevante y se sitúa en una posición similar a la del cantante *country*, pudiendo ser autodiegético, si el protagonista de los hechos es el propio rapero. Sin embargo aquí podemos encontrar con más frecuencia un cantante en el papel de narrador homodiegético, si es testigo de los hechos que cuenta, o heterodiegético, si es un ente externo al relato que observa lo ocurrido.

Por ejemplo, en *Stan* de Eminem se narra la historia de un fan que se dirige al cantante mediante una carta (las tres primeras estrofas) y la respuesta que éste le escribe (la última estrofa). Nos encontramos ante una letra de tipo epistolar. El vídeo comienza con un montaje en paralelo de *Stan* tiñéndose el pelo para parecerse a su ídolo mientras éste se encuentra en su caravana, de gira, y un asesor le pasa un fajo de cartas con el correo de sus admiradores. La primera estrofa es una carta dirigida a Eminem que se pierde en la oficina de correos. La segunda constituye la que efectivamente lee Eminem, Y la tercera estrofa, sin embargo, se corresponde con una grabación que realiza *Stan* en un magnetofón, mientras conduce borracho y acaba hundiendo su coche en un lago. Durante la cuarta estrofa, la que se corresponde con la carta de respuesta de Eminem a *Stan*, descubrimos que todo eso ya ha sucedido y que este último está muerto, al mismo tiempo que lo averigua Eminem. En este caso las imágenes no se corresponden totalmente con la narración de la canción, como habían hecho hasta entonces, sino que

ofrecen una especie de contrapunto que nos da información sobre el final del fan (vemos a su hermano pequeño que se ha teñido el pelo como él, a pesar del enfado de su madre, que tira enfadada unas flores a su tumba) así como el punto de vista de Eminem de los acontecimientos narrados por *Stan* (lo que el fan interpreta como su rechazo a saludarle en un concierto o a responderle se revelan como desafortunadas coincidencias). La canción contiene un *sampler* de un tema de la cantautora Dido, quien aparece también en el vídeo musical en el papel de la novia del protagonista. Este *sampler* funciona a modo de estribillo y la acción se centra en ella en esos momentos, ofreciéndonos una visión externa de la obsesión de *Stan* con el rapero.

#### 4.4.3.1.2. Amplificación

Como decíamos, la amplificación se produce cuando las imágenes del videoclip introducen nuevos significados que no encontrábamos en la letra de la canción, pero que tampoco entran en conflicto con ella. A la hora de diferenciar entre ilustración y amplificación nos situamos en desacuerdo con la separación que realiza Goodwin cuando distingue entre estos dos términos. Este autor los interpreta como antónimos totales mientras que nosotros optaremos por situarlos como extremos de una misma escala donde existen multitud de gradaciones intermedias.

Goodwin considera que existe ilustración cuando “la narrativa visual cuenta la historia de la letra de la canción” (Goodwin, 1992: 86). Por ejemplo, se daría esta relación, como mencionamos antes, en *Papa don't preach* de Madonna. Las imágenes que vemos se apoyan la letra de la canción, excepto la conclusión (visual), que se añade en un segmento instrumental posterior y muestra la reconciliación de padre e hija. Sin embargo, no consideraríamos como ilustración lo que ocurre en *Take on me* de a-ha, ya que se añade contenido que no estaba en la letra de la canción. Es decir, no se puede ilustrar una historia que no está narrada en la letra de la canción, pero sí se puede añadir un programa narrativo relacionado mínimamente con los versos de ésta. En esto consistiría la ampliación.

Como mencionábamos anteriormente, la ampliación se diferencia de la ilustración en que, mientras que en la ilustración existe una conexión directa entre la letra de la canción y lo que vemos en imágenes, en la ampliación se añade contenido que no existe en dicha letra. Este contenido puede consistir en un programa narrativo

completo, haciendo que una letra que de por sí no cuenta una historia sea acompañada de un videoclip que sí lo haga. La historia, en este caso, aunque no surja directamente de la letra de la canción, sí que suele estar relacionada con su eje temático. También como casos de ampliación contemplaremos aquellos en los que en la letra no posee carga diegética pero aun así se utilizan los versos como diálogo o narración dentro de la historia que cuenta el videoclip. La mayoría de vídeos musicales se encontrarían por tanto en esta categoría, ya que lo más usual será tomar como base el contenido de la letra, normalmente vago (como decíamos en el apartado anterior, las canciones pop no suelen ser en sí mismas narraciones completas), para a partir de ahí construir una diégesis.

En *Like a prayer* de Madonna, por ejemplo, algunas líneas (“you whispered softly to me” “It’s like a dream) son ilustradas literalmente en imagen por la aparición de unas ensoñaciones en que la protagonista ve a un joven que fue detenido por la policía apareciéndosele como una figura divina. Sin embargo, el resto de la secuencia narrativa de este videoclip en la que Madonna es testigo del asesinato por el que el chico es injustamente inculgado es un añadido del vídeo musical (es decir, una ampliación). En *Last friday night* de Katy Perry, la letra se usa como base para construir la narración y algunas de sus líneas son puestas en boca de la protagonista. Por ejemplo, menciona “pictures of last night ended up online” mientras que mira el ordenador y ve las fotos subidas a las redes sociales de la fiesta celebrada la noche anterior. Sin embargo, otros elementos de la letra se contradicen con lo que muestra la imagen, como “don’t know what to tell my boss” cuando la protagonista es una adolescente sin trabajo remunerado alguno. En la ampliación, la imagen toma de la letra lo que le conviene, mientras que ignora a otros elementos o los deja a la interpretación del espectador.

#### 4.4.3.1.3. Disyunción

Por último nos ocuparemos de la relación de disyunción entre letra e imagen. Estaremos ante una relación de disyunción cuando la carga narrativa que contiene el videoclip no está relacionada en sentido alguno con el tema de la letra. Goodwin distingue entre dos tipos de disyunción. En primer lugar, aquella en que la letra no tiene aparente relación con la imagen, y en segundo lugar aquella en que directamente los dos elementos entran en conflicto, contradiciéndose (Goodwin, 1992: 88). Este último modo

es el más difícil de encontrar y Goodwin lo relaciona con la censura, y lo sitúa en las ocasiones en “cuando el autor alude a un significado de la canción que es diferente a lo que se infiere por la imagen del vídeo”. Alude al vídeo *Invisible sun* de Police. Esta obra, cuyo metraje muestra imágenes de soldados británicos en Irlanda del Norte, no fue emitido por la BBC, a pesar de que Police aludía a que el tema del vídeo era el pacifismo y no poseía connotaciones políticas.

Un ejemplo narrativo de videoclip disyuntivo del primer tipo sería *Just* de Radiohead, en el que la letra no tiene aparentemente relación con lo que sucede en la imagen, donde una multitud de gente se agolpa alrededor de un hombre tendido en el suelo. Los diálogos de los personajes de este videoclip están representados con subtítulos, es decir, con un elemento visual y no con partes de la letra de la canción (elemento auditivo), desligándose así de esta. En este tipo de videoclip es habitual encontrar una representación diegética de la música, a través de aparatos de radio que oyen los personajes o cualquier otro mecanismo similar como excusa para justificar su presencia en el discurso. Por ejemplo, en *My favourite game* de The Cardigans, la música aparece como la canción que suena en la radio mientras la protagonista del vídeo (la propia cantante del grupo, Nina Persson), realiza diversos actos de conducción imprudente.

#### 4.4.3.1.4. Videoclips de temas instrumentales

Cabe la posibilidad de que el tema musical sobre el que se va a realizar un videoclip no tenga letra o ésta sea de apenas importancia. En este caso lógicamente el videoclip no se verá sujeto a ningún tipo de atadura en este sentido. No existe un eje temático que seguir ni esquemas estróficos (literarios) a los que adaptarse. Ejemplos perfectos son los videoclips de música electrónica en cuyas canciones la letra, al contrario que en el *country* o en el *hip hop*, va a tener muy poca relevancia, limitándose como mucho a la repetición de unas pocas palabras. Esto dará mayor libertad para la creación de una historia, ya que ésta no se verá sometida a la estructura cíclica dictada por la sucesión de estrofas y estribillos de la canción pop. A pesar de lo que pudiera augurarse, la falta de una letra narrativa no provoca la ausencia de narración en la imagen, sino que ésta, si aparece, lo hace de manera incluso más convencional, al no tener que subordinarse a ningún molde previo.

En la música electrónica, la inserción de una historia suele combinarse con la estética de vanguardia que habitualmente desean ofrecer los artistas de este género, por lo que las narraciones serán en muchas ocasiones innovadoras y rompedoras en cuanto a contenido y estética, aunque paradójicamente tradicionales si las observamos desde el punto de vista de la estructura del discurso. También hay que tener en cuenta que este estilo musical no da tanto peso como el pop y otros géneros a la figura del músico o cantante, por lo que no existe esa tendencia a mostrarlo continuamente que sí vertebraba el discurso visual del vídeo musical pop. También contribuye a que aparezca menos la figura del cantante la ausencia de letra, que no hace necesario justificar la presencia de un narrador-trovador que represente de manera diegética la música (particularmente la voz) en imagen.

Ejemplos perfectos de todo esto que acabamos de exponer son muchos de los vídeos del dúo Chemical Brothers, quienes suelen incluir contenido narrativo en su material promocional. Así *Believe* cuenta la historia de un hombre obsesionado con que las máquinas de la fábrica en la que trabajan le persiguen; *Hey boy hey girl* la de una chica que es capaz de ver a las personas que la rodean como si fueran esqueletos; *Elektrobank*, la de una gimnasta que consigue ganar una competición; *Block rockin' beats* es una típica narración de persecución y en *Do it again* se narra la aventura de dos niños que obtienen una cinta de casete mágica gracias a la cual consiguen robar el dinero para que uno de ellos pueda ir al dentista.

Un ejemplo extremo de cómo el videoclip de música electrónica da más importancia a lo narrativo que el del resto de géneros musicales lo tenemos en *Da Funk* de Daft Punk, donde la música pasa incluso a ocupar el papel de banda sonora de los eventos, quedando relegada a un plano totalmente secundario dentro del discurso narrativo. A pesar de ello, en la historia de *Da Funk* la inclusión de la música está totalmente justificada. El protagonista, un hombre perro, porta un radiocasete del que parece que no se puede desprender. Esto provoca que finalmente tenga que separarse de la chica – una vieja amiga - con la que se acaba de reencontrar, ya que en el autobús no permiten música. Un modo similar de representación diegética de la música lo tenemos en *Do it again* de Chemical brothers, donde como ya dijimos, un casete, en esta ocasión caído del cielo, es lo que impulsa el arranque de la historia.

Precisamente de la justificación de la aparición de la música en la historia, como vemos un tema determinante para entender el funcionamiento del videoclip narrativo, es de lo que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

#### 4.4.3.2. El papel de la letra en la diégesis del videoclip: voz narrativa y voz dialógica

Una de las mayores particularidades del vídeo musical radica en la posición que adopta el cantante o intérprete respecto al espectador. Al contrario de lo que sucede en los discursos filmicos narrativamente clásicos, donde se mantiene la ilusión de ficcionalidad durante todo el metraje, en el videoclip veremos en múltiples ocasiones cómo el cantante se dirige a nosotros directamente. En estos casos establece contacto visual con el espectador mirando a cámara y por consecuencia provoca una destrucción de la cuarta pared y de la ilusión de ficción. Goodwin llama la atención sobre este rasgo y resalta que, aunque ha sido tratado como un hecho propio definitorio del discurso del videoclip y revolucionario respecto a la forma de narrar del cine clásico, no es más que la representación audiovisual de formas de expresión musicales anteriores al mismo cine como la actuación tradicional, donde el cantante buscaba la complicidad y la mirada del público (1992: 74). Por tanto, la existencia de esta particularidad dentro del discurso del videoclip no significa una ruptura con el realismo del modo de representación institucional, sino que se trata de una convención más de la actuación musical que está también presente en el cine musical, donde los actores se dirigen también a cámara al cantar (Mundy, 1999: 55-58). La música, y particularmente la música pop, tradicionalmente ha sido un medio no sólo auditivo sino audiovisual, ya que su forma original es la actuación en directo. La invención del fonógrafo y sus sucesores relegaron su vertiente visual a un ámbito secundario, al menos hasta nuestros días, donde la actuación está volviendo a una forma más cercana a su apariencia original en lo sensorial, gracias al papel del videoclip y al auge de nuevos medios audiovisuales como Internet.

El dar énfasis a la dimensión visual es también un modo de reforzar la sensación de autenticidad del discurso musical, pues a través de ella se muestra el sujeto productor del texto artístico<sup>32</sup> al espectador. Goodwin afirma que las composiciones de pop están narradas oralmente – y a menudo visiblemente – por narradores presentes en el discurso (1992: 75). Esto tiene consecuencias directas en la formación de lo que el autor

---

<sup>32</sup> Y no sólo el sujeto, sino también el proceso de producción. De ahí que se muestre la sala de ensayo (o a veces el mismo proceso de grabación del videoclip) (1992: 77). Sin embargo, como el mismo Goodwin nos indica (1992: 107), no tienen por qué ser tan realistas como presumen ser. El autor pone de ejemplo a un videoclip de los comienzos de los Guns n roses, en el que tocan delante de un estadio repleto que de público que no había ido a escucharlos a ellos, sino al grupo al que teloneaban, los vídeos de actuación, de aspecto más documental que el resto. No son pseudodocumentales, sino unos trabajos promocionales como puede ser cualquier otro tipo de vídeo.

denomina texto-estrella, un concepto en el que nos detendremos más adelante, pero que básicamente se apoya en la teoría de que la figura del cantante se puede estudiar como si fuera un personaje ficticio construido a través de todos los textos que se usan para su promoción, desde el videoclip a sus apariciones en los medios.

El artista musical, por tanto, es capaz de adoptar distintos papeles o incluso interpretarlos de forma simultánea dentro del discurso del videoclip narrativo. Puede ser un simple cantante, puede ser un cantante que está narrando una historia, puede ser un personaje de esa historia o todo al mismo tiempo. Como decíamos al comienzo de este apartado, las particularidades del videoclip van a provocar que sea difícil establecer una línea que separe con claridad estos roles.

Sin embargo, apoyándonos en la parte literaria del videoclip, es decir, en la letra de la canción, seremos capaces de deducir cuál será su representación narrativa. Las narraciones en las canciones, sobre todo en las canciones pop, casi siempre emplean la primera persona (Straw, 1993: 11). Por lo tanto, si se realiza un videoclip narrativo ilustrativo para acompañarla será lógico que nos encontremos con un narrador autodiegético que traslade a la imagen la primera persona definida por la letra. Es decir, el cantante narrará una historia en la que él mismo es protagonista. De estas relaciones nos ocuparemos en el siguiente apartado.

#### 4.4.3.2.1. La relación del cantante-personaje con la instancia narrativa

Di Marino (2001: 70), distingue tres categorías de vídeo según esté presente en él la estrella protagonista o no. Sin embargo, este autor no distingue explícitamente en esta clasificación cuál es el papel del cantante desde el punto de vista narrativo. Nosotros nos basaremos en la división que realiza para relacionar la presencia de la estrella con el tipo de narrador que encontraremos según esté representado o no en el discurso.

##### El cantante como protagonista o personaje

En el primer tipo de videoclip que distingue Di Marino, el músico sería el intérprete absoluto, ocupando tanto el rol de cantante como el de personaje protagonista de la historia. Este personaje puede corresponderse con el protagonista de la narración de la canción y al mismo tiempo situarse fuera de ella pero dentro de la diégesis del



videoclip, como una especie de observador de los sucesos. En ambos tendríamos un narrador homodiegético. Como ejemplo de esta categoría, Di Marino elige *Nikita* de Elton John. En este videoclip, Elton John, siguiendo la letra de la canción en primera persona, cuyo significado amplifica, interpreta a un ciudadano occidental que visita un país comunista en la época de la Guerra Fría. Allí conoce a una soldado de la que se enamora, pero su relación queda en nada cuando un superior la ordena retirarse y le impide a él la entrada al país por segunda vez. Elton John es en este caso tanto narrador como protagonista. Aunque aparece cantando en imagen mientras se dirige a la soldado, no interpretaríamos la letra en este contexto como un diálogo, sino como la narración de los pensamientos del protagonista dirigidos a Nikita (la letra está en segunda persona), sobre momentos compartidos en el pasado (“I saw you by the Wall”) o describiendo una relación platónica. No llegamos a saber si el protagonista y la soldado estuvieron efectivamente juntos o las imágenes en las que les vemos compartir momentos se traducirían como una fantasía del cantante o de ambos.

Di Marino señala que hemos de tener en cuenta que el personaje del cantante en la diégesis no tiene por qué corresponderse con la identidad real del intérprete de la canción sino que puede que ese cantante intérprete a un personaje que es a su vez un cantante dentro de la diégesis. Esta sería una manera de justificar el *playback*. Como ejemplo tenemos el videoclip *Smooth operator* de Sade. En él, Sade trabaja actuando en un bar. Tiene como mánager a un gánster cuyo comportamiento describe la canción (“he moves in space with minimum waste and maximum joy”) y cuyo fin relata el videoclip: la cantante descubre accidentalmente un cargamento de armas de contrabando en los cajones de los instrumentos y el gánster muere en una persecución con la policía.

### El cantante como testigo

En el segundo tipo de videoclip que distingue Di Marino, la estrella ocuparía un papel testimonial y canta situada en la escena donde se desarrolla la narración o en un espacio neutral, asistiendo a los sucesos desde fuera o en una posición difusa. Aunque puede aparecer como personaje, lo incluiremos en esta categoría si sus actos no afectan al desarrollo de la trama<sup>33</sup>. Este segundo tipo puede ser a su vez dividido en dos

---

<sup>33</sup> Di Marino sitúa *You're only human* de Billy Joel a camino entre la categoría anterior y esta, pero desde nuestro punto de vista debería estar en la primera, ya que el cantante es narrador de los eventos pero se comporta como un personaje de la diégesis. Se trata de una especie de ángel de la guarda que le

subcategorías distintas, según el cantante se sitúe dentro o fuera de la diégesis.

#### El cantante testigo como narrador homodiegético

Como ejemplo de la primera subcategoría, en la que encontraríamos un narrador homodiegético aunque de papel testimonial, tenemos el videoclip de Donna Summer *She works hard for the money*. En él se nos relata el día a día de una mujer, presumiblemente una madre soltera, que ha tenido que abandonar su pasión, la danza, para poder trabajar y hacerse cargo de su familia. Donna Summer aparece a lo largo del relato cantando a cámara situada en el mismo espacio que el personaje principal, aunque su presencia no parece ser advertida. Sólo en una ocasión toma entidad de personaje y es cuando la protagonista cae abatida por el agotamiento. Donna Summer la ayuda a levantarse pero ella la rechaza.

#### El cantante testigo como narrador heterodiegético

En la segunda subcategoría nos encontraríamos con un narrador heterodiegético. Así en *Animal Instinct* de The Cranberries la cantante no interviene en la diégesis en ningún momento. Aunque parecen compartir el mismo espacio que los protagonistas de la narración nunca aparecen juntos en el mismo plano.

#### No aparición del cantante

En el tercer tipo, por último, no aparecería la estrella en absoluto. Sería el caso de por ejemplo muchos videoclips de música electrónica, como los de Chemical Brothers a los que nos referimos en el apartado anterior.

#### 4.4.3.2.2. La letra de la canción como voz dialógica

La letra de la canción no siempre adopta el papel de una narración dentro de la diégesis. Muchas veces la canción funciona como diálogo entre los personajes. Lewis

---

muestra el futuro a un suicida consiguiendo que finalmente no se arroje por un puente, de tal modo que tiene un papel determinante en el desarrollo de la historia.

(1993: 131) identifica esta relación señalando que lo habitual en los vídeos narrativos es que la banda sonora que aporta el vocalista haga el papel del *voice over* de un narrador que guía la acción visual. Sin embargo es también habitual que se coloquen sus palabras en las bocas de otros personajes y que una frase determinada de la letra se vocalice como si fuera diálogo. Pero no en todos los casos en los que vemos vocalizar al cantante ante un personaje se corresponden, sin embargo, con un diálogo. Como observamos en *Nikita*, Elton John se dirige hablando a un soldado que le pide el pasaporte (esta es la información que nos ofrece la imagen por sí sola) mientras de sus labios sale la letra de la canción, que habla del amor por la chica soldado (algo que no se adecua a lo que vemos en imagen, pero que el espectador interpreta como su voz de narrador sin problemas). En este caso, el soldado no reacciona ante las palabras de Elton John, por lo que debemos interpretar que o bien no las oye o que ese diálogo atípico es una convención del discurso del videoclip (con probable origen en el cine musical) que no ha de interpretarse de manera literal. En *Seven days*, de Craig Davis, una historia en la que el protagonista-cantante se ve atrapado en el tiempo, al estilo de la película del mismo nombre, hasta que consigue llevarse a la cama a una chica. La diégesis se no presenta como el relato que el cantante narra al barbero que le está cortando el pelo. En este caso la letra de la canción sí se correspondería con las palabras que dirige Craig Davis a su interlocutor, información que se complementa con la ampliación que nos ofrecen las imágenes del videoclip. Estas últimas conforman la secuencia narrativa en la que Craig se dirige a la chica en cuestión hasta que consigue por fin conquistarla tras varios intentos fallidos.

#### 4.4.3.3. Justificación de la presencia de la música en la historia

En los videoclips, donde la presencia de la música es imprescindible, la justificación de su introducción en el discurso narrativo se convierte en un elemento a tener en cuenta. Como acabamos de comprobar, la representación de la voz en el vídeo musical posee ciertas particularidades, puesto que está asociada a la letra y contiene por tanto gran parte de la carga significativa del vídeo. Hemos observado cómo su presencia se justifica convirtiéndola en la voz del narrador o en el diálogo entre los personajes. ¿Pero y el resto de instrumentos? ¿Hay videoclips en los que la voz no se interpreta como diálogo o narración sino que se introduce en el videoclip sin que tenga peso en la

trama? Trataremos estas y otras cuestiones a continuación.

- Sin justificación

Además de las dos formas analizadas en el apartado anterior (como voz de narrador o como diálogo), podemos encontrar videoclips donde la voz no realiza ningún papel narrativo, sino que actúa como melodía sonora y nada más. En estos casos, la voz se convierte dentro del discurso en uno más de los instrumentos musicales. Pero aun en estas ocasiones podríamos afirmar que sigue conservando ciertas peculiaridades respecto al resto de la música.

Por ejemplo, la presencia del resto de instrumentos no va a estar justificada en imagen de manera tan habitual como la de la voz. Al ser la música instrumental un elemento propio del discurso audiovisual tradicional, donde se manifiesta en forma de banda sonora sin que sea necesario mostrar la fuente de la que proviene, se libra de la justificación discursiva a la que sí se verá sometida habitualmente la voz. Será corriente que la música aparezca en el discurso de manera extradiegética, es decir, sin que se explique su procedencia, incluso cuando sí se muestre la fuente de la voz y esta se introduzca de manera diegética a través de, por ejemplo, un *playback* del cantante.

- Justificación mediante la yuxtaposición de una secuencia de actuación

También es usual la introducción de una secuencia de actuación en la que veamos al cantante o grupo interpretando el tema en un espacio distinto o paralelo al de la secuencia narrativa, con la que se intercala. En este último caso debemos recalcar que, al estar las secuencias de actuación y narrativa claramente separadas no podemos considerar que la música sea intradiegética respecto a la secuencia narrativa. Las dos secuencias se yuxtaponen, ocurren en paralelo, y al estar ausente el sonido de la secuencia narrativa, se le solapa el de la secuencia de actuación.

Distinto será cuando el segmento de actuación esté explícitamente enlazado con la secuencia narrativa, es decir, subordinado a él y no yuxtapuesto como en el caso que acabamos de explicar. En estos casos, en muchas ocasiones se justifica la presencia de la

música durante una pequeña parte de la secuencia narrativa y ésta sigue sonando durante el resto, aun cuando ha desaparecido el elemento que la justificaba. En esencia, es similar a la yuxtaposición entre la secuencia de actuación y la narrativa, sólo que aquí la primera está contenida dentro de la segunda. Por ejemplo, en *Sunday morning* de No doubt, el grupo comienza el videoclip tocando en un garaje, hasta que la vocalista se va a comprar ingredientes para preparar la comida. En el momento en el que sale del garaje deja de cantar, pero la música sigue sonando, a pesar de que el grupo ya no se encuentra ensayando sino cocinando el almuerzo o comiendo (sonido elíptico). De una manera similar tanto en *Hey boy hey girl* como en *Block rockin' beats* de Chemical Brothers, la música aparece representada como la canción que suena en una discoteca que, al contrario de lo que sucedía en el vídeo de No doubt, no vemos en pantalla hasta avanzado el metraje, a pesar de que dicha canción cubre toda la duración del videoclip (sonido suspensivo por tanto, en este caso).

- Justificación mediante la introducción de un mecanismo homodiegético (en el caso de una secuencia de actuación subordinada o ausente).

Por último, en otras ocasiones, la presencia de la música sí estará justificada permanentemente en imagen, lo que habitualmente se realiza mediante la inclusión en la diégesis de cualquier aparato de transmisión de sonido. En estas ocasiones puede ocurrir que precisamente sea la música uno de los elementos desencadenantes de los sucesos que componen la secuencia narrativa. Así en *Do it again* de los Chemical Brothers la canción proviene, dentro de la secuencia narrativa, de una cinta que dos chicos introducen en un radiocasete que portan con ellos durante toda la duración del vídeo musical. La casete cae literalmente del cielo al comienzo y de algún modo hipnotiza a todos los que la oyen. Así los dos hermanos protagonistas pueden viajar a la ciudad y robar un banco con el que conseguir un diente de oro para el menor de ellos. Otro videoclip similar en este sentido es *What you waiting for?* de Gwen Stefani donde la artista sufre una crisis de inspiración que la lleva a contratar los servicios de un misterioso consultorio cuyo principal servicio es ayudar a superar el bloqueo de la página en blanco. La introducción narrativa de tres minutos deja paso, una vez comienza a sonar la canción, a una secuencia de actuación subordinada a la narración representada como una fantasía al estilo de *Alicia en el País de las Maravillas*. Esta

secuencia de actuación se alterna con otra secuencia narrativa que se desarrolla en el estudio de la artista, donde mientras esta duerme, la letra se escribe sola y los instrumentos se graban ellos mismos. Suponemos que Gwen Stefani está soñando con lo que ocurre en la secuencia de actuación y gracias a esto consigue trasladar la fantasía del mundo onírico a una canción material, consiguiendo así finalmente componer y grabar un tema de éxito.

## 5. CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Después de haber conceptualizado el videoclip en el apartado anterior, y de habernos centrado principalmente en su forma y características internas, en el siguiente apartado nos gustaría abordar este formato, y en particular, su variedad narrativa, desde un punto de vista externo, mediante la caracterización del contexto en que se inserta.

Comprendemos que el videoclip, como formato, no surge de la nada, sino que proviene de la evolución de distintas maneras de representar la música a través del audiovisual. Por esta razón en un primer apartado, “El vídeo musical narrativo en el contexto de la historia del audiovisual”, nos acercaremos al estudio del videoclip narrativo desde un punto de vista filmológico e histórico. Nuestro objetivo es, en primer lugar, acercarnos a los orígenes del lenguaje del videoclip contemplando su relación con el llamado cine de atracciones y el cine musical, las dos tipologías filmicas con las que se le suele comparar. Exploraremos cuáles son los puntos que han llevado a distintos autores a establecer dicha unión y su relación con la manera que existe de representar lo narrativo en el vídeo musical. Tras esto, realizaremos un repaso a diversos formatos que se consideran antecedentes del vídeo musical moderno, teniendo en cuenta especialmente la forma que han tenido de insertar el contenido narrativo en su discurso a lo largo de los años, con el fin de que esto nos ayude también a desentrañar cuáles son las razones por las que hacen uso de ese contenido.

Asimismo, tenemos que tener en cuenta que el videoclip se inserta en un contexto de producción y recepción concreto que también va a determinar su forma. Al contrario de lo que podría suceder con una película, que tiene valor narrativo y significado en sí misma, el videoclip está íntimamente relacionado con otros textos, en

principal con la marca del artista, como ya señalamos al conceptualizarlo. Por ello, en un segundo apartado, “El texto-estrella: crear la mitología del ídolo”, expondremos cómo el contenido narrativo del videoclip puede estar en gran parte condicionado por lo que Goodwin denomina “texto-estrella”, un concepto que alude a cómo la mitología del artista es construida a través de todos los espejos mediáticos en los que se refleja su imagen.

## 5.1. El vídeo musical narrativo en el contexto de la historia del audiovisual

### 5.1.1. Orígenes del videoclip narrativo desde una perspectiva filmológica. Antecedentes en la gran pantalla: El cine musical y el cine de atracciones

Sabemos que uno de los antepasados mediáticos que ha influenciado de manera más evidente al videoclip es el cine musical. Particularmente, el videoclip narrativo incluye diversos mecanismos que son una herencia directa de este tipo de cine, como la combinación de coloridas coreografías (secuencias de actuación) con la narración de una historia (secuencias narrativas). En el vídeo musical, además, es habitual encontrar homenajes al género que atestiguan esta herencia, desde las peleas callejeras a lo *West Side Story* en *Beat it* de Michael Jackson al número musical protagonizado por Marilyn Monroe en *Ellas las prefieren rubias* recreado por Madonna en *Material Girl*, por citar sólo dos ejemplos representativos dentro del videoclip narrativo<sup>34</sup>.

Pero existe otro tipo de cine que, por su gusto por la espectacularidad en detrimento de otros aspectos así como por su parentesco con espectáculos audiovisuales anteriores al nacimiento del cine como el vodevil, reúne muchos paralelismos con el cine musical, se encuentra en las raíces del árbol genealógico del videoclip, remontándose más allá del nacimiento del cine musical. Se trata del llamado cine de atracciones. En este apartado estableceremos características en común entre estos diversos tipos de manifestaciones audiovisuales que no pueden ser entendidos como

---

<sup>34</sup> Los ejemplos menos explícitos pero igualmente evidentes son muy numerosos. Por ejemplo, sólo centrándonos en los homenajes a las coreografías filmadas al estilo de Busby Berkeley, podríamos citar *Touchy* de A-ha, *Aeroplane* de Red Hot Chili Peppers o en *This is hardcore* de Pulp, todo un canto a la edad dorada de Hollywood. También encontramos referencias más vanguardistas a este primer cine musical en algunos trabajos de Michel Gondry como *Around the World* de Daft Punk o *Let forever be* de The chemical brothers.

fenómenos aislados, sino como distintos puntos en una línea trazada cuyo origen se remonta incluso más allá de los inicios del cine, algo imprescindible para entender dónde se hayan las raíces del videoclip narrativo.

#### 5.1.1.1. Del cine de atracciones al videoclip

El término “cine de atracciones” fue acuñado por Tom Gunning para referirse específicamente a las producciones realizadas durante los primeros años del cinematógrafo, concretamente desde la aparición del aparato hasta 1906. Según las palabras del propio autor “es un cine basado en la habilidad de mostrar (*show*) algo” (2006: 382). Su contenido está determinado, por tanto, por la necesidad de exhibir las capacidades de la propia cinematografía en sí, por mostrar de qué era capaz un cinematógrafo y proporcionar así al espectador una experiencia novedosa e impactante mediante lo que era un nuevo medio con multitud de posibilidades por explorar. Este cine de atracciones se caracteriza por la inclusión de escenas aparentemente inconexas que ponían en práctica alguna de dichas posibilidades. De este modo encontramos por ejemplo, dentro del discurso de estas películas del cine primigenio, con primeros planos usados no como mecanismos narrativos sino como un fin en sí mismos, con el fin de ver ampliado y en movimiento cualquier objeto o suceso. Se apelaba a la curiosidad por contemplar un evento único y emocionante, como podía ser la proyección en pantalla grande de los recovecos del cuerpo de una mujer. No se busca que el espectador quede inmerso en un universo diegético, sino que simplemente se sorprenda ante lo que contempla. De ahí que la puesta en escena llamativa domine sobre cualquier amago de historia. El cine de atracciones configura por tanto un discurso cinematográfico previo a las intervenciones de autores como Griffith que más tarde instaurarían las bases del lenguaje fílmico moderno poniendo el montaje al servicio de una narración basada en la causalidad.

Sin embargo, aunque en oposición al cine derivado de la instauración del modo de representación institucional pueda parecer una forma de entender la cinematografía primitiva y agotada, el espíritu del cine de atracciones sigue presente hoy en día en las carteleras. Muchas producciones *blockbuster* son promocionadas destacando principalmente la tecnología de grabación que emplean o las novedades técnicas que introducen, por encima de cualquier aspecto del discurso. Sería un tipo de cine, según



Darley “tecnológicamente denso y plagado de efectos especiales, el principal emblema de la reciente vuelta a la imagen y la forma” (2000: 102). Según dicho autor, en gran parte del cine actual, la narración, la historia, ya no es el principal motivo para ir a ver una película. Darley dedica en su libro *Visual Digital Culture* todo un capítulo dedicado a la influencia de las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen en la narrativa del cine comercial actual, el cual titula muy elocuentemente “*The waning of narrative*” (el declive de la narración). En él se incluye también un epígrafe explícitamente dedicado al videoclip, un tipo de discurso donde, afirma, “el relato es menos importante que el maquillaje” (Darley, 2000: 116). Lo expuesto hasta ahora, sin embargo, no quiere decir que en este cine de atracciones moderno desaparezca cualquier atisbo de contenido narrativo, sino que más bien pierde preponderancia en el filme si lo comparamos con obras de narración clásica. Algo que es, al fin y al cabo, lo mismo que ocurría en el cine de atracciones primitivo, donde la narración no estaba tampoco ausente del todo.

El espectáculo, ingrediente primordial del cine de atracciones, y la narración causal, esencia del cine realista clásico, pueden ser vistos como elementos opuestos si atendemos a autores como Darley. Pero es posible considerarlos igualmente factores complementarios.

A partir de la segunda década del siglo XX, el cine narrativo realista se impone como la forma estándar del noveno arte. Sin embargo, el cine de atracciones no desaparece, sino que se limita a pasar a un segundo plano, ya sea como parte de las corrientes de vanguardia o hibridándose con el discurso narrativo. Por ejemplo, en la ciencia ficción que inaugura Méliès, sigue teniendo importancia lo espectacular, que se constituye como uno de los rasgos definitorios del género (Gunning, 2006: 382). Otro género en donde sigue vigente es en el musical. Así en las comedias musicales de los años treinta era habitual que se privilegiara lo espectacular a través de los segmentos de actuación, que se introducían en el discurso a expensas de la continuidad narrativa<sup>35</sup>, aunque con el paso de los años y la evolución del género ambos elementos se hayan ido entrelazando cada vez más estrechamente (Mundy, 1999: 226).

Como ya han afirmado autores como Mundy (1999: 5), el paso de la música popular a la pantalla conlleva una serie de prácticas características que, a lo largo de los años, presentan una evidente continuidad. Al igual que el teatro y el primer cine establecieron entre sí relaciones que se caracterizaron por la influencia mutua entre

---

<sup>35</sup> El paradigma de este tipo de musicales son los dirigidos por Busby Berkeley, que innovaron en multitud de aspectos formales y que sentarían las bases del género y su estética.

ambas formas de arte, lo espectacular se incorporó al cine narrativo, convirtiéndose en un elemento destacado en los textos que combinan actuaciones de música popular con imágenes en movimiento, en una línea que conduce desde la opereta europea del XIX al videoclip.

Podemos encontrar la huella del cine de atracciones en el videoclip dentro de dos aspectos fundamentales. El primero es la fragmentación o alteración de la narración que, interrumpida por los números musicales termina por dejar en un segundo plano las relaciones de causalidad que dan forma a la diégesis. El segundo es la ruptura de la cuarta pared mediante la mirada directa a cámara del cantante, que incorpora al espectador en el discurso, algo que es herencia de la actuación en vivo y que establece una ruptura total con la invisibilidad voyeurista del receptor en el cine narrativo clásico. A continuación desarrollaremos más detenidamente ambos aspectos.

#### 5.1.1.2. La fragmentación narrativa y la incorporación de lo espectacular al cine musical.

Con la introducción del sonido en el cine, el musical se convirtió en uno de los géneros cinematográficos más importantes, pues era el que mejor explotaba las nuevas posibilidades del medio. Se comenzó por grabar musicales (tradicionales) de éxito en Broadway conservando totalmente su estructura teatral. Progresivamente surgieron películas que usaban música originalmente compuesta para ellas y cuyas letras estaban al servicio de una estructura narrativa que solía estar relacionada con el mundo del *show business*. En todo caso, se solía seguir dando protagonismo al espectáculo, siendo la historia un mero mecanismo de enlace entre los números musicales (Mundy, 1999: 55-58).

*El cantor de jazz* (The jazz singer, Alan Crosland, 1927), como primera obra sonora, es también la introductora de ciertos paradigmas en el musical clásico. Siendo la adaptación de un espectáculo de gran éxito en Broadway, las escenas musicales fueron grabadas por separado para que, en caso de que la película no tuviera el éxito esperado, pudieran comercializarse de forma independiente (Mundy 1999: 45). Esto resulta en una evidente falta de cohesión entre lo musical y lo no musical a la que colaboran las evidentes limitaciones técnicas, pues no toda la película está grabada con sonido. Sin

embargo, el género va evolucionando progresivamente hacia una mayor integración entre espectáculo y narración, aunque durante los años treinta, en filmes como *Desfile de candilejas* (Footlight parade, Lloyd Bacon, 1933), los espectáculos se mantienen al margen de la historia y hacen poco por desarrollar el argumento o la caracterización de los personajes.

Precisamente las particulares del cine musical y la importancia de que se dota a lo espectacular en su discurso son lo que han hecho que este género acabara desarrollando un tipo de relato propio y característico. Tal y como menciona Mundy a este respecto, en un film musical, donde la música y la canción son protagonistas, prima lo espectacular, dándose mayor trascendencia a lo visual y lo auditivo sobre la historia, que suele ser simple (1999: 226). Altman va más allá en cuestión, y de su estudio se extrae la conclusión de que en el cine musical la historia es incidental. Según este autor, el musical se inserta en la tradición de la narración del dual-focus. El texto se desarrolla a través de la alternancia, confrontación y paralelismo entre dos frentes, el masculino y el femenino, encarnados en los protagonistas de la película, cada uno identificado no sólo por el género, sino por su asociación con un valor o una serie de valores culturales específicos y contrapuestos. La formación de la pareja está relacionada íntimamente con la sucesiva superación de obstáculos que constituye el argumento. Finalmente, será el establecimiento de esa pareja lo que permita el final feliz, no sólo amoroso, sino del total de acontecimientos que se desarrollan en la trama con la reconciliación de los dos frentes encontrados, que están asociados indefectiblemente con ellos. Por ejemplo, es muy habitual que se solapen la progresión en el romance y la consecución del éxito profesional si la relación se desarrolla unida al montaje de un espectáculo.

En la formación de la pareja y por tanto en el desarrollo de la trama, la música tiene un papel activo, ya que mediante los números musicales se produce la comunicación más íntima y trascendental entre las partes protagonistas. Los números musicales también sirven contrapunto a lo no-espectacular, “la realidad” y todos sus problemas, que se resuelven de forma optimista en ellos mediante su alteración casi mágica del discurso en su forma y contenido. La transformación del código, de la narrativa realista a la música, la canción y el baile, ayuda a que lo imposible pueda suceder y a reconciliar las dicotomías entre uno y otro mundo. El éxito del musical, por tanto, recae precisamente en la fusión entre espectáculo y diégesis (Mundy, 1999: 55-58). (Altman, 1987: 107-109).

En este punto, volvemos a acercarnos al cine de atracciones para realizar una

reflexión determinante si queremos entender el tipo de narración que nos vamos a encontrar en el cine musical, que se encuentra muy cercana a la que veremos en el videoclip narrativo. Según menciona Darley (2000: 104) al respecto de las tensiones entre lo narrativo y lo espectacular en el cine de atracciones, si se subordinara la narración al aspecto espectacular, la primera quedaría reprimida ya que el espectáculo, por definición, “pone fin al movimiento motivado” característico de lo narrativo. Esto es lo que ocurre exactamente en el cine musical. Y al ser un heredero del cine de atracciones, al constituir lo espectacular (el *show*) una de sus partes definitorias, lo narrativo se va a quedar en un segundo plano, al igual que sucede en el vídeo musical por el protagonismo del plano musical. No en vano Darley toma como ejemplo de debilitación de la motivación narrativa y de la cohesión diegética al cine de Busby Berkeley, donde el virtuosismo técnico interrumpe el flujo narrativo, en lo que es una reminiscencia de las primitivas formas de entretenimiento espectacular (del estilo del vodevil) que el Hollywood clásico incorporó dentro de la causalidad narrativa (Darley 2000: 104-105).

Pero ¿a qué se refiere Darley cuando habla del “movimiento motivado”? Llama la atención que Altman haga uso del mismo concepto para caracterizar al cine clásico narrativo realista en oposición a la definición de la narración en el musical (1987: 16 y ss.). Lo explica del siguiente modo: el cine clásico realista se va a desarrollar gracias a la existencia de un héroe o una heroína que persigue un fin, y para conseguirlo realizan diversas acciones y se ve inmerso en distintos sucesos que se enlazan con las acciones. La persecución del fin es la motivación, el motor que hace avanzar la trama hacia adelante, lo que provoca el movimiento en el universo de ficción y lleva al protagonista hacia una meta. Hay que remarcar que este enlace que se establece entre acciones y sucesos no es tanto una unión comprobable, una marca en el discurso, como un vínculo psicológico, una creación de los espectadores del cine narrativo, educados en el montaje causal. Para que quede claro a qué nos referimos, Altman pone el ejemplo de un personaje que se nos muestra recibiendo un telegrama y a continuación vemos que coge su abrigo y se apresura a la comisaría de policía. El espectador presumirá que la última acción (dirigirse a la comisaría) está motivada por el suceso primero (la recepción del telegrama). De este modo se comenzaría a trazar una cadena narrativa caracterizada por el doble lazo de la progresión cronológica y la secuenciación causal.

Según continúa explicando Altman en los capítulos de su libro dedicados a la narración y a la estructura del musical clásico de Hollywood (1987: 16-58), en este tipo

de cine, sin embargo, la progresión cronológica y la secuenciación causal se situarían en un segundo plano. O más bien, como el propio autor apunta, en un nivel superficial. No es que se encuentren sepultadas por debajo del resto del contenido, sino que actúan como una leve capa, un velo, que da a la sucesión de escenas, cuyos vínculos son de tipo no narrativo (estéticos, musicales, etc.), el aspecto de un relato narrativo clásico guiado por la motivación y la causalidad.

En este aspecto, el musical está profundamente normativizado (casi podríamos decir que se basa en clichés) de tal modo que hay poco espacio para innovar en elementos determinantes para la narración como serían el argumento o el suspense. En el cine musical clásico de Hollywood, el espectador conoce desde el principio de la película cómo va a acabar la historia, tal es el peso de las convenciones del género<sup>36</sup>. El filme se encargará de presentarle a los que serán finalmente amantes ya como tales incluso cuando dentro de la historia estos personajes aún no se han conocido. Y eso se consigue reforzando las estructuras paralelas, que es lo que se esconde bajo el velo de la narrativa causal. Por tanto, lo importante no es el argumento, como ocurre en el cine narrativo clásico, sino el personaje y el universo que representa, así como las relaciones con su pareja/opuesto, pues eso es lo que define la estructura dual-focus. Las oposiciones derivadas de lo que parecen números de baile y canciones casi gratuitos son, sin embargo, básicos para desentrañar la estructura y el significado del filme, que en el caso del musical se basa en las relaciones que se establecen entre los distintos personajes.

### 5.1.1.3. La introducción del espectador en el discurso

Para entender mejor la incursión del factor del espectáculo en el cine, y más concretamente en el cine musical, debemos también explorar los contextos de exhibición de ese cine de atracciones primigenio. El vodevil era uno de los principales espacios de proyección del cinematógrafo hasta 1905, pero la película no se consideraba el elemento estrella del show, sino que constituía una actuación más dentro de una serie diseñada para mostrarse ante un público. Este participaba del número cómico o musical

---

<sup>36</sup> Incluso en un musical postmoderno como *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) la narración comienza relatándonos un resumen del final de la historia – el protagonista conocerá el amor verdadero, pero la heroína acabará muriendo poco después en sus brazos -. Esto, por supuesto, no impide el disfrute de la película y es un guiño evidente al funcionamiento discursivo del género.

en cuestión, farsas y sainetes que, por lo demás, eran unidades sin relación entre sí. Más tarde, el cine se apartaría del vodevil para abrazar puestas en escena más cercanas a la narración del teatro clásico donde, al contrario que en una actuación musical, los actores no miran al espectador y los mecanismos técnicos innovadores se emplean al servicio de la diégesis.

Según algunos autores como Christian Metz (2001), uno de los rasgos característicos del cine clásico narrativo es su aspecto voyerista. En él, el espectador observa desde la no presencia, su existencia no es aparentemente relevante para lo que sucede dentro de la pantalla. Se tiene la sensación de que la historia narrada ocurriría del mismo modo si no existiera nadie para verla. De este modo, en el cine clásico de Hollywood se da una narración invisible, donde se borran las marcas de montaje y el metraje fluye de tal manera que el espectador se introduce plenamente en la narración.

El cine de atracciones, sin embargo, es un cine exhibicionista que no se concibe sin un público al que dirigirse, al que fascinar. Por tanto, en esta diferencia radicaría uno de los aspectos más importantes que distinguirían una y otra forma de cine. Una de las formas que tiene esto de manifestarse es que en el cine de atracciones - y en el cine musical - sí que podemos encontrarnos con planos en que los actores dirigen la mirada a cámara, siendo precisamente este uno de los rasgos diferenciadores de este tipo de cine según Darley (2000: 104). Como hemos visto, el videoclip sí existe esa mirada a cámara, siendo uno de los aspectos más característicos de su discurso el mostrar al artista estableciendo contacto visual con el espectador. Sin duda, esto es algo heredado de la primitiva representación de la música en escena, pero de este rasgo particular y el motivo de su inserción en el discurso del videoclip hablaremos más adelante en el apartado dedicado al texto-estrella y la construcción de la imagen del músico.

### *5.1.2. Orígenes del videoclip narrativo desde una perspectiva histórica.*

#### *5.1.2.1. Años veinte y treinta*

Exceptuando los largometrajes musicales, no se puede afirmar que durante la primera mitad del siglo XX existiera algo similar a lo que hoy llamamos videoclip. La música en vivo seguía predominando sobre la grabación y los sistemas de edición eran aún rudimentarios, de ahí que se prefiriera grabar a un cantante actuando en vivo a realizar un montaje en que imagen y música fueran en origen independientes. De esta

manera, en los primeros años del cine sonoro se realizaron cortos cinematográficos musicales que, aunque muy alejados del aspecto del vídeo musical actual, sí reúnen ya algunos de sus rasgos fundamentales, como el que fueran concebidos para promocionar la imagen de un músico de moda. Sin duda alguna, al analizar estos cortos, vemos que estamos ante otra muestra más de cine de atracciones. El principal atractivo de estas películas era la novedad de la posibilidad de oír la voz del cantante de moda al mismo tiempo que se le veía en imagen, sin necesidad de transportarse al lugar en que actuaba.

#### 5.1.2.1.1. Dudley Murphy, pionero del cine musical

*Ballet mécanique* (1924) es una película en la que muchos han querido ver el germen del videoclip (García Gómez, 2009: 61). Se trata de un corto realizado en colaboración entre diversos representantes de la vanguardia europea: fue codirigido por Dudley Murphy y Fernand Léger y en él participaron artistas de la talla de Man Ray o Ezra Pound. Sin embargo, a pesar de ser considerado un antecedente del videoclip, su música fue compuesta expresamente por George Antheil para la ocasión, es decir, su banda sonora no consiste en un tema que existiera previamente. Se encuentra, por tanto, en este aspecto, bastante alejado del vídeo musical, en el que la previa existencia de música es un hecho determinante en su forma, aunque su influencia en este formato será evidente por su insistencia en el ritmo del montaje y su uso de los distintos tipos de planos.

Algo distinto ocurre con obras algo más desconocidas de Murphy como *St. Louis blues* (1929) y *Black & tan fantasy* que, esta vez sí, están realizadas para ilustrar las composiciones musicales del mismo nombre. En estos cortos el director utiliza las canciones a modo de inserción, de banda sonora, dentro de unos determinados sucesos diegéticos. En el primer film, cantado y protagonizado por Bessie Smith, se interpreta el contenido de la letra. En el segundo, Duke Ellington y su orquesta son los ejecutantes, siendo él el protagonista de la historia.

Detengámonos algo más en el primero. *St. Louis blues* es un caso excepcional, puesto que a pesar de su antigüedad, y salvando algunas distancias estéticas y musicales, no se encuentra muy alejado de los vídeos que hoy podemos ver en la misma MTV o Internet. Tras una introducción filmica de aproximadamente cinco minutos, la música comienza cuando la cantante, Bessie Smith, se encuentra tumbada en el suelo de un humilde cuartucho, emborrachándose. En esta escena comienza a cantar *a capella*.

Tras unos segundos hay un cambio de localización y tiempo mediante una transición visual, que da paso a otro fragmento, esta vez situado en un bar o una sala de fiestas. Continúa la canción, pero se le añade música mientras la cámara se desliza en panorámica por dicha sala. Al final de esa panorámica, Bessie aparece en la barra de un bar, también con signos de ebriedad. Comienza a cantar de nuevo sobre su desamor, mientras que el público le hace de coro. Se trata de un mecanismo de ficción propio del musical: es de suponer que el público no la oye ni la escucha, no son más que figurantes, pero de hecho cantan con ella. Esto es reseñable porque nos encontramos en 1929, sólo dos años después de *El cantor de jazz*, y por tanto en los comienzos de la caracterización del musical como género cinematográfico. Después de la escena se da un cambio en la canción, que se vuelve más animada. Su pareja quien anteriormente, si atendemos a la letra, la había traicionado, entra en escena exhibiendo gráciles pasos de baile. Llama a Bessie por su nombre, y ella parece reconocerle pues su rostro refleja una alegre sorpresa. Él la saca a bailar, pero con el único fin de robarle dinero, tras lo cual vuelve a desasirse de ella y despreciarla. El golfo desaparece con algunas notas de otro tema, la *Rhapsody in blue* de Gershwin. Nótese como se juega con las expectativas del espectador, pues en un primer momento se nos hace creer que la pena que la protagonista intentaba ahogar en alcohol era debida a la ausencia de su chico, como indica la letra de la canción, pero pronto comprobamos que no es así. Se trata de una relación de conveniencia que la cantante se siente incapaz de atajar, y de ahí su tristeza. Tras la marcha de él, de nuevo tenemos a Bessie en la barra bebiendo, como al principio. El fragmento musical, de estructura cíclica, simboliza perfectamente el ciclo destructivo sentimental en el que está atrapada la protagonista.

Es curioso como, a pesar de que falten varias décadas para el estreno de *Thriller*, se pueden observar ciertas similitudes entre el videoclip realizado para Michael Jackson y esta obra de Murphy. Algunas de ellas son la complementación de música e imagen, el contrapunto que ofrece lo que vemos en pantalla respecto a la letra, lo que convierte a esta última en un comentario irónico sobre la imagen, la aparición de un coro, de zombis danzantes en uno y de clientes de bar cantantes en otro, o la introducción de una secuencia de actuación en mitad de la historia. También tienen en común la introducción de un segmento independiente de la música al comienzo. En los dos videoclips, la música que acompaña a la canción no empieza a sonar hasta bien comenzado el metraje. Por todo ello podemos afirmar que Dudley Murphy sentó las bases del vídeo musical narrativo más de cincuenta años antes del nacimiento de la MTV.



No podemos dejar de hacer un pequeño comentario a otra obra suya, *Black & tan* (1929). De duración mayor y separación más intensa entre partes narrativas y partes musicales, se aleja esta vez del concepto que actualmente tenemos del videoclip, y se sitúa ya en el camino de las grandes producciones musicales cinematográficas. Sin embargo, también encontramos en ella rasgos interesantes, de entre los que destaca el uso de ciertos recursos visuales expresionistas: una lente caleidoscópica para representar el malestar causado por la enfermedad de la protagonista femenina, una plancha de cristal para grabar los pasos de baile con un plano nadir o un espejo que duplica de forma simétrica la imagen de unas originales coreografías. Toda una baraja de posibilidades visuales con las que jugar para sincronizar música e imagen, cuyo relevo tomó en los años treinta otro pionero del cine musical, Busby Berkeley.

#### 5.1.2.1.2. Cortos musicales de animación: un temprano precedente del vídeo musical narrativo

Los cortos de animación musicales cosecharon gran éxito en el periodo de entreguerras en Estados Unidos. Surgidos alrededor de los años treinta del siglo XX, son considerados un importante precedente del videoclip en varios aspectos, ya sea por la incorporación de un amplio abanico de formas de ilustrar una canción, por la utilización del formato filmico con el fin de promocionar un producto musical o, lo que interesa principalmente a nuestro estudio, por la introducción de elementos narrativos en relación con lo musical.

En la actualidad perdura claramente, a pesar del tiempo transcurrido, la influencia en el videoclip de estos cortos musicales, y no sólo porque el vídeo musical de animación siga siendo algo relativamente común, sino porque hay ciertas obras que aún conservan, o más bien, imitan, el estilo *cartoon* de la animación de los años treinta<sup>37</sup>. Las primeras muestras de este tipo de películas musicales animadas surgen en los años veinte del siglo pasado. Con la llegada del cine sonoro, el pionero Max Fleischer realizó una serie de episodios cortos de animación que eran algo así como un temprano antecedente del karaoke. En ellos, se invitaba a los espectadores a entonar melodías populares de la época dirigidos por una pelotita saltarina que iba señalando la letra de la canción en la pantalla. Esta idea se popularizaría bajo distintas franquicias y

---

<sup>37</sup> *Opposites attract* de Paula Abdul (septiembre de 1989 Candace Reckinger & Michael Patterson) *Tsugou no ii karada* de Shiina Ringo (2009, Yuichi Kodama), por sólo poner unos ejemplos.

series, siendo quizá la más popular la de las denominadas *Screen Songs*, en las que, junto con la canción, se alternaba la narración de una historia. Durante los años treinta, muchos de los cortos de Fleischer tenían como invitados a grandes figuras del jazz<sup>38</sup> que interpretaban sus canciones mirando a cámara en segmentos grabados con sonido en directo. Se hizo común que el cantante no apareciera tan sólo en ese segmento de actuación, sino que, además, hiciera de “estrella invitada” en la animación, donde los músicos aparecían bien en imagen real o bien animados mediante rotoscopiado e insertados como personajes del corto.

Por ejemplo, en el *Screen Song* protagonizado por las Boswell Sisters *Sleepy time down south*, realizado en 1932, las hermanas están representadas por sus áter ego animados, quienes han de ser rescatadas de una casa en llamas por un curioso cuerpo de bomberos gatunos. Esta secuencia narrativa, al igual que ocurre en muchos videoclips actuales, se desarrolla no sobre la canción en sí, sino sobre un segmento instrumental de similar melodía, que se sitúa en el lugar central del metraje. Una vez ha terminado la secuencia narrativa, las cantantes, tras ser rescatadas, se sientan en un piano a tocar y es entonces cuando comienza la interpretación del tema que da título a la película de cara a la cámara. Posteriormente a esta secuencia de actuación se añade una conclusión a la secuencia narrativa, con los bomberos apagando el fuego. Esta composición en segmentos, como ya dijimos, se sigue usando en el videoclip moderno<sup>39</sup>.

El éxito de las *Screen Songs* y otras películas animadas de los Fleischer fue tal que no tardaron en salirles imitadores. Los estudios de Walt Disney crearon una serie de cortos similares de 1929 a 1939, las *Silly Symphonies*, que sirvieron para experimentar con todo tipo de técnicas, muchas de las cuales volverían a usarse para la realización de posteriores largometrajes como *Fantasia* (varios realizadores, 1940)<sup>40</sup>. Entre estas innovaciones se encuentra la aplicación del *Technicolor*, la mejora de la animación de personajes y efectos, y algo que nos interesa particularmente, la introducción de la narración dramática en la animación. Desde el principio, la idea de Walt Disney para las

---

<sup>38</sup> Cab Calloway (*Betty Boop - Snow White* (1933), prestando su voz a Koko el payaso) , Louis Armstrong (En *You Rascal You* (1932), pone su rostro), Lillian Roth (cantando *Ain't she nice* en 1933, con la *bouncing ball*), Ethel Merman (*You try somebody else*, 1932, igualmente), Rudy Vallee, los Mills Brothers, las Boswell Sisters y Don Redman (*I heard* 1933), entre otros.

<sup>39</sup> *Thriller, Wake me up when September ends* de Green Day o *What you waiting for?* de Gwen Stefani, serían algunos ejemplos.

<sup>40</sup> Sobre *Fantasia*, Austerlich (2007: 14) dice: “No sólo creaba la película un mundo visual que acompañaba a la música seleccionada, el emplazamiento de pequeñas películas no relacionadas entre sí, enlazadas por un flujo continuo de introducciones y segmentos intermedios, presagiaba el formato de los canales musicales”.

*Silly Symphonies* fue realizar una serie musical novedosa, que combinara música y animación (Merritt). Mientras que en *Mickey Mouse* la acción era lo primordial y la música tenía un papel auxiliar, en las *Silly Symphonies* toda la acción se desarrollaba alrededor de un eje musical. *Skeleton dance* (Walt Disney, 1929)<sup>41</sup>, la obra que inaugura las *Silly Symphonies* es habitualmente citado como el primer corto animado, junto con las pioneras obras de Fleischer, en haber sido realizado sobre una pista de audio previamente grabada en vez de añadirla posteriormente (Goldmark, 2005: 48). También en *El terrible toro* (Walt Disney, 1929) puede observarse ese afán de reflejar en imagen los movimientos musicales, esta vez tomando como base piezas de música clásica. Los personajes animados moviéndose al ritmo de una melodía eran toda una novedad en la época, pero conforme el público se acostumbró, el estudio pasó a hacer más hincapié en el plano narrativo de los cortos, que fue cobrando mayor importancia. Al mismo tiempo, algunos personajes comenzaron a aparecer de forma recurrente, dándole una cierta trabazón al todo de las *Silly Symphonies*. Ya en 1930, en obras como *Winter* o *Midnight in a toy shop* existe un esqueleto narrativo que enmarca los gags musicales, al igual que ocurría en las *Screen Songs* de los Fleischer. Sin embargo, y en comparación con éstas, que se realizaban sobre temas ya grabados y conocidos, las *Silly Symphonies*, conforme iban incorporando un desarrollo narrativo, fueron subordinando la música a la imagen.

También la Warner probó suerte en estos cortos que mezclaban música y animación. El productor Leon Schlesinger ya había trabajado en *Looney Tunes*, y su éxito le empujó a crear para Warner una nueva serie de películas. En ella, los dibujos animados estarían acompañados por la música de las bandas sonoras de los filmes de la productora, dando preferencia a las de los musicales, en lo que es un claro antecesor de las funciones promocionales del videoclip. Así aparecieron las *Merrie Melodies* en 1931. Aunque contractualmente cada episodio de las *Merrie Melodies* estaba obligado a incluir al menos la melodía o estribillo de una canción de la Warner Bros -si era posible versionadas por bandas de renombre-, la obligación sólo se cumplió en sus primeros tiempos, hasta que a finales de los años 30 terminó por eliminarse (Goldmark, 2005: 17). El motivo fue que la medida era considerada un estorbo por los animadores, precisamente porque sentían que las canciones interrumpían el ritmo de la acción, un

---

<sup>41</sup> Todas las *Silly Symphonies* han sido una fuente de referencias para el mundo del videoclip, pero especialmente *Skeleton dance*. Un ejemplo es el grupo de esqueletos danzantes que aparece en *Around the world* de Daft Punk (abril de 1997, Michel Gondry), junto con nadadoras al estilo Busby Berkeley.

problema directamente relacionado con el objeto de nuestra investigación.

Previamente a la aparición de las *Merrie Melodies*, la Warner experimentó el fracaso de una serie de acción real musical llamada *Spooney Melodies*, mediante la cual ya había intentado promocionar la música que había adquirido con la compra en 1930 del catálogo de Brunswick Records. Básicamente consistían en un temprano intento de videoclip de actuación, en el que se incluía la imagen del artista en cuestión. De las *Spooney Melodies* desgraciadamente se conserva poco metraje, sólo resta la pieza de 1929 *Cryin' for the Carolines*, que incluye la actuación del cantante y organista Milton Charles.

#### 5.1.2.2. De los años cuarenta a los sesenta

##### 5.1.2.2.1. Soundies y scopitones

En los años cuarenta comenzaron a popularizarse en los bares estadounidenses y del resto del mundo las gramolas o *jukeboxes*. Una de las variantes de estos aparatos fueron los *soundies*. En ellos se exhibían filmes en blanco y negro con una banda sonora óptica. Diseñados para ser vistos en una máquina especial situada en clubes y otros lugares públicos de Estados Unidos y Canadá, el *soundie* no sólo incluía música de todos los estilos -*swing, big bands, jazz, blues, country, hillbilly, gospel*, música latina, hawaiana-, sino también espectáculos de danza, comedia musical, vodevil y toda clase de imágenes curiosas de ver. La película se iba renovando periódicamente para asegurar que el cliente pagara por un nuevo espectáculo audiovisual cada cierto tiempo. A su modo, las películas *soundies*, eran una herencia directa de las *screen songs*, e incluso muchos artistas como Duke Ellington o Cab Calloway aparecieron en ambos formatos. En cuanto a su forma y contenido, se centraban en la ilustración de la canción con mecanismos relacionados con la representación de la música, como actuaciones con músicos, bailes, decorados e incluso algunas pequeñas dramatizaciones, pero es raro encontrar algún desarrollo narrativo en ellos. Sin embargo el *soundie*, tal y como menciona Michael Shore, ya reúne todas las características básicas del vídeo musical, estableciendo una especie de plantilla que consistiría en “coger a un cantante popular con una canción popular, y situarlos en un espacio con relación con la letra de la canción o uno que imitara las fantasías escapistas del musical”. El mismo autor afirma que “con unas pocas excepciones, esta ha sido la fórmula básica del aspecto del vídeo

de rock y de otro tipo de vídeo hasta la actualidad” (1984:22).

Es curioso cómo una década más tarde de que la Segunda Guerra Mundial hiciera mermar el éxito del *soundie*, hacia 1960, el *Scopitone*, otro tocadiscos audiovisual, comenzó a triunfar en Francia. Multitud de cortos fueron producidos para diversos artistas franceses como Serge Gainsbourg, Françoise Hardy y Jacques Dutronc con el fin de acompañar sus canciones. Su uso se extendió a otros países, donde se patentaron máquinas similares, como el *Cinebox* en Italia y el *Color-Sonic* en los Estados Unidos. Los vídeos *scopitone* se caracterizan por incluir ciertas dosis erotismo, por sus interpretaciones y ambientaciones algo surrealistas, así como por su innovador montaje, influenciado sin duda por el estilo de los cineastas de la *Nouvelle Vague*. Por todo esto han sido considerados por Susan Sontag como parte del canon de lo *camp* en su famoso ensayo de 1964 *Notes on camp*. Aunque narrativamente aportaran poca cosa al formato, la influencia del estilo *scopitone* sí marcará definitivamente la estética del videoclip.

#### 5.1.2.2.2. Películas y series musicales

Volviendo algo atrás en el tiempo, después del paréntesis que significó la Segunda Guerra Mundial la industria audiovisual y la industria musical volvieron a hacer rodar sus engranajes en Estados Unidos para funcionar de nuevo a pleno rendimiento. Es entonces cuando, en cada uno de esos dos mundos, va a darse un hecho significativo que marcará un cambio paradigmático. En el primero, la industria audiovisual, la televisión se va a erigir como nuevo gran medio de comunicación a nivel mundial. En el segundo, la industria musical, la popularidad de los ritmos del *swing* y el *jazz* van a dejar paso a la música *pop rock*, en torno a la cual se va a desarrollar un fenómeno que cambiará por completo el funcionamiento del mercado musical: el fenómeno fan. El músico ya no es sólo un artista sino un verdadero ídolo de masas que va a ser adorado tanto dentro como fuera del escenario. Este fenómeno va a estar favorecido asimismo por el mencionado auge de la televisión, que hará inseparables música e imagen al mismo tiempo que consiguen llevar a ambas al ámbito más familiar concebible, el mismísimo salón de casa. Y todo en una época en la que un numeroso público joven, la generación del *baby boom*, va a conformar una destacada cuña de mercado a la que dirigir productos específicos. Por ello, actuaciones como las realizadas por Elvis Presley y los Beatles en el programa de Ed Sullivan se han convertido en hitos

de la música y la televisión mundial. Además, aparecen los programas específicamente musicales. Uno de los más importantes fue *Your hit parade* en Estados Unidos, que según Shore fue “un sendero en la conceptualización del vídeo musical” (1984: 25). El show tenía a sus propios cantantes que realizaban versiones de los éxitos del momento. Con frecuencia se introducían pequeñas dramatizaciones y escenificaciones para complementar a las canciones como diversión visual añadida. Según Shore, algunas de estas escenificaciones resultan más modernas que algunos videoclips de la primera época de la MTV: en, por ejemplo, “*Silhouettes*, Hay un uso juguetón con lo visual que complementa la letra de la canción, un fragmento de narrativa que la escenifica, y, en cuestión de segundos, un complejo set de alusiones que incluyen siluetas y actores en escena viendo una actuación dentro de la misma actuación” (1984: 25-26).

Tampoco podemos olvidar el éxito del que durante estos años sigue disfrutando el cine musical, toda una fuente de inspiración del futuro videoclip<sup>42</sup> que entra en una segunda edad dorada. El elemento básico de este tipo de cine es el número musical. Es lo que puntúa la acción, además de que su presencia es lo que determina la adscripción o no de un filme a este género. El número musical, normalmente consistente en una actuación cantada y bailada, constituye en un principio una ruptura y suspensión de la narratividad de la historia, puesto que se detiene el flujo del relato. Sin embargo, la canciones suelen servir para que los personajes expresen sus sentimientos, es decir, se imbriquen más profundamente en la narración e incluso hagan avanzar la historia. Así, aún en los casos en que los números musicales interrumpen la narración, siempre guardan relación con la historia. Aunque sea mínima, nunca son independientes (García Gómez, 2009: 96).

Durante esta época aparece lo que podría considerarse todo un subgénero del cine musical consistente en la realización de películas por cantantes de moda, en las cuales se promociona tanto la música como la imagen del ídolo en cuestión, que se situarán por encima de cualquier otro aspecto, incluido el argumento. Uno de los primeros hitos de este tipo de producciones fue *El rock de la cárcel* (*Jailhouse rock*, Richard Thorpe, 1957), que tiene como estrella a Elvis Presley e incorpora una historia

---

<sup>42</sup> Como ya mencionamos, muchos vídeos musicales van a recrear o referenciar al cine musical de esta época. Véase *Material girl* de Madonna (Mary Lambert, 1985) que seguía prácticamente plano a plano la coreografía de Jack Cole para *Diamonds are a girl's best friend*, de la película *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953). También algunos vídeos de Michael Jackson tienen esta notable influencia, sobre todo el claramente inspirado en *West Side story* (Robbins y Wise 1961) *Beat it* (Bob Giraldi, abril 1983).

que no tardó en convertirse en cliché: una persona con no demasiada fortuna -ex-convicto en este caso- que pasa a triunfar en el mundo de la música y tendrá que aprender a convivir con las presiones de la fama, moraleja final incluida. La película “codifica las actuaciones como parte de la propia narrativa, ya que el protagonista es un cantante dando sus primeros pasos como tal.” (Austerlitz, 2007: 17).

También en esta época se comienzan a introducir canciones en el cine no musical, una técnica con fines publicitarios, el de popularizar los temas. Además de anunciando la fusión propia del videoclip entre estética y marketing, la inserción de temas musicales llega a ser totalmente relevante para el desarrollo de la narración de la película, al permitir insertar elipsis. Según García Gómez, esto los relaciona directamente con las secuencias de montaje, segmentos en tiempo resumen que condensan hechos de no demasiada importancia como los preparativos de un viaje o una fiesta, pero que son imprescindibles para entender el desarrollo de la historia (2009: 91). Tras el éxito de filmes como *Semilla de maldad* (Blackboard jungle, Richard Brooks, 1955) Hollywood comenzó a explotar el género del cine adolescente con toda una serie de películas que acabaron centrándose en un argumento estereotipado (joven banda de camino hacia la fama, conciertos benéficos para salvar el instituto, sátiras del mundo del espectáculo, problemas con los padres, etc.) que apelaban al público juvenil *del baby boom*. A medio camino entre el musical y este tipo de cine surgieron las llamadas *Surf films* o *Beach party films*, orientadas también al público juvenil. Se trata de un género que se inauguró con *Gidget* (Paul Wendkos) en 1959 y terminó por agotarse a finales de la década. Estas películas combinaban las secuencias narrativas y de diálogo con multitud de escenas de *surfing* que eran acompañadas por música. El argumento de las *surf films* era normalmente lineal y sencillo, y consistía básicamente una historia de amor de verano adolescente en la que primaba la diversión, con ausencia de figuras represoras o paternas. Estos filmes son famosos por haber introducido estrellas como Donna Loren, Dick Dale y sus Del-Tones y un joven Stevie Wonder. El mismísimo Elvis también tuvo su propia película del género, *Blue Hawaii* (Norman Taurog, 1961).

Pero, sin duda, una de las mayores revoluciones en cuanto a la relación entre música y cine se refiere, se dará en la década de los sesenta con el comienzo de la colaboración entre Richard Lester y los Beatles. Este realizador, considerado para muchos el padre del vídeo musical moderno, introdujo recursos como el uso de la cámara al hombro y otras prácticas hasta entonces alejadas del cine de ficción como entrevistas, o diálogos rápidos y casuales en lo que podríamos considerar que es,

además, el primer antecedente del falso documental. Lester bebía de los cineastas franceses de la época, sobre todo Godard (García Gómez, 2009: 103). Según Shore, la mayor revolución de esta película, sin embargo, era que en ella todo el mundo aparenta comportarse como sí mismo (1984:44). Junto con *Que noche la de aquel día* (*A hard day's night*, 1964), la también película de los Beatles *Yellow submarine* (1968) de Georges Dunning causaría sensación internacional por el modo de aplicar la animación a la música y estética del cuarteto de Liverpool.

Al abrigo de la corriente audiovisual inaugurada por Lester y los Beatles, grupo con gran presencia en los medios, se popularizó el realizar pequeñas películas-videoclip, que eran normalmente emitidas en programas de música pop en televisión. Estos cortos eran considerados entonces como un elemento secundario, pues se seguía dando preferencia a las actuaciones en vivo o en *playback*. En España, estos videoclips primigenios comenzaron a realizarse de la mano de Valerio Lazarov para Televisión Española, quien, además de dirigir innumerables actuaciones, llevó a cabo programas musicales especiales como *El irreal Madrid* (1969) o *360 grados en torno a...* (1972) de una originalidad apabullante para la época.

Durante la década de los sesenta, las estrellas de la música pop no sólo se sirvieron de largometrajes para promocionarse, sino que llegaron incluso a protagonizar series en la pequeña pantalla. Los Beatles disfrutaron de su propia serie animada que constaba de 39 episodios en la cadena estadounidense ABC, la cual se emitió (contando reposiciones) de 1965 a 1969. Cada episodio giraba alrededor de una canción. Se construía una historieta tomando como base la letra o el título de ésta y después se mostraban dos canciones, una a modo de karaoke ilustrado y otra segunda que era la que daba título al episodio, que habitualmente era acompañada con imágenes de algún tipo de persecución o búsqueda que podía seguir vagamente el contenido de la letra.

Pero la serie musical que verdaderamente disfrutó de fama fue la de imagen real *The Monkees*, emitida por primera vez de 1966 a 1968 y protagonizada por el grupo musical del mismo nombre. Caracterizada por su humor surrealista, argumentos disparatados y la continua ruptura de la cuarta pared, la serie mostraba una patente influencia de las películas de Richard Lester para los Beatles, sobre todo de *Qué noche la de aquel día* (1964). En cada capítulo, los cuatro integrantes del conjunto se solían ver envueltos en un enredo, a cada cual más absurdo, que terminaba siempre por resolverse al final. La serie intercalaba un gran número de secuencias realizadas expresamente para acompañar las canciones de los Monkees usadas en la serie, que se



insertaban en la narración propia de cada capítulo, piezas que ya estaban muy cerca de la forma que presenta el videoclip moderno<sup>43</sup>. Es uno de los primeros ejemplos de promoción de música en televisión más allá de la actuación en directo (Viñuela, 2009: 20). La frescura de esta serie y de sus trucos visuales propició que en los años ochenta fuera repuesta en la MTV con gran éxito de audiencia.

Muchas de las que definimos como tramas básicas del vídeo musical aparecen en esta época dentro de los formatos citados hasta ahora: el ser perseguidos por algún fan demasiado insistente, el tener que disfrazarse para no ser reconocidos, el actuar como héroes por accidente o el organizar o llegar a tiempo a una fiesta proceden de las películas de los Beatles, la serie de los Monkees o las *surf films*. La asociación entre música y narración dentro de la pantalla que ya había comenzado con los cortos de los años veinte y treinta acabó por consolidarse. El televidente, educado en este tipo de producciones audiovisuales, ha terminado por acostumbrarse a que una actuación de su grupo o cantante preferido esté acompañada por un desarrollo diegético, en el que se realiza un desdoblamiento entre la figura del artista-cantante y el artista-personaje del relato. En el videoclip actual esta corriente que crea una especie de vida paralela en la ficción para los músicos, y que fue inaugurada por las películas musicales, sigue siendo recreada<sup>44</sup>, ya sea por grupos dirigidos al público más joven o con intenciones paródicas, si no ambas.

### 5.1.2.3. Sesenta y primeros ochenta

En los setenta, la introducción y popularización de la edición en vídeo hizo mucho más barata y asequible la realización de videoclips. Con este nuevo medio se hacían posibles nuevas formas de experimentación por las que se decanta el vídeo musical en esta época. La introducción de los efectos infográficos y el *chroma key* le abrían todo un mundo de posibilidades. Toda una generación que ya había crecido con la televisión no dudó en crear vídeos para promocionarse aplicando las últimas tendencias audiovisuales, lo cual era una práctica cada vez más habitual.

---

<sup>43</sup> Uno de los componentes de los Monkees, Mike Nesmith, fue uno de los padres de la MTV y por extensión del videoclip moderno (Durá, 2009: 161).

<sup>44</sup> *Everybody (Backstreet's Back)* de los Backstreet Boys (Joseph Khan, julio 1997) podría a la perfección pertenecer a un capítulo de los Monkees.

#### 5.1.2.3.1. El videoclip británico

En estos años hay que destacar el videoclip realizado en el Reino Unido, donde ya se habían empezado a hacer promos cortas de artistas a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Los vídeos promocionales de esta época ya tienen la forma de los videoclips modernos. Por ejemplo, en *Dead en Street* de los Kinks, el grupo transporta un ataúd en el que descansa un hombre que resulta estar vivo finalmente. Durante la duración de la película no aparece ninguna secuencia de actuación lo que es verdaderamente original. Algo similar ocurre en *Happy Jack* de The Who, donde tampoco hay ninguna secuencia de actuación y se presenta al grupo como unos ladrones que entran en una casa a robar. Se comen una tarta que había allí y acaban estampándosela en la cara al oficial de policía que ha venido a detenerlos. Un esquema similar sigue *Call me lighting*, en donde encuentran a uno de sus miembros con un aparato en la cabeza que al parecer lo está controlando y encerrado en una caja, lo que conduce a una persecución hasta que consiguen quitárselo. En estos dos vídeos se referencia al cine mudo, al primero por el estilo chaplinesco y al segundo por los intertítulos con los diálogos escritos. Estos promos eran emitidas en programas musicales de la época como *Ready, steady, go!* (Shore, 1984: 33).

Algunos artistas, como David Bowie, fueron unos adelantados a su época en cuanto a la utilización de los videoclips como medio de promoción. De entre todos sus vídeos destaca la primera versión de *Space oddity* (dirigido por Malcolm Thomson, 1969). En él, escenifica los diálogos que componen la canción, aunque da un matiz distinto a la letra. En el verso “*and the stars were very different today*” vemos cómo las estrellas a las que se refiere son dos bailarinas, y así, en vez de quedar a la deriva en el espacio, como sugiere lo que escuchamos, el Major Tom, protagonista de la canción, termina con dos chicas en su nave, en lo que parece una clara influencia del erotismo surrealista del *scopitone*.

Junto con los vídeos de Bowie, otro grupo británico, Queen, es el que realiza las aportaciones más destacadas de esta época al videoclip, de entre las que sobresale *Bohemian rhapsody* (Bruce Gowers, 1975), vídeo que fue emitido por primera vez en el programa *Top of the Pops*. La introducción de vídeos musicales en la programación de televisiva se iba haciendo cada vez más habitual. En esta década, artistas como The Doors o Pink Floyd también se aventuraron a mezclar música y vídeo, aunque sus aportaciones están más cercanas al videoarte que al videoclip narrativo. El videoclip en

Gran Bretaña tiene tal aceptación que la MTV comenzaría su emisión haciendo uso sobre todo de vídeos de artistas británicos. En palabras del ejecutivo de la MTV Buzz Brindle “Cuando empezamos no teníamos esta enorme biblioteca de miles y miles de cintas que tenemos ahora. La mayoría de lo que había venía de grupos británicos de new wave, que ya eran muy conscientes del papel del videoclip. Ya tenían cultivado un look, y los directores británicos ya habían cultivado un estilo que es el que aún domina a día de hoy. De vuelta por aquel entonces los vídeos británicos eran simplemente mejores, al compararlos con los americanos te dabas cuenta enseguida.” (Shore, 1984: 88).

#### 5.1.2.3.2. El nacimiento de la MTV

En los años ochenta, como ya dijimos, nos encontramos con el hecho que consagra definitivamente el videoclip como formato. Se trata de la aparición de la Music Television (MTV), que inaugura sus emisiones en Estados Unidos el 1 de agosto de 1981. La MTV, un canal dedicado por entero a la música moderna, se convertirá rápidamente en un trampolín de nuevos grupos que se servirán del videoclip para impactar en la audiencia y hacerse un hueco en el mercado. Artistas como Duran Duran o Michael Jackson serán de los primeros en hacer uso del vídeo musical de manera promocional con extraordinarios resultados. Además, hemos de tener en cuenta que, según Íñigo Sarriugarte (2003), a principios de los ochenta las formas de actuación y narrativa del videoclip son las más explotadas, por lo que este periodo es especialmente significativo para nuestro estudio.

#### 5.1.2.3.3. Duran Duran, pioneros del videoclip institucionalizado

A la llegada de los ochenta, muchos músicos como David Bowie siguieron usando el videoclip como medio de promoción. Este artista por ejemplo lanza en 1980 el vídeo musical para *Ashes to ashes* (David Mallet & David Bowie), que causará un gran impacto. En él se intercalan imágenes de Bowie encerrado en una habitación acolchada, estética muy probablemente influida por la película *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest* de Milos Forman, 1975), con planos del cantante vestido de pierrot, y acompañado de otros actores también disfrazados en imágenes de color alterado. Aunque no contenga ningún esquema narrativo más allá de una posible y lejana interpretación de que las imágenes tratadas son la alucinación del

Bowie encerrado, este videoclip sí que va a ser una gran influencia para el estilo *new romanticism*, en cuyos videoclips la mezcla entre realidad y ficción va a comenzar a ser una constante<sup>45</sup>. También va a imponerse el apego por la imagen artificial, plagada de efectos de vídeo, que irá acompañada por una actitud solemne y afectada. Este gusto por el exceso estará capitaneado por el grupo Duran Duran, que recogerá el relevo de Bowie en cuanto a la introducción de innovaciones en el vídeo musical.

La banda británica Duran Duran y la MTV comenzaron su andadura aproximadamente al mismo tiempo, lo que propició que entre ellos se desarrollara una suerte de relación simbiótica. En un principio el grupo no estaba siendo radiado en los Estados Unidos y la MTV quería lanzar nuevas músicas con las que atraer audiencia. Su relación resultó en un total éxito<sup>46</sup>. Duran Duran, en colaboración con varios directores, de entre los cuales destacaría Russell Mulcahy<sup>47</sup>, marcaron la estética de estos primeros años de MTV con un estilo que descansaba en un montaje rápido y un gran cuidado por la armonía visual. Fueron de los primeros en concebir el videoclip como una gran superproducción en cuya realización merecía la pena invertir cantidades millonarias a la altura de cualquier otro producto cinematográfico. También fueron pioneros en usar película de 35 mm cuando para los videoclips lo normal era grabar en vídeo, más barato y fácil de editar. Además, solían rodar en parajes exóticos o recónditos como Sri Lanka, dejando de un lado los estudios y escenarios artificiales, en una vuelta de tuerca más al exceso.

En 1981 el grupo produce el primero de varios vídeos musicales con gran éxito de público, *Girls on film* (Godley & Creme, agosto 1981). En él, la actuación se mezcla con tomas grabadas en un cuadrilátero por el que van pasando modelos que son fotografiadas en distintas poses, para después pasar a un *backstage* donde celebran una fiesta. No hay narración aquí, sólo hechos que se suceden en el tiempo sin relación aparente. Sin embargo, en las siguientes obras que lanzarían sí podemos encontrar cierta estructura diegética, introducida por el afán de imitar las películas de éxito del momento. En *Hungry like the wolf* (junio de 1982, dirigido por Russell Mulcahy), el

---

<sup>45</sup> Duran Duran no tardarían mucho en mezclar sueño y realidad en su clip *Lonely in your nightmare* (Russell Mulcahy, febrero 1982).

<sup>46</sup> Nick Rhodes, teclista, y, junto Simon Le Bon, dos de los miembros fundadores del grupo, declara “para nosotros el vídeo ha significado lo que el estéreo a Pink Floyd” (Denisoff, 1986: 364).

<sup>47</sup> “Mulcahy fue el creador de vídeos postmoderno primigenio, sus videoclips se basaban en cortar y pegar a su voluntad, tomando prestado todo lo que necesitaba para crear el aura adecuada a su trabajo. También es, según Michael Shore lo describió en su *Rolling Stone book of rock video*, “la fuente original de la mayoría de clichés del clip de rock” (Austerlitz, 2007: 36).

cantante, y el resto de los miembros, siguiendo la letra de la canción “*I'm on the hunt, I'm after you*”, recrean una persecución: el protagonista corre tras una mujer y el resto del grupo tras él. Se desarrolla en parajes recónditos, en una ciudad oriental y en la selva, al estilo de películas de aventuras, como la muy en boga en aquel entonces *Indiana Jones en busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981). Incluso los sombreros al estilo Indiana forman parte del vestuario. También hay un homenaje a *Apocalipsis now* (Francis Ford Coppola, 1979) cuando Le Bon, el cantante, surge del agua de una laguna lentamente en un primer plano. Unos años después con *The wild boys* (Mulcahy, noviembre 1984), el homenaje será al ambiente postapocalíptico de la ochentera saga Mad Max. Aquí el esquema narrativo quizá sea más débil que en la anterior, sólo sabemos que los miembros del grupo son prisioneros de una raza tipo *morlock* y es el espectador quien ha de dotar de sentido a la trama.

#### 5.1.2.3.4. Michael Jackson: *Billie Jean* y *Beat it*

Aunque Duran Duran obtuvo un gran éxito con sus vídeos musicales, no fue suficiente para hacerle sombra al que cosechó Michael Jackson en este mismo formato, primero con *Billie Jean* (Steve Barron, marzo de 1983), continuando con *Beat it* (Bob Giraldi, abril de 1983) y *Thriller* (John Landis, diciembre de 1983).

Esta trilogía marcaría un punto de inflexión en el uso de los recursos narrativos en el videoclip, ya que las tres obras que la componen contienen elementos diegéticos. (de una historia vagamente apuntada en *Billie Jean* se pasa a una estructura diegética completa en *Thriller*) y su buen recibimiento va a permitir que se popularice esta manera de hacer vídeos musicales. Además, al igual que ocurría con los primeros videoclips de Duran Duran, desde el discurso del vídeo musical de Michael Jackson se referencia a otros discursos narrativos que son familiares al joven espectador de la MTV. La relación de *Thriller* con las películas de terror es evidente, *Beat it* hace una alusión clara a las luchas entre bandas convertidas en coreografía popularizadas por el musical *West Side Story*, mientras que la estética de *Billie Jean* pertenece claramente a las películas de gánsteres y misterio. El referenciar a discursos externos, algo que ya hicieron artistas como los Beatles y que definitivamente incorporaron Duran Duran, se había convertido ya a estas alturas en toda una constante en el videoclip.

Pasemos a analizar más detenidamente cada uno de los vídeos musicales que componen esta trilogía que podríamos considerar histórica. En marzo de 1983 la MTV

emite *Billie Jean*. De los tres es quizá el vídeo de significado más críptico. En él, el cantante recorre un camino que le conduce a una cama, donde desaparece antes de que un detective que le ha venido siguiendo durante todo el metraje pueda sacarle una foto. El sabueso es detenido por la policía, avisada a su vez por una señora que observa al cantante entrar en el dormitorio. La letra hace alusión a una chica que, tras una relación esporádica, reclama al cantante que se haga cargo de la paternidad de su hijo, hecho sobre cuya veracidad el cantante duda a lo largo de la composición musical. El videoclip, por tanto, hace referencia al espejo público en el que se ve reflejada toda celebridad a través de los medios, personalizado en la figura del detective que persigue al cantante vaya donde vaya intentando conseguir una exclusiva. Tenemos aquí, por tanto, un ejemplo perfecto de lo que es la mezcla de códigos en el videoclip, pues la letra de la canción ofrece un contrapunto a los sucesos que narra la imagen filmica. Se mezclan efectos visuales con el contenido narrativo de la letra, y en imagen se integra lo conceptual con lo dramático con el fin de conseguir una unidad en la que se apoya el contenido verbal y musical para adquirir su sentido completo.

En *Beat it*, estrenado en mayo de 1983, se ilustra una canción que habla del orgullo personal y del empleo de la violencia para demostrar superioridad. En el videoclip, dirigido por Bob Giraldi al estilo *West Side story*, dos bandas se enfrentan (más bien danzan) al ritmo de la música, con sus líderes dispuestos a enzarzarse en una pelea de navajas. Michael Jackson camina solo, hasta que se encuentra con ambos bandos y los separa, convirtiendo el enfrentamiento físico en una elaborada coreografía. De nuevo, el videoclip mezcla varios códigos para construir su discurso. Aquí también la danza y la referencia a un discurso externo, como es la película *West Side story*, colaboran en la formación de significado. Curiosamente, los elementos anteriores ofrecen un contrapunto al contenido narrativo de la canción al igual que ocurría en *Space oddity*. La frase “*Showin' how funky and strong is your fight*”<sup>48</sup>, se torna, acompañado por la imagen, en un alegato pacifista, pues efectivamente, en imagen, la lucha violenta se ha convertido en una pelea coreografiada de lo más *funky*.

Bob Giraldi va a erigirse como una de las figuras claves del videoclip en los ochenta, marcando todo un estilo. Además del mencionado *Beat it*, realiza en septiembre del mismo año, 1983, otro videoclip narrativo para Pat Benatar, *Love is a battlefield*, donde introduce diversas innovaciones en cuanto a la mezcla de los recursos

---

<sup>48</sup> “Mostrando lo molona (funky) y fuerte que es tu lucha”.

del vídeo de actuación con lo narrativo. En él se cuenta la historia de una chica que escapa de casa y pasa a trabajar en una especie de local de alterne. La diégesis comienza in media res. Pat está en un autobús y después recorre las calles de noche. Poco después vemos la escena en que su padre la echó de casa mientras su madre y su hermano la observaban. Algo a destacar en este videoclip es que incluye diálogos intradieгéticos. Pero siempre en boca de personajes que no son la protagonista. De esta última sólo sale la letra de la canción, lo cual hace al tema musical al mismo tiempo dieгético (en cuanto a la letra) y extradieгético (en cuanto la música), al modo del cine musical (García Gómez 2009: 97).

Durante el vídeo, las escenas de Pat vagando por las calles, tratando de encontrar un trabajo en un club, se intercalan con las de sus padres preocupados y su hermano leyendo las cartas que ella le escribe, mezclando así diversos momentos en el tiempo en un montaje en paralelo. Al igual que en *Beat it*, la historia acaba en una pelea-danza, en la que las chicas del club se rebelan contra el que parece ser su proxeneta y escapan hacia el exterior del local, liberadas. Se despiden de la protagonista y tras este momento, igual que al principio, la vemos en un autobús en busca de un nuevo destino. Aunque en una primera impresión puede parecer, por el montaje, que esa escena en el bus sucede justo después de que su padre la echara de casa, es decir, en el pasado según el tiempo de la historia, se revela finalmente que su viaje es el momento final de ésta, estableciéndose un esquema circular en el que existe un paralelismo entre el comienzo y el fin de la diégesis.

También es narrativa la siguiente colaboración de Bob Giraldi con Michael Jackson en octubre de 1983, esta vez para el tema que comparte con Paul McCartney *Say, say, say*. En él escenifican las aventuras de una pandilla de pillos de buen corazón en el Oeste americano. Aquí vuelven a aparecer diálogos intradieгéticos, aunque lo más remarcable en esta ocasión es la existencia de un fragmento filmico no musicado - de un minuto de duración - como introducción a la canción, que permite enmarcar el resto de la acción. La narrativa es episódica, reuniendo tres aventuras del grupo -constituido por Michael, Paul y la mujer de éste, Linda-, vertebradas por pequeños segmentos en los que se encuentran en la caravana de camino a su siguiente destino. Durante la introducción realizan la venta de un producto milagroso con timo incluido, después visitan un orfanato y la obra se cierra con una secuencia de actuación, escenificada como un espectáculo de vodevil en un *saloon*, donde Michael conquista a una chica, interpretada por su hermana LaToya. La historia deja el final abierto, en una conclusión

típica de Giraldi, con los protagonistas iniciando de nuevo un viaje, al igual que ocurría en *Love is a Battlefield*.

Como venimos observando, el papel que Bob Giraldi concede a la introducción de elementos narrativos que justifiquen la ambientación de sus videoclips es importante, lo que se va a convertir en una constante de toda su obra. Con ello crea toda una tendencia durante los primeros años ochenta. Esta tendencia, a su vez, no surge de la nada, sino que es herencia directa de los antecedentes del videoclip en los que hemos reparado anteriormente, desde los *soundies* a la serie de los Monkees, que se servían de los mismos mecanismos narrativos para enmarcar la canción. Desde la salida de *Beat it* a la realización de *Say, say, say* no ha transcurrido ni un año, pero es claramente observable cómo el videoclip narrativo se va barroquizando, pareciéndose cada vez más a un corto filmico musical y menos a la grabación de una actuación, evolución que alcanzará su cénit con *Thriller*. Efectivamente, durante el año 1983 y sucesivos, el hacer un videoclip que contara una historia, al estilo de una pequeña gran producción cinematográfica, era la última tendencia. Como toda última moda en el videoclip, esta tendencia acabó por desaparecer. El siguiente gran punto de inflexión en la estética del videoclip estaría marcado por *Sledgehammer* de Peter Gabriel (Stephen R. Johnson, 1986), que con su uso de la animación *stop motion* hará que los directores de videoclips vuelvan de nuevo a intentar experimentar con la forma y las últimas tecnologías de la imagen, dejando algo de lado lo narrativo. Sin embargo, el vídeo narrativo como subgénero del videoclip ya se había consolidado para entonces, y aunque perdió protagonismo, siguió estando presente dentro del corpus del género en los años venideros.

#### 5.1.2.3.5. *Thriller* y su estela: el videoclip narrativo de lujo.

Podría decirse que *Thriller*, de Michael Jackson, es el videoclip por excelencia. Lanzado en diciembre de 1983, en esta obra, al igual que en *Billie Jean* o *Beat it*, la imagen ilustra y dramatiza la letra de la canción. Sin embargo, en ella más que en las obras anteriores, se deja que lo conceptual dé paso a un juego totalmente narrativo, en un relato plagado de referencias hipertextuales.

Siguiendo la tendencia marcada por Bob Giraldi o *Thriller*, el vídeo musical narrativo se consolida, según decimos, como la última tendencia dentro del videoclip “de lujo” de la Music Television (MTV) a mediados de los ochenta. Artistas como



Madonna con *Papa don't preach* (James Foley, 1986), Cyndi Lauper con *Girls just wanna have fun* (Edd Griles, diciembre de 1983) o *Time after time* ( Edd Griles, marzo de 1984) y Kate Bush con *Cloudbusting* (Julian Doyle, 1986) son algunos de los muchos que abrazan este formato, otra de cuyas manifestaciones más recordadas es *Take on me* de A-ha (mayo de 1985).

Dirigido, al igual que *Billie Jean*, por Steve Barron, *Take on me*, aunque se apoya principalmente en la fuerza narrativa de las imágenes, apunta ya hacia la que sería la siguiente tendencia en triunfar en el vídeo musical<sup>49</sup>, las introducción de técnicas de animación, en este caso el rotoscopiado. Esa estética animada se combina con lo narrativo para atraer la tan ansiada atención del televidente, y esto último precisamente es lo que ha permitido a esta obra, al igual que a *Thriller*, envejecer mucho mejor que otros videoclips de la época más centrados en realizar proezas visuales que ya han quedado desfasadas. El relato es lineal y está claramente dividido en los tres segmentos clásicos de introducción, nudo y desenlace, aunque juega con la fragmentación de espacios narrativos, que permiten alternar las imágenes animadas (mundo del cómic) con las tradicionales (mundo real). La historia continúa en los primeros minutos del videoclip realizado para el siguiente single de la banda, *The sun always shines on tv* (noviembre de 1985), también dirigido por Steve Barron, donde se ofrece la verdadera conclusión a esta historia: la pareja se encuentra en un bosque donde él sufre otra crisis de identidad y acaba por salir corriendo para desaparecer en un haz de luz de regreso a su mundo mientras ella se queda sola. Tras ello, se superpone el clásico título final (THE END) en pantalla, pero esto no significa que termine el videoclip, sino al contrario, deja paso a A-ha tocando en una iglesia cubierta de máscaras. Es la primera vez que se introduce este nuevo recurso, establecer continuidad diegética entre distintos videoclips del mismo grupo, que se volverá a utilizar posteriormente, sobre todo a partir de los noventa. Algunos ejemplos son los de Daft Punk protagonizados por Charles, el hombre perro o la saga *Interstella* de ese mismo grupo.

5.1.2.4. De la segunda mitad de los ochenta a los noventa: la consolidación del videoclip como formato.

En los años noventa, según Bruno Di Marino (2001) el vídeo musical encuentra

---

<sup>49</sup> Recordemos lo dicho sobre *Sledgehammer* de Peter Gabriel, realizado en 1986.

su propio lenguaje y no necesita recurrir a lo narrativo para hacerse comprender. John Mundy (1999) sin embargo, considera que en los noventa el videoclip experimentó una fusión del componente narrativo y la actuación musical, resultando una forma híbrida que denomina “espectacular”. Nosotros consideramos que ambos autores están en lo cierto, una afirmación no contradice a la otra ya que si por algo se caracteriza el videoclip a finales de los ochenta y durante los noventa es por su total diversificación de estéticas y estilos.

Según Durá (2009: 171) a principios de los noventa el videoclip “alcanza un estadio de consolidación y clasicismo, dado su innegable prestigio e institucionalización”. Surgen productos de una gran calidad estética y narrativa pero “carentes del carácter de rabiosa novedad al que nos habíamos acostumbrado”. Según este autor, tal clasicismo conlleva una ampliación de los sectores sociales, sobre todo en lo que se refiere a la edad, que consumen el videoclip. Se acaba con la ruptura generacional que existía en los inicios de la MTV y el vídeo musical cada vez se dirige a un público mayor. Durá también señala que esta etapa es clave en cuanto al carácter autorreferencial del videoclip, que sigue consolidándose. Según este autor, y coincidiendo con lo que ya explicamos anteriormente “Al proponerle al espectador estereotipos y mensajes que está predispuesto a reconocer se establece una complicidad y un placer por la pequeña y sutil variación que intensifican la comunicación y la permiten en un tiempo realmente breve, sobre todo si lo comparamos con un largometraje”.

Tal y como avanzamos anteriormente, el vídeo narrativo realizado con abundancia de medios, entendido como paradigma del vídeo de calidad y de tendencia, no tardó en perder ese puesto de honor. Pronto lo narrativo o bien se iría mezclando con otras variantes del vídeo musical, o bien dejó paso a vídeos puramente conceptuales como el *Sledgehammer* de Peter Gabriel. El videoclip narrativo (o quizá deberíamos hablar del videoclip en general) ya no llamaban la atención simplemente por existir, así que había que buscar otros medios para captar espectadores.

No es hasta finales de los ochenta que las grandes producciones narrativas comienzan a volver a ganar algo de protagonismo. Añadiendo factores externos al discurso audiovisual, *Like a prayer* de Madonna (Mary Lambert, marzo de 1989) hizo un excelente uso promocional de la polémica que generó su argumento, en el que un santo se convertía en el objeto del amor carnal de la cantante. La controversia consiguió que el tema y el vídeo musical se convirtieran en todo un éxito. A partir de ahí parece

que el videoclip narrativo comienza a estar de nuevo en auge.

Surgen también mezcolanzas, como se da en *Where the streets have no name* (Meiert Avis, 1987). En este videoclip, aunque básicamente consiste en la grabación de la actuación en el tejado de un edificio del grupo U2, se añaden dos secciones narrativas de tipo documental, que sirven de introducción y conclusión a la escena musical intermedia. En ellos vemos cómo se prepara lo que parece un improvisado concierto; se refleja la ansiedad de los medios por cubrir el suceso mientras avisan a la ciudadanía de que va a tener lugar la actuación (voz en *off*) y los encargados de seguridad corren de aquí a allá velando por que no ocurra ningún incidente. *Where the streets have no name* toma prestada la estética documental de la película *Let it be* de los Beatles (1970, Michael Lindsay-Hogg), en cuyo final el grupo se reúne improvisadamente a tocar sobre un tejado hasta que la policía les ordena que detengan la actuación. Así pues, *Where the streets...* incorpora muchos elementos propios de la no ficción, destacando el sonido diegético ambiental en la forma de los gritos del público, sirenas, o el sonido de los locutores hablando a través de los televisores. Al igual que ocurre en la película de los Beatles, U2 quieren seguir tocando pero la policía los desaloja. Existe una versión corta de este vídeo en la que se prescinde de la introducción y la conclusión documental pero, al contrario que ocurrió con otras versiones dobles anteriores, como *Blue Jean* de Bowie, en el que la de duración superior fue editada sólo en vídeo, tanto la larga como la corta fueron emitidas en televisión. Esta costumbre de realizar varias versiones de un mismo vídeo musical, las cuales se distinguen principalmente por su duración, se convierte durante los noventa en algo habitual. Mientras que la versión larga se reserva para el estreno del videoclip en televisión o para su edición en vídeo doméstico, la versión corta se emite en la programación general de la cadena musical o dentro de un programa contenedor.

#### 5.1.2.4.1. Diversificación 1: el videoclip de *hip hop*

Aunque en sus inicios el videoclip era terreno reservado a la música pop comercial, poco a poco otros géneros musicales irían probando las virtudes de la promoción audiovisual. Distintas corrientes musicales fueron incorporándose al mundo del vídeo musical. Una de ellas fue el *heavy metal*, cuyos videoclips tardaron poco tiempo en adquirir un estilo propio, con sus temas y estéticas siempre girando alrededor de la dualidad *eros* y *thanatos* (Austerlitz, 2007: 86).

También el videoclip de *hip hop* se populariza durante estos años, pues coincide con que este género musical deja de ser un estilo callejero para ser comercializado por las multinacionales discográficas y enfocarse a un público más amplio. El vídeo musical de *hip hop* comienza sus andanzas girando temáticamente alrededor de una dicotomía de poder: los afroamericanos contra el orden establecido, normalmente personificado en patrullas policiales. Esto dota al videoclip de *hip hop* de una estética realista y dura, alejada de los efectismos, purpurinas y adornos del videoclip *pop*. Sin embargo, para que el vídeo de *hip hop* conquistara del todo las cadenas de televisión musicales se hizo necesario un cambio. El mundo de fastos y fantasía de la MTV y la dura realidad urbana que reflejaban sus letras eran incompatibles, así que poco a poco la temática de impacto social dejó pasó a los sueños de los jóvenes del gueto con un mundo de fiestas y éxito sin fin. Uno de los pioneros del *hip hop* comercial de éxito masivo fue Doctor Dre (Austerlitz, 2007: 100), quien tuvo que suavizar las referencias a las drogas que contenían sus letras como condición indispensable para que la MTV, cada vez más institucionalizada e infantil, permitiera la emisión de sus vídeos musicales. Sus videoclips pasaron de incluir moralinas contra la violencia callejera a ser totalmente joviales, reflejando un mundo repleto de barbacoas en el jardín y coches tuneados, con un componente cada vez mayor de ficción e irrealidad. Abrazaba así a una visión de la buena vida que simpatizaba también con el adolescente de raza blanca, lo que ayudó a que este estilo se estableciese como una poderosa variante de la música de masas en Estados Unidos. En el resto del mundo, y sobre todo en algunos países de Europa como España, el *hip hop* y con él, la estética de sus videoclips, no llegarían a implantarse hasta los últimos años del siglo XX.

La aparición del *hip hop* dentro del videoclip comercial llevó a que se popularizara un nuevo tipo de vídeos narrativos *slice of life* que giraba alrededor del concepto de la fiesta. A este respecto, los vídeos de Dre y Snoop Dogg establecieron un sugerente mundo de fantasía masculina adolescente de juerga continua, carreras de coches ilegales y mujeres despampanantes. Según Saul Austerlitz (2007: 102): “Un espacio donde los chicos podían ser chicos, sin las necesidades del mundo del trabajo o la censura del feminismo”. La mujer adquiere dentro de la fantasía del vídeo *hip hop*, un tratamiento totalmente estereotipado, sujeto al rol de objetos sexual o cómico y las obligaciones laborales simplemente no existen.

Los tópicos del videoclip de *hip hop* clásico, cada vez más manidos, serán desmontados poco a poco en vídeos musicales venideros gracias al característico gusto

por la autorreferencia y la autoparodia de la que hace gala el mundo del videoclip. Por ejemplo, *Pretty fly (for a white guy)* (McG, 1998) de The Offspring, aplica la estética y forma típica del videoclip de *hip hop* a una canción de rock. Es un *slice of life* sobre un chico blanco no muy agraciado que intenta hacerse pasar por el tío más popular del barrio. Se pasea en su descapotable intentando sorprender a los vecinos, desafía a un grupo de bailarines callejeros y acaba tirado a la piscina en una fiesta. Al final, ni siquiera su hermana pequeña quiere darle un abrazo. Pero eso sí, el erotismo -casi pornográfico- imprescindible en el universo audiovisual del *hip hop*, está presente en el inevitable cuerpo de baile femenino. Sin embargo, en *Widowlicker* de Aphex Twin (Chris Cunningham, 1999), otra parodia del videoclip de *hip hop*, las chicas de carnes turgentes son sustituidas por engendros de rostros terribles y cuerpos flácidos, que a pesar de todo se contonean al ritmo de la música con poca ropa. *Widowlicker* pasa el universo del videoclip *hip hop* por el tamiz de imágenes de pesadilla propio del estilo del realizador Chris Cunningham. El videoclip tiene una larga introducción en la que los dos protagonistas, dos hombres de raza negra que conducen un descapotable y de cuya conversación el cincuenta por ciento está compuesto de “niggas” y “fucker”<sup>50</sup>, discuten con dos chicas airadamente para intentar que se suban en su coche. Después de la introducción, cuyo fin marca la llegada de un petimetre bailarín en una limusina hiperbólica que consigue conquistar a las mujeres con su baile e incorporarlas a su harén particular, comienza la parte musical. Aquí es donde entra el cuerpo de baile dotado de las particularidades que señalamos anteriormente.

A partir de mediados de los noventa, el videoclip de *hip hop*, encerrado en el cliché como hemos comprobado con los dos ejemplos anteriores, acaba desarrollando una tendencia particularmente fuerte hacia la intertextualidad y el pastiche (Austerlitz, 2007: 186). Así, *California love* de 2pac (Hype Williams, 1996) es una fantasía narrativa, con introducción no musical y diálogos incluidos, basada en la estética *Mad Max*. Un soplo de aire fresco a este universo lo aportan Beastie Boys pero eso sí, siempre rindiendo homenaje a la cultura popular. En *Intergalactic* (Nathaniel Hornblower, seudónimo de uno de los miembros del grupo, 1998) se configura como un corto basado en las películas de monstruos japonesas (*tokusatsu*) de los años cincuenta y sesenta. En *Sabotage* (1994, Spike Jonze) se parodia a las secuencias de apertura de

---

<sup>50</sup> *Negro*, término que los afroamericanos usan en un registro muy coloquial para referirse entre ellos y *mamón/cabrón* (coloquial). Se trata de una actuación hiperbólica que parodia el tratamiento mediático de esta raza en Estados Unidos.

series de policías como *Starsky y Hutch* o *Corrupción en Miami*.

#### 5.1.2.4.2. Diversificación 2: El videoclip de *rock*

Un camino parecido al del videoclip de *hip hop* será el que realice el videoclip de *rock* durante los noventa. Aunque el *rock* clásico triunfaba a principios de la década con bandas como Guns n' Roses o Aerosmith, la revolución musical, social y cultural causada por el éxito del *grunge* de Nirvana no pasará inadvertida en el mundo del videoclip, revolucionando también el panorama de forma visual.

Guns n' Roses inauguran la década de los noventa al estilo Michael Jackson: con una trilogía de videoclips narrativos a gran escala. Tal y como lo relata Saul Austerlitz (2007: 118): “el crítico filmico Stuart Klawans usa el término “film folly” para referirse a películas de ambición desmesurada como *Intolerancia*, de vasto presupuesto y desmesurados egos. Por su naturaleza están destinadas a fracasar de alguna manera pero también son únicamente fascinantes y anómalos. Así es el trío formado por los vídeos de Andy Morahan: *Don't cry* (1991), *November rain* (1992) y *Estranged* (1993)”.

En *Don't cry*, los segmentos débilmente narrativos, que apuntan una relación de los miembros del grupo con distintas chicas no son más que una excusa para emplear distintos efectos o escenarios, sin que estos posean ninguna trabazón. Por ejemplo, en una escena Slash, el guitarrista, conduce un coche con una chica que parece estar enfadada con él y, para llamar su atención, se tira por un precipicio, lo que conduce a una espectacular explosión. Pero esta acción no tiene consecuencias, no significan la muerte de los tripulantes del vehículo, son escenas que funcionan por sí solas y que están hechas para impactar al televidente, una colección de imágenes espectaculares en la más pura tradición del cine de atracciones. El clásico juego entre el *eros* y el *thanatos* característico del videoclip de *rock* o *heavy metal*, al que ya aludimos anteriormente, planea sobre las tres partes de la trilogía. Así, *Don't cry* termina con un plano de la lápida del cantante, Axl Rose. También en este vídeo musical se nos vuelve a mostrar una actuación en el tejado de un edificio, aún más barroca que la de U2. Sucede de noche, los planos son más complejos y se introduce el ruido de los helicópteros sobre la música, dotando a la escena de más suntuosidad si cabe.

En *November rain*, la narrativa, que está más definida, se intercala con un espectacular segmento de actuación con orquesta sinfónica incluida. Al parecer, la historia que cuenta *November rain* se basa en una novela escrita por uno de los

compañeros de la banda, Del James (Morahan y Marciano, 1993). El vídeo comienza con un plano de Axl Rose solo en una cama, bebiendo alcohol y tomando pastillas para dormir. En el siguiente segmento narrativo asistimos a su boda, y en él se incluye un *flashback* que le muestra junto con sus amigos y su chica en un bar, divirtiéndose. La diégesis continúa con el banquete de boda interrumpido por la lluvia y lo siguiente que se nos narra es el entierro de la novia. Estas imágenes se corresponderían con lo que ha estado soñando el personaje principal, atormentado por un pasado desgraciado, que despierta finalmente solo en su cama.

En *Estranged* se vuelve a la vaguedad argumental de *Don't cry*. El propio grupo ha apuntado que los tres vídeos están relacionados en cuanto a la historia que cuentan, y que incluso faltaría otro más para completar la saga (Morahan y Marciano, 1993), pero esto parece algo difícil de confirmar, pues sólo en *November rain* el relato permite esbozar una historia completa.

Otros grupos de *rock* duro, como Meat Loaf, imitaron a Guns 'n roses en su megalomanía audiovisual. Para Meat Loaf, la inevitable trilogía de videoclips espectaculares fue dirigida por Michael Bay. En *I'd do anything for love (but I won't do that)* (septiembre de 1993) se nos ofrece un vídeo narrativo inspirado en *La Bella y la Bestia* (recordemos que la película de los estudios Disney se estrenó en 1991) con algunos toques del *Drácula* de Coppola (1992). En *Rock 'n' roll dreams come true* (1994), tenemos un argumento popular en los videoclips<sup>51</sup>, una chica que se escapa de casa, aunque en esta ocasión acaba volviendo, y por último en *Objects in the rearview mirror may appear closer than they are* (1994) se nos cuentan tres pequeñas historias, reforzadas por la carga narrativa de la letra, que comparten protagonista, el cantante, quien se erige como narrador homodiegético.

Mientras que el *rock* y *heavy metal* más comerciales iban por estos derroteros, el *rock* alternativo, mucho más limitado en cuanto a medios, se centró más en la carga conceptual de la imagen. La falta de presupuesto para emular las grandes superproducciones del videoclip era así compensada con imaginación. Es importante destacar en este ámbito la importancia del *grunge* y el impacto de *Smells like teen spirit* de Nirvana (Samuel Bayer, 1991), que, aun no siendo narrativo sino de actuación-conceptual, carga en su ambientación contra los tópicos establecidos en la cultura audiovisual adolescente, personificados en su grupo de animadoras “feas”, alejadas de

---

<sup>51</sup> *Love is a battlefield, Crazy.*

la típica rubia sonriente, que componen un cuerpo de baile muy distinto del habitual, algo similar a lo que se hará en el ya citado *Widowlicker*, posterior en el tiempo. Sin duda, la estética audiovisual del grupo de Seattle fue una de las claves de su éxito, ya que supieron desde el principio llamar la atención del público joven, ofreciendo una imagen rebelde y decadente, al mismo tiempo que poderosa, que conectaba con ellos a la perfección. Esta estética oscura se alternaba con toques de humor. Por ejemplo en *In Bloom* (Kevin Kerslake, 1992) el conjunto actúa emulando la primera aparición de los Beatles en el histórico *Show de Ed Sullivan* para terminar destrozando el escenario embutidos en vestidos de niñas pequeñas.

Lo dicho sobre Nirvana resume las tendencias del videoclip de rock alternativo de los noventa, que apuesta por una imaginería de pesadilla, al mismo tiempo que alude insistentemente a hitos de la cultura popular del pasado y el presente, siendo unos pioneros en la mezcla de géneros y allanando el camino a la obra de directores como Spike Jonze o Dayton y Faris. El vídeo musical post-Nirvana adoptó con tanto ímpetu la estética visual de lo oscuro que hizo del simbolismo enrevesado su razón de ser, por lo que en él se optó por eliminar la carga explícitamente narrativa. Con el transcurrir de los años el ciclo volvió a cambiar. El incluir una historia en el videoclip volvió de nuevo en el momento en que la mayoría prefería adoptar unas posturas estéticas cada vez más cercanas a las *videoperformances* del arte contemporáneo, como reacción a esta falta de narración predominante. Los grupos de la vanguardia musical, como Radiohead, comenzaron a combinar esa tendencia con la narración. En *Just* (Jamie Thraves, 1995) mientras el grupo toca en una habitación, en el exterior hay un hombre tumbado en una acera. Los transeúntes se acercan a este personaje e interactúan con él. Podemos averiguar lo que dicen gracias a subtítulos sobre la pantalla, lo que evita los diálogos intradieгéticos superpuestos a la música que hemos visto en otros vídeos, y además le dota de un toque intelectual al más puro estilo cineclub. En *1979* de Smashing Pumpkins (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 1996) se sigue, de una manera menos innovadora, el clásico esquema *a day in the life*, aplicado a una pandilla de adolescentes - van a una fiesta, hacen el gamberro en un supermercado, montan en un coche - que se renueva aquí gracias al uso de ángulos, lentes y movimientos de cámara aberrantes.

#### 5.1.2.5. La primera década del siglo XXI: El salto del videoclip a Internet

Son este tipo de vídeos musicales de *rock* y *pop* alternativo los que dan inicio a



una nueva corriente de videoclip “de autor”, en la que el nombre del director cobrará importancia después de permanecer años en la sombra, pues, al igual que ocurre en los spots publicitarios, no se concebía al vídeo musical como obra de un talento individual. Antes de que esto ocurriera, los vídeos musicales de un mismo grupo podían seguir teniendo un estilo definido a pesar de ser producidos por otro equipo, pero a partir de aquí comenzará a ser posible la identificación de una determinada estética con el mundo visual de un realizador determinado.

Muchos de los vídeos dirigidos por esta “nueva ola” de directores, como los de Mark Romanek, van a estar centrados en construir una atmósfera sugerente inspirada por mundos de ciencia ficción o fantasía (*Scream* Michael Jackson & Janet Jackson, 1995, *Hella good* No Doubt, 1992), y al mismo tiempo recrear ambientes propios de otros tiempos del audiovisual. Por ejemplo, Samuel Bayer va a destacar con sus pastiches creados a partir de elementos del cine de vanguardia (película arañada o desgastada, narrativa densa o inexistente, simbolismo significativo, colores desasosegantes, figuras enmascaradas, pintura corporal). Mientras que Jamie Thraves y la pareja artística formada por Jonathan Dayton y Valerie Faris, al mismo tiempo que hacen uso de la imagen del pasado, se inclinan por una narrativa lineal, reivindicando el videoclip como mecanismo para contar historias, según afirma Austerlitz (2007: 149). Sin embargo, las incursiones de este grupo de directores se van a centrar en general más en la experimentación estética y conceptual que en las posibilidades del videoclip como vehículo narrativo. Aun así encontramos ejemplos de la mencionada pareja de directores Dayton y Faris como *Tonight, tonight* y el dúo conformado por *1979* y *Perfect*, estos dos últimos incluyendo narraciones con continuidad entre sí. Otro director de este grupo que ha experimentado con lo narrativo es Michel Gondry, llevando los esquemas diegéticos a lo visual. Por ejemplo, en *Bachelorette* tenemos una historia contada en abismo y repitiéndose en bucle. La protagonista encuentra un libro que va escribiéndose solo y resulta ser la historia de su vida. El libro le dice que vaya a la ciudad. Allí, vende la obra a un editor y resulta un éxito, siendo adaptada a los escenarios. A partir de aquí, en el vídeo vemos los mismos sucesos repitiéndose sobre la platea de un teatro, mientras los personajes de la diégesis se observan a ellos mismos sobre el escenario. *Sugar Water* de Cibo Matto, de un modo similar, lleva a imagen una historia contada a modo de palíndromo.

Sin embargo, lo que a principios de siglo se veía como un cambio total en el panorama del videoclip, hacia finales de la primera década se reveló como una

tendencia pasajera que, aunque dejó su poso, no hizo del director de vídeos musicales la figura destacada y especializada que se esperaba. Así, los que había sido los grandes realizadores del formato durante la década anterior como Spike Jonze, Michel Gondry, Jonathan Glazer y Mark Romanek, entre otros, se inclinaron por dedicarse a realizar largometrajes, dejando de lado al videoclip, mientras que Chris Cunningham y Stéphane Sednaoui abandonaron la realización audiovisual comercial para dedicarse principalmente a sus propios proyectos artísticos.

Este abandono coincide con el fin de MTV como canal por excelencia de emisión de vídeos musicales, tanto en su país de origen como en el resto de sus filiales por todo el mundo. En su afán permanente por captar al público adolescente, esta televisión abandona progresivamente la emisión de videoclips, que desaparecen prácticamente de su parrilla en favor de los programas de telerrealidad. El cambio se hizo evidente cuando el 15 de febrero de 2010 elimina definitivamente la leyenda “music television” de su logotipo oficial quedándose sólo en las iniciales MTV. En España, MTV pasa de ser un canal de emisión pública en TDT en 2010 para volver sin embargo a la televisión de pago en 2014 debido a su poca audiencia.

Pero estos hechos no significan ni mucho menos la muerte del vídeo musical, que se enfrenta, eso sí, a la que puede ser la revolución más importante de su corta historia: su principal canal de emisión se convierte en Internet. Mientras el presupuesto para vídeos musicales baja por la crisis de la industria fonográfica, el videoclip pasa de la parrilla televisiva a moverse entre vídeos virales y vídeos de fans, tomando como cuartel central a YouTube. Este hecho es especialmente relevante para el videoclip narrativo, ya que la difusión a través de Internet elimina varias cortapisas a las que estaba sometido. La principal de ellas, la necesidad de limitarse a un tiempo de emisión no muy largo, constreñido entre otros videoclips. Esto permite más libertad de movimientos, sobre todo a la hora de utilizar el vídeo musical para contar una historia.

*“Algunos realizadores, como Rafa Sañudo, consideran que pueden realizar videoclips más complejos desde un punto de vista narrativo gracias a las condiciones de emisión y recepción propias de Internet. Sañudo parte de que el videoclip narrativo requiere un visionado completo y apunta que los últimos años ven un resurgir del videoclip narrativo gracias a los nuevos mecanismos de difusión del videoclip a través de Internet, que permiten un visionado más pausado y con la posibilidad de ver los videoclips completos e incluso de forma repetida.*

*Cuando la difusión del videoclip era responsabilidad de la televisión de forma casi exclusiva, se corría el riesgo de que el videoclip narrativo fuera cortado para su emisión en cualquier hueco de la programación y el público no entendiera su sentido, por lo que Sañudo optaba por videoclips de carácter más poético que narrativo, de modo que cualquier corte del vídeo podía funcionar por sí mismo. Con Internet y plataformas como YouTube, las reglas cambian” (Selva, 2012)*

Aunque los grandes éxitos de esta primera década del siglo son vídeos de actuación convertidos en éxitos virales como *A Million ways* (2005) y *Here it goes again* (Ok go, Trish Shie, ambos, 2006) de Ok Go o *Single Ladies* de Beyoncé (Jake Nava, 2008), en la segunda mitad de la primera década del siglo XXI el videoclip, sin el inconveniente de la limitación temporal y ni necesidad de depender de la televisión para llegar al público, va a intentar un “más difícil todavía” ahora que la competencia es más feroz que nunca, ya que cualquiera puede subir sus vídeos a la red. En Internet, después de todo, es el internauta quien elige en ese momento lo que quiere ver (aunque, por supuesto, no por ello se va a librar del todo de la influencia de las campañas publicitarias y de marketing). Decaída la fiebre por el videoclip con director de renombre, va a permanecer sin embargo la tendencia a cuidar la estética y a manifestar la autoría del vídeo musical. Pero ahora es el propio cantante, que se convierte en un artista total, quien se presentará como director de la creatividad de toda su obra, incluidos los vídeos musicales. Esto sucede con artistas superventas como Lady Gaga o Kanye West. La primera, a través de su House of Gaga, realiza el binomio *Paparazzi-Telephone*, el segundo, ilustra varias de las canciones de su disco *Dark Twisted Fantasy* para dar lugar al mediometraje *Runaway* (2010).

Entrando en la década de los 2010, prescindiendo casi prácticamente ya de la televisión, Internet convierte el estreno de un nuevo vídeo comercial en un acontecimiento para los fans, que se hacen eco en las redes sociales del nuevo lanzamiento de su artista favorito. Kathy Beth Terry, alter ego de Katy Perry participó ella misma en las redes sociales antes de lanzar el videoclip *Last friday night*, como si fuera una adolescente más, para aumentar la expectación sobre el vídeo de su nuevo single. Además de a las redes sociales, el paso a internet abre la puerta a la introducción de la interactividad en el vídeo musical, lo que ofrece grandes posibilidades a los contenidos narrativos. Por ejemplo, en el proyecto de vídeos interactivos realizado por The Streets para su álbum *Computers and Blues* (2011), podemos dirigir las acciones del líder de ese proyecto musical, Mike Skinner, durante una tarde en su vida diaria. En

*Gif me more party* (2012), de The Death Grips, el visitante de la web puede escoger desde cuál de los participantes en una fiesta de piscina desea observar la acción en cámara subjetiva. *The wilderness downtown* (Chris Milk, 2010), un proyecto a modo de videoclip interactivo que incluye la canción del grupo Arcade Fire, *We used to wait*, hace directamente protagonista al espectador pidiéndole que escriba el nombre de la calle en que creció antes de comenzar el vídeo. Las imágenes de este se superponen con capturas tomadas a partir de Google Street creando un efecto interesante que implica emocionalmente al internauta, al mismo tiempo que sirve de publicidad para el navegador Google Chrome.

Llegados a este punto, por tanto, parece que el videoclip se encuentra en una interesante encrucijada y el que haya abandonado televisión, no ha mermado en absoluto su poder de llegar a los espectadores. Al contrario, se podría decir que ha seguido el trasvase de su propio público a Internet. Hoy en día existe ya una generación de adolescentes que se ha acostumbrado a ver la música en lugar de escucharla, ya que YouTube se ha convertido en la vía más rápida para acceder a contenido de sus artistas favoritos, mientras que las ventas de singles y discos siguen en declive. Fenómenos como la Ola coreana<sup>52</sup> o el ascenso de géneros musicales considerados nicho como la EDM (electronic dance music)<sup>53</sup> a lo *mainstream* son incomprensibles sin la existencia del vídeo musical en Internet. Las campañas de marketing se centran también cada vez más en este lugar mediático. Por ejemplo, a finales de 2013, Beyoncé lanzó su álbum autotitulado sin más promoción y anuncio que los vídeos que colgó en su propio canal de YouTube explicando el proyecto, acompañado de un fragmento de cada canción. Su compañía hizo del llamado “hype” (la expectativa feroz) un mecanismo de comunicación incendiario que lo colocó automáticamente en el número uno de ventas.

---

<sup>52</sup> El *kpop* o música pop coreana ha sobrepasado las fronteras del país y conquistado fans en muchos países a lo largo del globo gracias a Internet. Además de los videoclips de actuación en los que lucen coreografía, el videoclip narrativo parece ser clave en la construcción de lo que son, en su mayoría, grupos de ídolos pensados para fans, que además no se dedican sólo a bailar y cantar, sino que también son showman en televisión y actores en seriales. Artistas como K.Will, por ejemplo, suelen decantarse por esta modalidad (*Please don't...*) (2012). Existen verdaderas superproducciones como *Cry cry* (2011) del grupo T-ara o *Before U Go* de TVXQ! (2011).

<sup>53</sup> La música electrónica, como ya vimos, tradicionalmente ha sido uno de los géneros que mayor uso ha hecho del videoclip narrativo, y así sigue siendo. Muestra de ello son vídeos como *Party Rock Anthem* de LMFAO (2011), *Save the world* de Swedish House Mafia (2011), *First of the year (Equinox)* de Skrillex (2011) o *Levels* de Avicii (2011). La entrada de la EDM en el mainstream, sin embargo, ha hecho que también esta posea ahora sus caras estrella, cosa que no ocurría antes, y djs como Calvin Harris y David Guetta suelen aparecer en sus propios videoclips, así como los artistas invitados, ahora de mucho más relieve, exigen su tiempo en pantalla. Incluso la imagen pública de Daft Punk se ha visto alterada al pasar a ser un grupo de masas, cobrado sus dos robots integrantes mucho más protagonismo en vídeos y apariciones públicas.

Aunque dos años fuera del marco temporal en el que se sitúa esta tesis, este hecho parece ser el broche perfecto para el repaso que hemos realizado a la historia del videoclip ya que la inspiración que la artista cita para esta campaña, en la que el disco que promociona cuenta con más videoclips que temas musicales en sí es, como no, el *Thriller*<sup>54</sup> de Michael Jackson, que después de treinta años sigue siendo una referencia en la forma de concebir la música con imagen para fines promocionales. En cualquier caso, en una industria en crisis y un panorama cambiante, donde la diversificación musical es mayor que nunca, es seguro que la existencia del videoclip narrativo seguirá presente. No existe hoy en día un sustituto con potencia equivalente para construir los significados que demanda la imagen del artista pop actual, más inmerso en lo mediático y más dependiente del texto-estrella que nunca.

---

<sup>54</sup> La artista utiliza la falta de intermediaries para acentuar la autenticidad de su mensaje, para cuya transmisión, el inuirlo de una narrativa, de un hilo conductor que cuente una historia (la suya, la de su texto-estrella), es fundamental: “Quería que los demás escucharan mis canciones con la historia que yo tengo en la cabeza, porque eso es lo que las hace mías” (...) “Recuerdo haber visto *Thriller* en la tele con mi familia, echo menos ese tipo de experiencias que te envolvían... Quería que los demás oyera lo mío de manera distinta, que su primera impresión fuera diferente, nada de escuchar una muestra de diez segundos de la canción, sino que pudieran hacerse una idea del disco por completo” (...) “Era importante que hiciéramos esto a modo de película, de una experiencia total. Quería que todos vieran el cuadro completo, que vieran hasta que punto todo esto es parte de mí”.

### 5.3 El texto estrella: crear la mitología del ídolo

Venimos diciendo que el vídeo musical, además de ser ya de por sí un complejo discurso multimedia, se constituye como un inusual artefacto cultural en cuanto que él mismo contiene el bien que promociona: la música (Goodwin, 1992: 46-47). Además, en la actualidad, el videoclip ya no es un producto que busca simplemente promocionar una canción. Según Simon Frith (1988), la industria musical se ha convertido más en un explotador de derechos que en un productor de bienes y por ello la música ha pasado de ser un producto en sí misma al vehículo de promoción para otros productos y servicios, desde DVDs, CDs, y todo tipo de objetos que sí están directamente relacionados con ella, hasta otros que no tendrían en principio ninguna relación, como refrescos o teléfonos móviles. Esto se puede observar claramente en el aumento del *product placement* en los vídeos musicales de la última década<sup>55</sup>.

En esta afirmación de Frith es necesario introducir un matiz importante ya que creemos que es erróneo decir que la música es el centro alrededor del que giran el *merchandising* y la parafernalia publicitaria. En realidad con lo que se relacionan es principalmente con la imagen del artista, aunque también se apoyen en lo musical. Es el artista el que presta su rostro – o su logo – a camisetas y toallas y es él quien aparece en los anuncios de refrescos y coches. En ese paso de la industria musical de productor de bienes a explotador de derechos, la utilización de la imagen del artista es uno de los principales medios de obtención de beneficios. Por lo tanto, la construcción de esta imagen no se puede dejar al azar, ya que según se promocione una u otra faceta del cantante o grupo en cuestión, los resultados obtenidos pueden ser distintos. De ahí la importancia de la fabricación de lo que Goodwin denomina el “texto-estrella” (*star-text*) en la que el videoclip juega un papel fundamental.

Nuestro conocimiento de la mayoría de artistas musicales está determinado por el discurso mediático que los rodea, ya que toda información sobre ellos nos llega a través de los medios de comunicación de masas. Esto determina la construcción de ese texto-estrella que es el artista pop, ya que los medios no sólo nos lo va a mostrar en su rol de músico, sino que lo exhibirán como artista en el más amplio sentido de la palabra. Así, al artista pop lo conocemos no sólo a través de su trabajo en las grabaciones de

---

<sup>55</sup> Esta tendencia es visible desde los años noventa, donde se hizo especialmente obvia en los vídeos de hip-hop. Un caso paradigmático y especialmente evidente es el vídeo de Missy Elliott *Lose Control* de 2005.

audio y los conciertos, sino mediante actuaciones televisivas, anuncios publicitarios, entrevistas, videoclips, películas, documentales y todo tipo de contenido mediatizado en el que aparezca. Todo ello da como resultado una imagen determinada por unas características definitorias que configuran su persona. Por tanto, podríamos decir que el artista pop es también en parte un personaje de cine o de la ficción televisiva, en cuanto a que en su discurso se mezclan contenidos aparentemente reales y otros manifiestamente ficcionales. Goodwin se refiere a esta construcción mediática de la persona musical como la metanarrativa del *stardom* (1992: 98) y le dedica todo un capítulo de su libro *Dancing in the distraction factory*. Particularmente este autor se detiene en el mencionado concepto de texto-estrella, refiriéndose, como ya hemos dicho, a la narración que constituye la imagen del artista, situada a medio camino entre la vida real y la ficción construida por los medios. El autor afirma, en lo relativo al vídeo musical, que no debemos interpretar los videoclips como discursos enteramente ficcionales, porque ficción, narrativa e identidad en la televisión musical están insertos todos como parte de un mismo nivel en el texto-estrella, y por lo tanto se encuentran en un terreno ambiguo entre la ficción y la no-ficción (1992: 101).

¿Cuál es el papel del videoclip narrativo en el texto-estrella? Aunque después añadiremos matices a lo que vamos a decir a continuación, podríamos afirmar que una de las principales funciones del videoclip es añadir al texto-estrella, mediante la adición de narrativa ficcional, un contenido imposible de obtener si atendiéramos solamente a la dimensión “real” de la persona del cantante. Ya mencionamos en apartados anteriores que uno de los principales fines del videoclip es la creación de significado. Será habitual que en el vídeo musical narrativo el artista pop actúe en un papel en el que no se interpreta a sí mismo pero sí a alguien de parecidas características a la imagen que de él que nos presentan los medios. Será evidente para el espectador, en estos casos, que lo que se narra en el vídeo musical no ha ocurrido nunca en la vida real, pero la cercanía del personaje ficticio a la persona del artista construida por el texto estrella hace que sea verosímil interpretar el comportamiento ficcional del cantante como un trasunto de su persona en la vida real. Es decir, el espectador asimila el discurso como ficcional pero reconoce el comportamiento del artista como posiblemente real. La construcción del texto estrella hace creíble que el artista se desenvuelva de forma similar en una situación equivalente a la presentada en la ficción.

Por ejemplo, en *I'm on fire* de Bruce Springsteen, el cantautor representa el papel de un mecánico al que una mujer entrega un coche para que lo arregle. Él le consulta si

quiere que se lo lleve a casa una vez termine, pero ella responde que vendrá a recogerlo personalmente, ya que vive lejos, en la parte alta de la ciudad. Bruce Springsteen personaliza aquí al hombre trabajador norteamericano corriente cuya imagen ha ido forjando a través de sus canciones. Sabemos que no es él, comenzando por que se dedica a reparar coches y no a la música, pero conserva el mismo estilo al vestir y le acompaña la iconografía típica estadounidense que impregna el discurso de su música y su imagen. La idea que se nos trasmite es que podría ser Bruce Springsteen si, por ejemplo, no se hubiera dedicado a la música y llevara una vida normal en su ciudad natal, Nueva Jersey. El videoclip colabora también a construir la imagen de un hombre masculino y pasional pero honrado y razonable. La letra de la canción habla del deseo sexual y dentro de la diégesis se podría identificar con los sentimientos que despierta en Springsteen su clienta. Sabemos que esto es así cuando lo vemos levantarse de la cama en mitad de la noche y llevar el coche hasta la casa de ella, a pesar de que ella había rehusado a su atrevimiento. Sin embargo, y en contraste con la letra de la canción, que lo muestra desesperado a causa del deseo, no llega a llamar al timbre y se limita a echar las llaves al buzón, sonriendo por la idea que hasta hace un momento le había rondado la mente.

La construcción del texto estrella mediante la ficción del videoclip permite asimismo que convivan más de una identidad del artista dentro del mismo texto. Así, por ejemplo, un cantante puede dar muestras de sencillez y con ello facilitar la identificación del espectador con él, sin perder la apariencia glamurosa que lo caracteriza. Estas identidades pueden ser incluso dos facetas opuestas dentro del mismo texto-estrella. Algo así ocurre en el vídeo musical *Material girl* de Madonna. En él se combinan una secuencia narrativa con una secuencia de actuación. La secuencia de actuación consiste en una recreación del número musical *Diamonds are a girl's best friend* protagonizado por Marilyn Monroe en la película *Los caballeros las prefieren rubias* (Howards Hawks, 1953). Mientras tanto, la secuencia narrativa cuenta cómo el protagonista intenta conquistar a Madonna, quien interpreta el papel de una actriz emergente que fascina a todos y no deja de recibir regalos caros que no la impresionan. La secuencia de actuación está inserta dentro de la secuencia narrativa como el fragmento de una película protagonizada por Madonna que el protagonista masculino del vídeo y un colega (parecen ser productores o directores de cine) contemplan mientras hablan de las virtudes de la artista. Otro aspecto reseñable es que mientras que en la canción, al igual que Marilyn Monroe, Madonna afirma que sólo se deja



conquistar por hombres con dinero, en la narración del videoclip el director de cine sólo consigue convencerla para que salga con él desechando los regalos caros y haciéndose pasar por pobre<sup>56</sup>.

La inserción del discurso ficcional del videoclip narrativo dentro del discurso del texto-estrella no significa que los vídeos musicales no puedan ser interpretados como obras individuales. De hecho, el espectador que se acerque a uno de ellos por primera vez inferirá el significado tan sólo a partir del contenido narrativo que se muestra en él, sin ningún añadido externo. La cuestión es que el público habitual del videoclip, así como el público al que va dirigido, sí que suele conocer anteriormente ese texto-estrella del que un videoclip individual forma parte y con el que está relacionado ya sea explícitamente o no. Mencionábamos anteriormente que la música pop ya no es una mercancía en sí misma, sino que se ha convertido en un vehículo de promoción de toda clase de productos a través de la figura del cantante. El consumidor de esos productos no es el espectador casual, sino el devoto, el fan versado en el texto estrella. Por tanto será hacia él donde estarán volcados todos los esfuerzos promocionales, puesto que es el que estará dispuesto a gastar más dinero en bienes derivados de la imagen del artista.

Reflexionando sobre lo dicho hasta ahora deducimos, por tanto, que el significado de un vídeo musical no surge sólo de la relación de los elementos del discurso audiovisual a los que hemos aludido en anteriores capítulos – letras, música, actuación –, sino que a éstos se les añade el peso de la influencia de discursos que sobrepasan los límites del propio videoclip, como es el texto estrella. Al estar ese texto-estrella construido de forma dispersa a través de los medios de comunicación de masas, el videoclip incluirá elementos variados propios de la cultura pop al mismo tiempo que colaborará en la construcción del significado de esa metanarrativa de la estrella. A esto se suma la inclusión de numerosas referencias intertextuales y alusiones a los lugares mediáticos entre los que se encuentra repartido el discurso, es decir, a los medios de comunicación de masas. Será, por tanto, muy difícil entender un videoclip, y en general el texto estrella, por completo si no tenemos en consideración su relación con el mundo más amplio de la cultura pop. A pesar de esta complejidad discursiva y de la dificultad

---

<sup>56</sup> Goodwin critica la forma en que este videoclip es interpretado como una declaración de principios de la propia artista a la que identifican con la “Material girl” de la secuencia de actuación, obviando que en la narrativa la imagen que se ofrece de ella es todo lo contrario. Según el autor, esto es debido a la construcción mediática de una imagen de Madonna más próxima a la que se nos ofrece en la secuencia de actuación que a la de la narrativa, lo que determina la interpretación del vídeo, pues el público tiende a verlo no como una narración individual sino como una pieza más del discurso que conforma la identidad de la artista (Goodwin, 1992: 98-101).

que supone el que se sitúe en una especie de encrucijada de significados, la audiencia habitual del videoclip, según afirma Goodwin (1992: 89), es altamente conocedora de la iconografía que maneja y por tanto es capaz de asimilar fácilmente el mensaje que contiene. Goodwin además sugiere que los estudiosos de lo filmico y lo literario a menudo han aplicado demasiado conocimiento académico a sus análisis del discurso de la cultura popular, al realizar un estudio de los textos de manera excesivamente exhaustiva. El estudiar la narrativa plano a plano en el caso del vídeo musical, según este autor, no es del todo útil para el análisis ya que, además de esos significados internos al discurso, cada narrativa es altamente intertextual. Los críticos posmodernos del videoclip, a este respecto, añade, han pasado por alto cómo los textos consumidos por la audiencia, algo fundamental en este formato.

El texto estrella se configura como un texto narrativo abierto y heterogéneo, que va creciendo conforme se incorporan a él nuevos discursos menores. La interpretación de un vídeo musical, por ello, va a depender de su relación con otros textos mediáticos (canciones, actuaciones, otros vídeos). Para la mayoría de los consumidores y en particular para los fans del artista pop, la televisión musical se ve y se oye en el contexto de la familiaridad, en grados diversos, con las canciones, las letras, los cantantes pop y los músicos que las interpretan (Goodwin, 1992: 80). La interpretación de la narración que encierra un videoclip estará por tanto determinada por lo que Goodwin denomina el “discurso interno” de la audiencia de la televisión musical (1992:13), ya que no es tan sólo el significado individual del videoclip el que entra en juego, sino que éste se interpreta en función de dicho discurso interno, diferente para cada espectador<sup>57</sup>.

Pero es habitual que los videoclips no se remitan tan sólo a ese discurso interno, sino que además de hacerlo aludan a distintos aspectos de la cultura pop, en especial a aquellos relacionados con su público objetivo. El texto-estrella no busca tan sólo, como hemos visto, que el espectador se identifique con el artista o lo considere como un

---

<sup>57</sup> Según Goodwin, muchas de las lecturas publicadas hasta ahora se basa en nociones poco fundadas sobre el pastiche (1992: 22), que normalmente contienen referencias en exclusiva a elementos de una cultura elevada – o al menos considerada más elevada en la actualidad que las representaciones de la música pop - como el cine. El problema no consiste sólo en que los analistas de la televisión musical hayan pasado por alto las referencias a los códigos y convenciones del rock a cambio de centrarse en esas referencias televisivas y cinematográficas, sino que para el espectador medio, menciona Goodwin, es irrelevante el saber a qué *film noir* en concreto se nos está remitiendo. Lo mismo puede decirse de las referencias al arte (*high art*), la vanguardia estética y todo lo demás. Sin embargo nosotros nos inclinamos por matizar esta postura. Puesto que el videoclip es un texto publicitario, dirigido a un público determinado, estos aspectos no son casuales y aunque el espectador no sepa reconocer exactamente las referencias, sí que sabrá establecer las relaciones entre el texto-estrella y las obras a las que se hace alusión.

modelo al que imitar o admirar. También desea establecer complicidad con él mediante las referencias a elementos culturales que le resulten cercanos. Por ejemplo, en el videoclip *Last friday night* de Katy Perry existen llamadas a multitud de componentes relacionados con la denominada “cultura juvenil” a la que, según exponíamos en el apartado de aspectos estratégicos del videoclip, sería a la que pertenecería el público objetivo del vídeo musical estándar. Esta cultura juvenil no se refiere, como decíamos, a ninguna franja de edad del público ni a ninguna generación de televidentes en concreto, sino que más bien gira alrededor de temas situados en lo relacionado con la adolescencia como etapa vital, incorporando aspectos como lo lúdico, lo novedoso o lo humorístico. Incluso podríamos incluir en ella esquemas narrativos y clichés relacionados con este eje temático, como las historias que se desarrollan en el instituto o el primer amor. Así, en este videoclip encontramos cameos de figuras representativas de dicha cultura juvenil sacadas de los ochenta (el actor Corey Feldman y la cantante Debbie Gibson, que hacen el papel de sus padres), noventa (los músicos Kenny G y Hanson, el primero de los cuales además se supone que es su tío) y otros de popularidad más reciente, como los actores de la teleserie *Glee*, Darren Criss – que debutó en la serie interpretando un tema de la propia Katy Perry – y Kevin McHale. Además incorpora a la entonces muy reciente sensación de YouTube Rebecca Black, famosa por el videoclip de su canción *Friday*, que alcanzó la calidad de *meme* tan sólo un par de meses antes de que *Last friday night* se estrenara. El argumento también sigue un desarrollo típico de ese universo adolescente como construcción ficcional al que nos referíamos antes. En él, la cantante interpreta a una treceañera con nombre levemente distinto (Kathy Beth Terry) en un homenaje argumentos típicos de las series de televisión y películas sobre adolescentes norteamericanos. La historia, en la línea de éstas, nos ofrece a Kathy caracterizada como la típica *nerd*, encerrada en su cuarto mientras que en la casa de al lado se celebra una fiesta. Acude para pedir que bajen la música pero en lugar de eso es transformada en una belleza por la anfitriona y acaba convirtiéndose en la sensación de la noche.

En *Last friday night*, por tanto, existen guiños a los espectadores que van desde la franja de edad de la propia cantante (nacida en 1984) hasta los que hoy en día son adolescentes, sin perjuicio de que cualquier otro espectador adulto también pueda detectar todas las referencias lanzadas en él. Además, para él Katy Perry se convierte en un álter ego (una empollona de 13 años), que tenía su propia página en Twitter y Facebook para apoyar su identidad ficticia. Como decíamos anteriormente, esta

identidad se englobaría dentro del texto-estrella de Katy Perry, (caracterizado particularmente por la parodia, el pastiche y el sentido del humor). El cambio de imagen al que se somete la protagonista del vídeo musical en la narrativa, desvela cómo dentro de ella se esconde la Katy Perry a la que estamos acostumbrados a ver, una mujer adulta y despampanante de actitud cómica y desenfadada.

### *5.2.1. La imagen del artista en el videoclip*

Según Lewis (1993: 131), el vídeo musical (referido a lo que suele aparecer en la MTV) está caracterizado por dos mecanismos. El primero es el uso de una canción de música popular pregrabada, que como hemos comprobado anteriormente, determina su forma y características. El segundo es la aparición de músicos en los roles mostrados en pantalla. Aunque este último no es un elemento imprescindible en el vídeo musical lo cierto es que, tal y como Lewis afirma, sí es habitual encontrarlo en la mayoría de ellos. Como veremos en este apartado, el videoclip se utiliza para caracterizar la figura mediática del cantante o músico de tal modo que incluso su ausencia en él va a ser determinante en la construcción de su texto-estrella.

La principal ventaja del videoclip como método de promoción es que ofrece al músico la opción de adoptar cualquier apariencia visual, gracias a que le brinda un abanico de posibilidades audiovisuales mucho mayor del que le puede ofrecer cualquier actuación en directo o concierto. Además, tal y como también ha señalado Lewis, el contacto visual con el cantante y la posibilidad de apreciar sus gestos faciales en una actuación real están puestos solo a disposición de los espectadores que copan las primeras filas, algo que en los conciertos multitudinarios se intenta paliar con la colocación de pantallas gigantes. Sin embargo, en el videoclip todo esto se encuentra al alcance de cualquier espectador.

Como ya estudiamos en el apartado dedicado a la comparación del videoclip con el cine de atracciones, es precisamente de esta imitación de los modos de dirigirse a la audiencia tomado de las actuaciones en directo de donde surge una de las particularidades del discurso del videoclip respecto a otros formatos audiovisuales: la mirada directa a cámara. Al contrario de lo que sucede en el discurso narrativo audiovisual clásico, en el vídeo musical es habitual que el cantante o músico, que muchas veces se corresponde con el protagonista de la acción narrativa, adopte una

posición de igual a igual respecto al espectador, al que se dirige de forma explícita. Se elimina así la cuarta pared y por tanto se alteran los modos de representación filmicos narrativos tradicionales. Algunos autores (Kaplan, 1987, Kinder 1984) manifiestan que esto acaba, por tanto, con la ilusión de ficción en el discurso narrativo del videoclip. Sin embargo, otros como Goodwin se muestran en desacuerdo y manifiestan que esto no representa tanto una ruptura del discurso como un elemento estandarizado dentro de él, y que por tanto no supone alteración alguna de esa ilusión de ficción. Para Goodwin, lo que en apariencia es un hecho revolucionario respecto a la forma de narrar clásica no es más que la representación audiovisual de formas de expresión típicas de lo musical anteriores al mismo cine, y por supuesto, al videoclip (1992: 74). Esta convención que asimila la actuación mediada a la de un músico que canta en directo y se dirige al público aparece por ejemplo en el cine musical clásico (Mundy, 1999: 55-58).

Como hemos visto anteriormente, en múltiples ocasiones la voz del cantante se identifica con la de un narrador homodiegético o heterodiegético. Interpretando ese papel de narrador, el músico dirige su mirada a cámara atrayendo la atención del espectador e involucrándolo en el discurso al igual que haría, por ejemplo, un cuentacuentos. No en vano la música, y particularmente la música pop, es un modo de narrar historias o de transmitir información que era también visual antes de que la invención del fonógrafo convirtiera para nosotros la música en algo puramente auditivo<sup>58</sup>.

Aunque no destruya la ilusión de ficción, sí es cierto que la figura del cantante se sitúa dentro del videoclip en un terreno ambiguo. Goodwin llega a afirmar que la división entre el autor real y el autor implícito que existe en la mayoría de narraciones massmediáticas no existe en el caso de las canciones y, por ello, en el del videoclip (1992: 75). Esto es matizable, pero está profundamente relacionado con su concepto de texto-estrella, en el que el cantante es un personaje construido no solo dentro del videoclip, sino en todas sus apariciones en los medios. Según este estudioso, el autor real sería el cantante en su vida privada, mientras que el autor implícito y el narrador ficcional serían los aspectos que se funden en el texto-estrella, donde se mezclan la identidad mediática del artista y su construcción como personaje de ficción. Como venimos comprobando, en muchas ocasiones los cantantes pop se corresponderán

---

<sup>58</sup> Esta ruptura de la ficcionalidad, la mirada a cámara, que a veces es garantía de autenticidad (por ejemplo, en el cine de no ficción) se corresponde con la necesidad del artista de mostrar a través de la televisión cómo sería una actuación suya en directo, de publicitar sus conciertos. De ahí también que se muestre la sala de ensayo (o a veces incluso el proceso de grabación del videoclip) (1992: 77).

dentro del videoclip con un narrador autodiegético. Esto apoya la idea de Goodwin de que, en estas ocasiones, es el mismo cantante el que nos narra un “episodio ficcional de su propia vida” que, gracias a la fusión de su papel como protagonista y su voz narrativa, configuran un discurso falso con visos de no-ficción.

Dicho todo esto, queda aún si cabe más patente la importancia que posee la imagen del cantante dentro de la configuración del vídeo musical. Como se ponía de manifiesto en la cita de Lewis que incluimos al comienzo, precisamente esa insistencia en mostrar la imagen del artista es uno de los elementos que más ha llamado la atención en los estudios académicos del videoclip. Kaplan negaba que el vídeo musical fuera similar a cualquier otra forma del audiovisual precisamente, además de por su insistencia en dirigir la mirada directamente al espectador, por su tendencia a centrarse en mostrar este tipo de primeros planos del sujeto sin ofrecer ningún contraplano (1987: 33). Goodwin expone los motivos a que puede deberse esto. Según este autor, en la música pop y rock es importante resaltar el concepto de autoría a través de la exhibición de la imagen artista o cantante (1992: 109) (algo más adelante desarrollaremos esta idea, íntimamente conectada a la noción de autenticidad del artista). Las numerosas apariciones del cantante en imagen también se corresponden con el papel relevante que juega la voz en la música pop, en relación con lo cual los planos del rostro del artista se convierten en “ganchos” dentro del videoclip que establecen una unión entre la dimensión visual y la dimensión auditiva (1992: 92). La canción pop, al estar basada en las repeticiones, hará que se recurra continuamente a ese “gancho”, que será alrededor del cual girará la canción. El artista queda así convertido en el centro visual del videoclip, funcionando de manera similar a como lo hace el estribillo dentro del tema musical. Goodwin, además, establece una relación entre el papel que realiza este mecanismo audiovisual dentro del videoclip y el del texto-estrella dentro del discurso mediático, pues las repeticiones de dicho “gancho” dentro de la canción serán equivalentes a las conexiones con el texto-estrella que aparecen en los lugares mediáticos comunes (1992: 79).

Kaplan afirma directamente que, por las particulares características del discurso del videoclip, no encontraremos en él el rol tradicional de personaje y que “las relaciones de continuidad tiempo-espacio y causa-efecto suelen alterarse, junto con la noción tradicional de personaje” (1987: 33). En efecto, la noción de personaje que aparece en el videoclip está relacionada no tanto con los discursos narrativos tradicionales como con el texto-estrella. No se trata de un personaje que existe sólo

dentro de las fronteras del videoclip, sino de uno que habita un discurso transversal del que el vídeo musical es sólo una parte junto con otros productos, desde los conciertos hasta las entrevistas en televisión<sup>59</sup>. El personaje, o mejor dicho, el texto-estrella, estaría compuesto de este modo por pistas, apuntes, esbozos de significado, más que por significados completos, lo que puede hacer que, si intentamos comprender de forma aislada alguno de los textos individuales que lo componen, no obtengamos más que un discurso incoherente. Esto pudimos comprobarlo con el ejemplo del vídeo de Madonna *Material girl*. En él Madonna era una chica normal que despreciaba el lujo material (en la secuencia narrativa), y al mismo tiempo todo lo contrario, una mujer que ponía el dinero por encima de todo (en la secuencia de actuación). Si atendemos al texto estrella hay cabida para estas dos facetas, ya que ninguna es realmente auténtica y todas pueden atraer el interés del espectador, al que se le permite elegir con qué personalidad del artista puede quedarse. Profundizaremos en este aspecto del texto estrella como personaje en el vídeo musical narrativo en el apartado siguiente.

### 5.2.2. *El texto-estrella como personaje en el videoclip narrativo*

Lo más habitual dentro del videoclip de música pop será, como hemos señalado hasta ahora, que el artista ocupe un papel central y que se identifique con el narrador o con el protagonista de la acción, si no con ambos. Sin embargo, no siempre ocurre así y, como mencionamos anteriormente, toda decisión a este respecto dependerá de la imagen que cada artista esté interesado en dar. Habrá quien niegue la noción típica de estrella pop y por lo tanto se aparte del texto-estrella para identificarse más con un autor (personaje real) como ocurre en otras artes. En el extremo opuesto a estas posturas, tenemos aquellos que abrazan la construcción del texto estrella, ya sea mediante la elaboración de una persona pública tomando como base el texto de la persona del artista (autenticidad) o de la sustitución por otro texto-estrella que no tiene como base al artista (ficcionalidad manifiesta), que es una manera de negar el estrellato y al mismo tiempo adaptarse a los mecanismos promocionales tradicionales de la industria musical.

No sólo los cantantes en solitario hacen uso de la caracterización mediante el

---

<sup>59</sup> Según Goodwin (1992: 45), dentro de todos estos productos que ayudan a construir esa metanarrativa de la estrella, las mercancías del mundo de la música pop (grabaciones, cassettes, cds) parecen producir insuficiente significado como para satisfacer a los consumidores, y lo complementan con los ofrecidos por otros textos auxiliares – actuaciones en directo, entrevistas, fotografías, posters, camisetas...).

texto-estrella, sino que también los grupos la utilizan. Bien es cierto que en estos casos es el solista quien se hace cargo de la mayor parte del peso de la caracterización y por tanto acaba siendo el representante de los valores asociados al grupo, que se adhieren a él a través de la construcción de su texto-estrella individual. En otras ocasiones menos frecuentes, el grupo al completo construye un texto-estrella conjunto (como ocurre con los Foo Fighters) aunque es innegable que el cantante acaba teniendo más peso al ser el gancho que une la canción con la imagen y por tanto ocupar más tiempo de pantalla, según apuntábamos anteriormente.

#### 5.2.2.1. La noción de autenticidad

El texto-estrella más habitual, como ya expusimos, es el que combina la caracterización ficcional y la personalidad real del cantante. El papel del videoclip narrativo en este caso es el de añadir matices al texto-estrella, complementar la imagen del artista en los medios con facetas suyas que no aparecen en éstos habitualmente, ya sea porque simulan su comportamiento en la esfera de lo privado, vetada a los medios, o porque se corresponderían con situaciones que nunca han tenido lugar en la realidad. Por ejemplo, gracias al videoclip narrativo podemos observar al artista involucrado en una relación amorosa (esfera de lo privado) o alistándose en el ejército (acontecimiento ficticio). De ahí que en estos vídeos musicales podamos afirmar que el cantante no interpreta a otro personaje sino a una proyección no real de su propio yo. Recordemos que en *Thriller* Michael Jackson se sigue llamando Michael, al igual que Gwen Stephani conserva su nombre en *What you waiting for?*, o lo dicho anteriormente sobre Bruce Springsteen en *I'm on fire*.

Siguiendo lo mencionado anteriormente, por tanto, podríamos situar las características del texto estrella en función de los dos términos de una escala entre la autenticidad y la ficcionalidad manifiesta.

El primer extremo, que será el que trataremos en este apartado, estaría relacionado con la noción de “autenticidad”. En él encontraremos artistas que pretenden reflejar en el videoclip el aspecto de personas “normales”, alejadas del estrellato. Es habitual encontrar este tipo de personaje en vídeos musicales de géneros como el rock. Por ejemplo, *Call of the wild* de Deep Purple es un metavidoclip que narra la grabación del vídeo musical para dicha canción, a la que el grupo se niega a participar. Les vemos en sus casas, leyendo un libro o tocando sus instrumentos, pero nunca protagonizando la



secuencia de actuación.

El segundo, el de la ficcionalidad manifiesta, lo encontramos en aquellos grupos que adoptan una personal deliberadamente falsa y apartada de la de los autores de la música y sus intérpretes, como por ejemplo Gorillaz o Daft Punk.

Curiosamente, esta búsqueda de la autenticidad del primer término y representación de la ficcionalidad manifiesta del segundo están más cercanos de lo que pudiera parecer. El vídeo de Deep Purple se corresponde plenamente con el planteamiento de algunos artistas que prefieren ser considerados músicos antes que personajes; que desean que la estrella “sea vendida como un artista”. Por otro lado, pero muy relacionado con lo anterior, hay artistas que rechazan la adopción de una determinada imagen de su persona, sustituyendo ésta en los videoclips por un aspecto próximo a las artes visuales, alejándose así de lo “pop” en el sentido más despectivo de la palabra (Goodwin: 1992, 113). Este alejamiento de lo comercial y los métodos de promoción establecidos implica sin embargo, inevitablemente, la construcción de un determinado texto-estrella al igual que en cualquier otro caso. Aunque situemos a los artistas en un lado u otro de esa escala, hemos de tener esto último siempre en cuenta.

Dentro de un texto estrella estándar, aunque lo que veamos sea una construcción situada entre la ficción y la no-ficción, hay gran variedad de caracterizaciones según nos acerquemos a uno u otro extremo de los explicados en el párrafo anterior. Hay textos-estrella que encajaremos aquí en lo referido a la noción de autenticidad, pero que se muestran muy cercanos a la ficcionalidad manifiesta. Es el caso por ejemplo de David Bowie, quien ha incluido en su texto estrella personalidades ficticias construidas por él mismo en determinados momentos de su carrera a modo de álgter ego como Ziggy Stardust o Thin White Duke. También ocurre con Lady Gaga, su gusto por la teatralidad y lo manifiestamente falso y exagerado hace que su texto-estrella se aleje de la autenticidad. Sin embargo, ella hace precisamente bandera de que en lo excepcional reside lo auténtico, declarándose a sí misma como la “Madre Monstruo” de todos aquellos “monstruitos” (sus fans) que son discriminados por ser diferentes. Otros artistas se sitúan también cerca de esta artificialidad pero sin llegar a construir una persona independiente de su yo “real” al nivel en que lo hace Bowie. Es el caso por ejemplo de Madonna, quien ha ido adoptando distintos looks característicos en las distintas etapas de su carrera, escenificando de esta forma una “evolución personal”. Otros artistas, sin embargo, que es lo que va a ser lo más corriente, se mantienen anquilosados en una misma imagen a pesar del paso de los años, como pueden ser Tom

Jones o Raphael.

Una de las principales formas en que la noción de autenticidad consigue impregnar la imagen del texto-estrella es a través de la inclusión en él del contenido narrativo del videoclip. El artista puede en una entrevista hacer declaraciones sobre su vida personal o profesional que nos dé información sobre su faceta privada, pero en el vídeo musical se nos permite observar de primera mano cómo se desarrollan esos aspectos personales o profesionales de la vida del cantante. En concreto, la plasmación de la faceta profesional del artista dentro del videoclip es especialmente relevante, ya que la noción de autenticidad está íntimamente conectada con el concepto de autoría. Tal y como decíamos anteriormente, una de las razones por las que el artista aparece continuamente en pantalla durante los vídeos musicales es para reforzar este concepto. Aunque una canción pop sea el resultado de una larga cadena de producción en la que el cantante puede ser tan sólo el eslabón final, es sumamente importante para la promoción del producto la proyección de una serie de valores y características en la imagen de ese cantante, cuyo texto-estrella es la fachada, el escaparate, a través de la que se va a mostrar el producto o la canción. Es habitual, por tanto, que en los vídeos musicales se fomente la visión del cantante o grupo como autor, a través de una imagen idealizada o ficcional de la producción musical como resultado de un esfuerzo unipersonal. Uno de los escenarios habituales del videoclip es la sala de ensayo que, según Goodwin (1992: 19), retrata la profesión de músico. En ella se recreará como narración la creación del tema musical como sucede en *What you waiting for* de Gwen Stefani o será escenario de otro tipo de sucesos. Lo mismo ocurrirá con otros lugares asociados a lo musical, como locales de ensayo o conciertos, relacionados con la faceta profesional del texto-estrella. En *Easy Lover* de Phil Collins y Philip Bailey se nos muestra cómo los dos artistas graban una actuación televisiva presentando la canción, lo que incluye los ensayos y su paso por camerinos. No Doubt en *Don't Speak*, igualmente, muestra ensayos y actuaciones del grupo, así como sesiones de fotos en los que además se desarrolla un enfrentamiento entre la cantante, Gwen Stefani y el resto del grupo en desacuerdo con su excesivo protagonismo<sup>60</sup>. En *Death To Los Campesinos!* de *Los Campesinos!* se usa esta localización para construir una historia de ficción en la que el grupo está ensayando

---

<sup>60</sup> Los fans del grupo saben además que esta canción trata de su relación con el bajista, al que se le da un protagonismo inusual en el vídeo para un miembro que no es el cantante. El lector instruido – el fan – por tanto, posee aquí más información que el espectador medio para desentrañar el significado de este videoclip. Este es un ejemplo perfecto de como el texto-estrella construye la narrativa del *stardom* del grupo de una forma transmediática.

cuando de repente surgen arcoiris, gatitos y unicornios que los asesinan.

Otra temática típica que se sitúa entre la vida profesional y la vida privada del cantante son sus obligaciones al margen de la música, como su involucración en tareas de promoción y la relación que la estrella mantiene con los medios. Este escenario también es recurrente en el vídeo musical, ya que muestra tanto la intimidad de la estrella como el esfuerzo que realiza a diario en su trabajo. Es habitual escenificar una relación tensa con los periodistas como en *I wanna go* de Britney Spears, donde la cantante escapa de una rueda de prensa cansada de preguntas estúpidas o en *Drowned World/Substitute For Love* de Madonna en la que la artista descansa en su casa con su hija después de una agotadora jornada de fiestas y carreras ante los paparazzi.

Sin embargo, sin ninguna duda el elemento al que se dota más importancia en el texto-estrella mediante el videoclip es a construir la imagen del artista como una persona normal y vulnerable, con la que la audiencia se puede identificar, en contraste con la súper estrella se simultáneamente se nos da a entender que es (recordemos una vez más el análisis de *Material girl* de Madonna). El retratar a las estrellas en situaciones casuales o normales va a tener además para el fan un matiz voyerista añadido. En contraste, el identificarse con él cuando se nos presenta en situaciones glamurosas va a proporcionarle la capacidad de ver precisamente un mundo distinto del de las personas normales mientras que al mismo tiempo permite la plasmación de la estrella como ídolo, alguien perfecto al que el fan puede aspirar a imitar o un objeto imposible de conseguir. Una de las narrativas recurrentes que apoyan esta doble faceta de persona normal/ídolo del texto-estrella es la de la historia de superación de un artista proveniente de orígenes humildes que consigue llegar al éxito. Este esquema además apoya el concepto de autoría reforzando la noción romántica de que los músicos “vienen de la calle” (Goodwin, 1992: 115), de que sus orígenes son siempre humildes. El cuento del pobre chico de barrio convertido en megaestrella es habitual en una música eminentemente urbana como el rap. Por ejemplo, en *Written in the stars* de Tinie Tempah se nos muestra a un niño que se dedica a escribir canciones en soledad quien puede ser el propio cantante una vez se ha hecho mayor. La conclusión es que ese chico discriminado al final triunfa a pesar de todas las dificultades. A veces esta noción es la que reside como base de todo el texto estrella, como en el caso de Justin Bieber, quien se nos cuenta que fue descubierto al subir un vídeo suyo cantando en YouTube.

Por último, una de las maneras de construir la noción de autenticidad es mediante la parodia. La negación de la cultura del estrellato, que se revelaría como

manifiestamente falsa y afectada, destaparía así la “verdadera personalidad” del artista, que resultará más auténtico si cabe por no realizar la construcción de su propio texto-estrella al modo usual, llevando a cabo en su lugar una imitación, normalmente humorística, de un texto-estrella paradigmático o de un arquetipo narrativo, como sucedía en *Last friday night* de Katy Perry y la historia de transformación de *nerd* a chica popular. La banda Foo Fighters es especialmente aficionada a este tipo de discurso paródico. En *Long road to ruin* el cantante, Dave Grohl, acompañado de los demás miembros de la banda, interpreta a un actor y cantante de aspecto setentero en sus horas bajas, ridiculizado por sus compañeros y rechazado por su pareja, mientras que las fans lo persiguen a todas partes. La parodia permite al artista alejarse de la ficcionalidad intrínseca del texto-estrella adoptando un rol que además está impregnado de carga humorística. Es deliberadamente exagerado y de esta manera el texto-estrella se desprende de solemnidad, que en una elevada carga podría acabar convirtiéndolo en una parodia inintencionada.

La tendencia a la parodia para construir un texto estrella al mismo tiempo que no se renuncia a la noción de autenticidad existe desde los setenta y ochenta. Incluso las paródicas, y posteriormente psicodélicas, películas de los Beatles pueden considerarse un antecedente directo a ello. Sin embargo es a mediados de los noventa, coincidiendo con cierto auge de la música alternativa, que esta tendencia de reforzar la autenticidad del artista ocultando su imagen en beneficio de dar protagonismo a la secuencia descriptiva o narrativa del videoclip se hace más patente. Pero existe aún otra tipología de texto-estrella en la que el videoclip se hace totalmente necesario e imprescindible para la construcción de la imagen del artista, distinto a todos los que hemos analizado hasta ahora en el que se llega a negar el texto estrella. Nos ocuparemos de él en el siguiente apartado.

#### 5.2.2.2. Negar el *stardom*: la ficcionalidad manifiesta

Como acabamos de decir, la elaboración de un texto-estrella puede revelarse contra sí mismo en cuanto a que si se pone demasiado énfasis en la caracterización puede resultar excesivamente artificial y terminar pareciendo una parodia de sí mismo.

En el apartado anterior citamos que algunos artistas, con el fin de acercarse a la noción de “autenticidad”, pretenden reflejar en el videoclip el aspecto de personas “normales”, alejadas del estrellato y por tanto en apariencia rechazan el texto-estrella en

favor del aspecto de un simple cantante o profesional de la música. No lo son en cuanto que prestan su imagen para elaborar un determinado discurso: su texto-estrella está precisamente caracterizado por “la ausencia de artificialidad”. El concepto de “autenticidad” y “autoría” están íntimamente unidos en el texto estrella estándar. Cuanto más auténtico y menos artificial consiga ser un artista, más fácil será verlo como un músico (profesional) antes que un personaje (texto-estrella). Esto es un constructo como cualquier otro y el artista “auténtico” mirado desde los ojos del márketing no es más que otra variedad de texto-estrella.

Es por esto que algunos artistas optan por desligar su imagen totalmente de un texto-estrella basado en su persona. El rechazo de su presencia visual, recordemos lo ya dicho, les permite alejarse de lo “pop” en el sentido más despectivo de la palabra (Goodwin: 1992, 113). Este distanciamiento de lo comercial y los métodos de promoción establecidos implican a menudo, sin embargo, la construcción de otro texto-estrella alternativo no basado en la imagen del cantante o con muy poca relación con ella.

Por ejemplo, esta es la noción que descansa tras la construcción de la imagen del grupo de música electrónica francés Daft Punk, que casi desde los comienzos de su carrera optó por ocultar sus rostros en entrevistas y demás apariciones públicas. En 1999 decidieron tomar la apariencia de una pareja de robots. El motivo (ficcional) de ello se relata en una historia recogida en su web oficial, donde se habla de un virus que hizo que dichos robots tomaran el control del grupo y hablaran en su lugar en las entrevistas<sup>61</sup>. El grupo adopta así una imagen virtual de cara al público que se refleja y expande en sus videoclips, donde no aparecen o si lo hacen, es con sus rostros de robots. Los propios artistas han reconocido que esto se trata de un rechazo a la cultura del *stardom* y construyen así otro texto-estrella sobre una imagen ficcional. Al mismo tiempo que lo impregnan del prestigio que supone el rechazo al sistema establecido y a la forma de trabajar habitual de las grandes discográficas<sup>62</sup>. La verdadera identidad del dúo queda así constituida como la de unos profesionales de la música (el dúo formado por las personalidades reales, Guy-Manuel de Homem-Christo y Thomas Bangalter) que se ocultan detrás del texto-estrella.

---

<sup>61</sup> Página oficial [www.daftalive.com](http://www.daftalive.com) Consultado el 15 de junio de 2011.

<sup>62</sup> “Richard Brown, de Soma, ofrece otra posible explicación: esa insistencia en el anonimato que roza la cabezonería, pretende resguardar su relación (y su credibilidad dentro de) la escena musical de la que surgieron y de la que todavía se sienten parte. Intentan así combatir las acusaciones de haberse vendido cuando firmaron el contrato con Virgin” en <http://www.techno.de/mixmag/97.08/DaftPunk.a.html> Consultada el 15 de junio de 2011.

Un nivel más allá en esta misma filosofía está Gorillaz directamente concebido como un grupo virtual por el músico Damon Albarn y el dibujante Jamie Hewlett. La imagen del grupo la componen cuatro miembros fijos representados por sendos personajes de dibujos animados que han construido todo un universo propio a través de sus videoclips y otros medios como conciertos o Internet. Aunque la composición artística del conjunto real que toca en directo y graba vaya variando – excepto la presencia constante de Damon Albarn, cantante, y un par de miembros más como Mike Smith y Cass Browne-, el concepto también surge de una oposición a la cultura tradicional del *stardom*<sup>63</sup>. Esta construcción alternativa de un texto-estrella, sin embargo, cumple los mismos fines que la tradicional, como es la transmisión de valores, la creación de significado y la promoción de los bienes asociados a él, desde los discos hasta aplicaciones para I pads. Podemos decir que incluso se multiplica esta capacidad promocional, ya que no es necesaria la presencia del autor real para producir contenidos derivados del grupo que lo incluyan, como, en este caso, libros sobre la biografía del conjunto virtual. Al igual que ocurre con Daft Punk, aquí está clara la diferenciación entre el autor de la música y el texto-estrella, más profunda aún al no haber relación alguna entre la imagen de los músicos reales y la banda virtual.

Por otro lado, aquellos artistas que rechazan manifiestamente la artificialidad del texto-estrella pero mantienen su imagen unida a él se van a inclinar, cuando no realizan una parodia en forma de videoclip narrativo, por la variedad de actuación del videoclip o una narrativa cercana a lo documental con el fin de mantener su apariencia lo más cercana posible al concepto de autenticidad. Ya mencionamos que la banda Foo Fighters hacía uso de los vídeos narrativos de carácter humorístico en los que los miembros del grupo adoptan una personalidad claramente ficticia o se parodian a sí mismos (*Big me, Everlong, Long road to ruin, Learn to fly, Walk, White limo*). Pero en otras ocasiones se inclinan por aquellos en los que se les muestra de gira o actuando en directo o en un escenario (*No way back, All my life, Wheels, Rope*). Sin embargo, los artistas que abrazan la autenticidad a través de la separación explícita entre autor real y texto-

---

<sup>63</sup> HEWLETT: Éramos compañeros de piso. Y un día, estábamos en casa viendo la MTV como embobados. Porque si te pasas mucho tiempo viendo la MTV, es un poco el infierno, no queda nada de sustancia ahí dentro. Así que se nos ocurrió hacer un grupo musical compuesto por dibujos animados, una especie de crítica a todo eso.

ALBARN: Somo de una generación cuyos ídolos surgían de Pop Idols y de programas en los que los famosos se liaban a piñas. Y parece un poco como de dibujo animado (...). Los dibujos animados de Gorillaz parecen incluso más de verdad que la gente que sale de hecho en televisión. Porque al menos sabes que hay una mente pensante detrás de esos dibujos animados, que se les ha dedicado mucho trabajo, así que no hay manera de que te los tomes sólo como algo de mentirijilla. (Gaiman, 2005).

estrella no pueden hacer uso tan fácilmente de estos últimos y necesitan del videoclip narrativo o conceptual para construir ese texto estrella ficcional que sustituye al del músico real. El vídeo conceptual o narrativo también será usado ampliamente por los artistas que, aunque desean desligarse de la artificialidad del texto-estrella, quieren acercarse con sus videoclips a un ámbito cultural más elevado y alejarse de la cultura pop como equivalente a baja cultura (Goodwin: 1992, 113).

## BLOQUE 3: ANÁLISIS

### 6. ANÁLISIS DE LA MUESTRA

Tal y como enunciamos en el apartado dedicado al diseño de la investigación, después de categorizar y conceptualizar a nuestro objeto de estudio en puntos anteriores, nos disponemos a realizar el análisis de la muestra escogida con el fin de estudiar directamente los rasgos narrativos del videoclip en un corpus seleccionado de vídeos musicales. Para ello, aplicaremos a la muestra una ficha realizada según los parámetros marcados en el apartado 3 (Metodología para el análisis), la cual adjuntamos a continuación.

Los treinta videoclips seleccionados para el análisis son los siguientes, y el resultado de aplicarles la citada ficha de análisis se encuentra asimismo en las páginas consecutivas.

Breaking the law (Judas Priest, 1980)

Hungry like the wolf (Duran duran, 1982)

Thriller (Michael Jackson, 1983)

Smooth operator (Sade, 1984)

Take on me (a-ha, 1984)

Glory days (Bruce Springsteen, 1985)

It's tricky (RUN DMC, 1987)

Like a prayer (Madonna, 1989)

Do you remember (Phil Collins, 1990)

Rush rush (Paula Abdul, 1991)

November rain (Guns N' Roses, 1992)

I'd do anything for love (Meat loaf, 1993)

Crazy (Aerosmith, 1994)

Army of me (Björk, 1995)

Tonight, tonigh (Smashing Pumpkins, 1996)

Monkey wrench (Foo fighters, 1997)

Intergalactic (Beastie boys, 1998)



Coffee and TV (Blur, 1999)  
Stan (Eminem, 2000)  
One more time (Daft Punk, 2001)  
The scientist (Coldplay, 2002)  
Stacy's mom (Fountains of Wayne, 2003)  
Toxic (Britney Spears, 2004)  
Don't phunk with my heart (Black eyed peas, 2005)  
Do it again (Chemical brothers, 2007)  
What comes around goes around (Justin Timberlake, 2007)  
Gives you hell (All American rejects, 2008)  
Paparazzi (Lady Gaga, 2009)  
Mine (Taylor Swift, 2010)  
Last Friday Night (Katy Perry, 2011)

## Ficha de análisis

1. Configuración de secuencias narrativas y descriptivas
  - Descripción y enumeración de las secuencias y sus tipos.
  - Relación entre las secuencias (yuxtaposición o subordinación).
  
2. Estructura argumental
  - División en introducción, nudo y desenlace.
  - Número y descripción de acciones y sucesos.
  - Relación entre la estructura de la canción y la estructura argumental.
  
3. Ambientes
  - Descripción y enumeración de los espacios donde se desarrolla la acción y sus características (con especial atención a los relacionados con lo musical: estudios de grabación, conciertos, locales de ensayo...).
  - Relación entre el escenario de la secuencia narrativa y el de la secuencia descriptiva de actuación.
  
4. Personajes
  - Enumeración y descripción de los personajes.
  - Distinción de los personajes por los criterios anagráfico, de focalización y de relevancia.
  - Correspondencia con los miembros del grupo o solistas u otro aspecto del texto estrella.
  
5. Tiempo
  - Orden
    - Indicación de si estamos ante un relato lineal o no lineal.
    - Análisis de las anacronías. Amplitud, distancia
    - Indicación de la existencia de patrones temporales como el relato cíclico o el relato circular (sólo mencionado si existe uno de estos dos esquemas)
  - Duración

- Enumeración y descripción de particularidades respecto a este aspecto (contracciones o dilataciones temporales).

- Frecuencia

- Descripción de la frecuencia del relato (singulativa, repetitiva, iterativa o múltiple).

## 6. Focalización

- Tipo de focalización (omnisciente, externa, interna).

- Existencia de miradas distinta a la objetiva.

## 7. Voz y letra de la canción

- Relación entre la voz narrativa y la letra de la canción.

- Papel de la letra de la canción dentro de la narración.

- Tipo de narrador si existe (heterodiegético u homodiegético). Relación con los personajes del relato.

## 8. Transtextualidad

- Referencia a otras obras (intertextualidad, hipertextualidad – cuando es continuación)

- Referencia al texto estrella (intertextualidad).

- Paratextos (títulos, subtítulos, intertítulos).

## 9. Relación entre la música y la diégesis

- Música diegética o no diegética.

## **Fichas de resultados**

### *1. Breaking the law* (Judas Priest, 1980)

#### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Todo el videoclip está compuesto por una sola secuencia narrativa en la que los Judas Priest atracan un banco para robar el disco de oro obtenido por su último LP.

La secuencia descriptiva de actuación está subordinada a la secuencia narrativa y muestra al grupo actuando dentro del propio banco. Utilizan sus instrumentos musicales a modo de armas con el fin de atemorizar a los clientes e incluso para romper la puerta de la caja fuerte. A la apertura y el cierre del vídeo se les ve también cantando y tocando en un descapotable. Asimismo, se muestra brevemente alguna escena de sus actuaciones en directo en el monitor que vigila el guardia de seguridad.

#### **Estructura argumental**

##### Introducción

En la puerta del banco se reúnen el cantante, Rob Halford, que acude montado en un descapotable, y el resto de integrantes del grupo, que vienen disfrazados de curas (acontecimiento 1). Irrumpen en el local tocando sus instrumentos. La música provoca que se rompan cristales y hace que todo el mundo se tumbe al suelo tapándose los oídos (a2), lo que coincide con el comienzo del primer estribillo.

##### Nudo

Al no encontrar resistencia, el grupo se abalanza hacia el interior del establecimiento, donde se encuentra la caja fuerte (a3), al tiempo que suena el segundo estribillo. El jaleo despierta al guardia de seguridad que se encontraba durmiendo (a4). Los Judas, mientras, han abierto la caja gracias al poder de sus guitarras y robado su propio disco

de oro (a5). Esta parte sucede durante el intermedio musical de la canción. El guardia los observa, pero ellos miran hacia la cámara de seguridad y la rompen, de tal manera que su imagen en ésta es sustituida por la de uno de sus conciertos (a6).

### Desenlace

El guardia de seguridad resulta ser fan del grupo y, en vez de detenerlos, comienza a tocar una falsa guitarra al ritmo del vídeo que ve en el monitor de la cámara (a7). Mientras, el grupo escapa en un coche descapotable (a8). Esto ocurre durante la coda de la canción y última repetición del estribillo.

### **Ambientes**

Además de diversos exteriores (calle en que se encuentra el banco, carretera), el escenario principal donde se desarrolla la acción es el interior de una oficina bancaria. En este videoclip se dan cita los clichés típicos de la escenas de robos de banco, donde los ladrones acuden a hacerse con el botín, apertura de la caja fuerte incluida, sólo que las pistolas son sustituidas por guitarras. El espacio es compartido entre las dos secuencias.

### **Personajes**

Los protagonistas son los miembros del grupo, dando especial relevancia al cantante Rob Halford, quien por la focalización es el que aparece el mayor tiempo en pantalla. También por focalización distinguimos al guardia de seguridad, cuya pasividad permite al grupo cometer su robo. El guardia de seguridad personifica a los fans de grupo dentro del videoclip.

## **Tiempo**

El relato es lineal y, en cuanto a la duración, el tiempo de la historia es prácticamente equivalente al tiempo del discurso, excepto en la introducción de algunas elipsis cuyo fin es acelerar la acción. La frecuencia es singulativa.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, no sólo seguimos a la banda sino que además se introducen otros puntos de vista, como el del guardia de seguridad. Durante la secuencia descriptiva de actuación existen miradas interpelativas a cámara, aunque la presencia de éstas no es constante, intercalándose con la mirada objetiva.

## **Letra y voz narrativa**

La letra de la canción no siempre coincide con lo que vemos en imagen en cuanto a que no es narrativa, sino que habla de la necesidad de romper con todo y atreverse a desafiar lo establecido después de haber sido decepcionado. Por lo tanto, la imagen sólo conserva el mensaje agresivo y transgresor del tema. Toman el título como base para desarrollar la historia que aquí se nos presenta, “breaking the law”, es decir, cometer un delito. Dentro de la narración la música cumple una función equivalente a un arma, y no se corresponde con diálogos o pensamientos del protagonista.

## **Transtextualidad**

El videoclip está construido sobre el cliché del robo a un banco. En este caso, el meme de las fundas de instrumentos que normalmente ocultan armas de fuego está subvertido, ya que aquí ocultan efectivamente guitarras. Pero estas guitarras son usadas como armas, ya que en este universo narrativo parecen tener el mismo poder disuasorio que una pistola.

En el videoclip también se hace referencia al disco de oro obtenido por el grupo por su LP *British Steel*, siendo una especie de celebración de este hecho.

### **Relación entre la música y la diégesis**

La voz es diegética, siempre aparece en imagen el grupo en las partes vocales de la canción. Pero no sólo es diegética la voz, sino también el resto de los instrumentos, puesto que encontramos hasta una batería representada dentro de la recepción del banco. La música forma parte de la trama, es el arma que les permite llevar a cabo el robo.

## 2. *Hungry like the wolf* (Duran duran, 1982)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existe una secuencia narrativa que cuenta cómo el cantante del grupo, Simon Le Bon, persigue a una mujer por una ciudad y una selva situadas en algún punto del sudeste asiático. Los demás miembros de la banda, a su vez, van tras Le Bon intentando encontrarle. Al final dan con él en un bar, después de que haya tenido un encuentro tumultuoso con dicha mujer.

También aparece una secuencia de actuación que se encuentra subordinada a la secuencia narrativa. En ella se muestra al cantante vocalizando la letra del tema mientras camina por la calle y la selva buscando a la misteriosa dama.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

El vídeo comienza enfocando al cantante, Le bon, quien recorre la ciudad como buscando a alguien. En montaje paralelo a estas imágenes, se nos muestra el rostro de una mujer, por lo que deducimos que es ella a quien está persiguiendo (a2). Más adelante el vídeo nos aclara que se había encontrado anteriormente con ella en una fiesta, a la que había acudido con el resto de miembros del grupo. Tras dicho encuentro, la dama habría salido huyendo (a1). De vuelta al presente, el resto de miembros del grupo parece que están persiguiendo a su vez a Le bon, puesto que realizan acciones como enseñar su foto a un niño preguntándole si lo ha visto (a3).

Durante la primera parte de la primera estrofa, vemos en imagen a los miembros del grupo que siguen la pista a Le bon. Sin embargo, en la segunda parte de dicha estrofa y la primera parte del estribillo vemos al protagonista mientras se intercalan imágenes de los demás integrantes del conjunto buscándole y la mujer a la que él persigue. En la segunda estrofa cambia la localización en la que se encuentra Le bon y nos trasladamos a la selva, mientras que en la ciudad, donde aún se hallan el resto de miembros de Duran Duran, se hace de noche.



## Nudo

A lo largo de la persecución por la selva, el protagonista sufre diversos percances, como caerse de un puente colgante o ser acechado por los cocodrilos en un lago (a4). Estos trances tienen lugar durante el segundo estribillo. En la escena siguiente lo vemos siendo salvado de la deshidratación por un niño que le da de beber (a5). Finalmente encuentra a la mujer que buscaba, quien lo hiere en una mejilla durante un combate pseudoerótico (a6). Dicho encuentro coincide con el intermedio musical, donde se muestran también imágenes de la fiesta donde la conoció, a modo de analepsis.

## Desenlace

En el momento en que lo hiere en la mejilla, con la irrupción de nuevo del *track* vocal, hay un salto en el espacio y en el tiempo y descubrimos al protagonista en un bar donde se reúne finalmente con los demás miembros del grupo (a7) mientras suena la coda del tema, una nueva repetición del estribillo.

## Ambientes

El ambiente tiene especial importancia en este videoclip ya que determina directamente su trama. Es uno de los primeros vídeos musicales grabados en exteriores exóticos (concretamente en Sri Lanka) y con calidad de película, y este hecho tiene un gran valor publicitario, que puede primar incluso por encima de otros factores. Así que podríamos concluir que la secuencia narrativa se adapta al tema sugerido por el ambiente y no a la inversa. Con el fin de explotar el paisaje, encontramos sobre todo exteriores, escenarios de la ciudad, la selva, que permiten ser recorridos gracias a la trama basada en la persecución de dos personajes. Estos escenarios sirven de marco tanto para la secuencia narrativa como para la de actuación.

## Personajes

Funcionando como personajes nos encontramos a los miembros del grupo, además

de la mujer misteriosa. Como protagonista distinguimos al cantante por el criterio de focalización y relevancia, ya que aparece es el centro de todos los acontecimientos de la trama, que están contados desde su perspectiva, y aparece mayor tiempo en pantalla.

## **Tiempo**

La ordenación temporal es no lineal, no conocemos la distancia exacta ni la amplitud o el orden de las anacronías, por lo que nos es imposible situar con exactitud los acontecimientos. Sin embargo no nos situamos en un tiempo totalmente acrónico, ya que sabemos que todo se desarrolla en el espacio de una jornada, puesto que somos testigos del paso de la noche al día. La frecuencia de los acontecimientos es singulativa.

## **Focalización**

La focalización es interna variable, mezclando los puntos de vista del cantante y los demás miembros del grupo que lo persiguen. No encontramos sin embargo el punto de vista de la mujer, lo que la sume en el misterio en oposición a los anteriores.

A pesar de contar con focalización interna, la mirada por lo general es objetiva, excepto cuando el vocalista canta dirigiendo sus ojos hacia la cámara, que se convierte en interpelativa.

## **Voz**

La letra de la canción se ajusta a la narración en cuanto que describe una persecución (“I’m on the hunt I’m after you”, “voy de caza, voy a por ti”). Aunque se dirige a una segunda persona, podemos identificarla como los pensamientos del protagonista, quien al cantar, a través de la mirada interpelativa, se dirige al espectador.

Algunos de sus versos son ilustrados con la imagen. Por ejemplo, “I’m in the forest too close to hide” se corresponde en el metraje con el momento en que Le bon se adentra en la selva.

## **Transtextualidad**

En este videoclip podemos encontrar algunos guiños a películas que se encuentran cercanas a él en el tiempo, como la saga de *Indiana Jones*, cuya estética vemos reflejada en el vestuario y ambientación, así como en algunas escenas de acción (la del puente colgante). También se hace una referencia a *Apocalipsis now*, en el momento en que Le bon asoma su cabeza sobre el agua imitando el icónico fotograma del filme de Coppola.

## **Relación entre la música y la diégesis**

La música es extradiegética, pero el cantante realiza *playback* cada vez que se escucha su voz en la canción y coincide con una aparición suya en pantalla.

### 3. *Thriller* (Michael Jackson, 1983)

#### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos tres secuencias narrativas. Dentro de una de ellas se inserta de forma subordinada la única secuencia de actuación que existe en él, el famoso baile de los zombis.

Las tres secuencias equivalen a tres diégesis que están encadenadas entre sí siguiendo un mismo patrón: cuando está a punto de sobrevenir el desenlace (siempre el mismo, la chica es atacada por el monstruo) la diégesis se interrumpe para descubrirse que en realidad estaba contenida en otra diégesis (se desvela que era una película que estaban viendo los protagonistas, o un sueño de la chica, por ejemplo). Como la introducción se produce antes de que podamos conocer el desenlace, todas carecen de este último.

#### **Estructura argumental**

En este caso tenemos tres diégesis cuya composición en términos de introducción, nudo y desenlace, se ve afectada por la forma en que se encadenan, como acabamos de mencionar.

##### Diégesis 1

La historia (sin música) comienza cuando una pareja se queda sin gasolina en medio de la nada (a1). Comienzan a caminar y la soledad da paso a una confesión amorosa (a2). Después de que el protagonista (Michael Jackson) le pida a su acompañante que se convierta en “su chica”, le dice que posee un secreto que ha de desvelarle. Esto da paso a una escena de terror en la que el cantante se convierte en un monstruo (a3) mientras que su novia huye de él (a4).

## Diégesis 2

Cuando está a punto de atraparla hay un corte a un plano del público gritando en una sala de cine. La primera historia se ha convertido en la película que los protagonistas (Michael Jackson y la misma actriz que interpretaba a su novia) están viendo en pantalla. Mientras que allí vestían ropas estilo años cincuenta, ahora aparecen con vestimenta de la época actual. La chica, asustada, decide abandonar la sala y el protagonista la acompaña (a5). Es entonces (cuatro minutos después del comienzo del videoclip) cuando comienza la canción. Ambos empiezan a caminar hasta que, coincidiendo con las líneas leídas por Vincent Price en la canción, los cadáveres de un cementerio comienzan a alzarse de sus tumbas hasta rodearlos (a6). El tema se detiene para dar paso a música de película de terror hasta que la chica se da cuenta de que su novio también se ha convertido en un zombi (a7). Es entonces cuando comienza a sonar de nuevo la canción y los muertos vivientes ejecutan la ya archifamosa coreografía. Tras la pausa que ésta ha supuesto (es la secuencia de actuación), se vuelve a la acción narrativa. La chica huye hasta esconderse en una casa.

## Diégesis 3

La música deja paso de nuevo a la banda sonora de terror. Los zombis irrumpen el refugio, encabezados por Michael Jackson y, cuando este posa su mano en el hombro de la chica (él está fuera de plano) se cambia a uno subjetivo desde el punto de vista de ella. Vemos que él ha dejado de ser un zombi y la casa en que se encuentran es la suya (a8). Le ofrece amablemente acompañarla de vuelta. Mientras los dos se dirigen hacia al puerta, Michael gira la cabeza hacia el espectador (la cámara) mostrándonos sus ojos de monstruo. La imagen queda congelada y comienzan los títulos de crédito con la canción y la coreografía de nuevo al fondo. Para terminar, se superpone en pantalla el mismo mensaje que John Landis había introducido al final de la película *Un hombre lobo americano en Londres*: “*Any similarity to actual events or persons living, dead, (or undead) is purely coincidental.*”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> “Cualquier parecido de los presentes acontecimientos o personas vivas, muertas (o no muertas) es pura coincidencia”.

## **Ambientes**

Los ambientes cambian en función de cada una de las tres diégesis. De este modo, tenemos el bosque para la primera; el cine, la calle, el cementerio, y la casa abandonada para la segunda, y la casa de Michael para la tercera. La secuencia de actuación está subordinada a la segunda diégesis y se desarrolla en el cementerio.

## **Personajes**

Tenemos dos personajes principales, la chica y Michael Jackson, quien está individualizado por el criterio anagráfico, lo cual es raro en el videoclip.

## **Tiempo**

La configuración del tiempo es sencilla, se trata de un relato de ordenación lineal con, en cuanto a duración, sólo algunas pequeñas elipsis al cambiar de localización. Las tres diégesis tienen una estructura parecida: la chica descubre que Michael es un monstruo y él la persigue, hasta que consigue atraparla. Esto transmite la sensación de que nos encontramos ante un relato que se repite en el tiempo de manera cíclica. La frecuencia, a pesar de esto, es singulativa.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Además de la predominante mirada objetiva, encontramos algunos ejemplos de mirada objetiva irreal (zoom y primeros planos de la cara de la chica reflejando su terror), mirada subjetiva (de la chica cuando es atacada, vemos desde su punto de vista a Michael o al monstruo. También del monstruo cuando la va a atacar). Existen interpelaciones, en este caso también fuera de la secuencia de actuación: encontramos incluso una ruptura de la cuarta pared con el plano final de Michael Jackson mirando a cámara.

## **Voz y letra de la canción**

La voz del cantante realiza la función de diálogo. El videoclip está escenificado de

manera que comprendemos que realmente Michael Jackson está dirigiendo las palabras de la canción a la chica que lo acompaña. Sí podría considerarse narración el “rap” de Vincent Price, que describe lo que ocurre en imagen. Sería en este caso un narrador extradiegético.

### **Transtextualidad**

El gran éxito que había cosechado *Un hombre lobo americano en Londres*, también dirigida por John Landis, respaldaba el proyecto y, para que esta referencia fuera aún más evidente, la inspiración en las películas típicas de terror (desde las situaciones a la banda sonora) es clara en este videoclip. Para ello no sólo se sirven de la voz de John Landis, sino que Vincent Price, otro gran nombre del terror, aparece no sólo prestando su voz a la narración que se inserta en la grabación original del tema. Su nombre, además, es visible en el cartel del cine que abandona la pareja.

### **Relación entre la música y la diégesis**

En cuanto a la música, este videoclip es un caso extraño en cuanto a que en él la canción se adapta a la imagen y no al revés, como suele ser lo habitual. Aunque la música no es diegética, tanto la voz de Michael Jackson, que hace la función de diálogo, como los efectos de sonido sí lo son. El rap en cambio es una voz en *over*.

#### 4. *Smooth operator* (Sade, 1984)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este videoclip está conformado por una gran secuencia narrativa que cuenta cómo el personaje interpretado por la cantante Sade Adu es requerido por la policía para dar testimonio sobre su manager y amante, que está siendo investigado por tráfico de armas. Para ello le muestran un vídeo donde aparece con otra mujer. Tras esto Sade comprueba que abandona el club donde trabaja acompañado de esa otra amante y los sigue, pero es descubierta cuando tropieza con una caja llena de rifles de contrabando. Al haber descubierto su secreto, el manager comienza a perseguirla con el fin de matarla hasta que finalmente la acorrala. Está a punto de ser estrangulada por él cuando la policía llega al lugar donde se encuentran y, tras un tiroteo, el manager quien muere al caer desde un tejado.

La secuencia de actuación está subordinada a la secuencia narrativa. Sade es una cantante que actúa en un local mientras su manager la observa y coquetea con otra mujer. Esta secuencia está situada en la parte central del videoclip, después de una secuencia inicial en la que es interrogada por la policía. En el interludio instrumental se vuelve a introducir la escena con la que comenzaba el videoclip a modo de analepsis y durante la coda de la canción, que es otro añadido instrumental bastante largo, se escenifica la persecución.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Sade se encuentra en una comisaría de policía. La interrogan sobre su manager (a1) y ella afirma no saber nada de sus negocios (a2). Esto sucede antes de que comience la canción. Hay una elipsis y la descubrimos de nuevo en el local donde ella canta. Aquí comienza la canción, el manager saluda a la recepcionista – que más tarde sabremos que se trata de su amante – y a todos los que se encuentran allí. Sade, que se encuentra en el escenario actuando, le mira mientras recita unos versos que claramente



se refieren a él, y a cómo le es infiel con otra mujer (“he’s laughing with another girl and playing with another heart”) y adelantan acontecimientos, como su muerte (“heaven help him when he falls”). En esas, el manager se dedica a sus negocios en una de las mesas (a3). Sus acompañantes se fijan en Sade y parece que también la incluyen en el trato antes de firmar un cheque. Con el primer estribillo y en el interludio musical volvemos al pasado, a cuando la protagonista estaba en la comisaría de policía. Le muestran un vídeo donde ella está en la cama con el mánager y donde se ve cómo después de que abandone la casa, él se encuentra con su otra amante (a4).

### Nudo

La introducción de una nueva estrofa, después del interludio musical, coincide con la aparición de dicha mujer en el vídeo, y enlaza con su entrada en el segmento que viene a continuación, donde aparece en el local donde Sade está actuando. Sale de allí junto al manager (a5), mientras se intercalan imágenes de lo sucedido en comisaría. Durante el segundo estribillo el manager se despide de la cantante lanzándole un beso y abrazándose con la otra mujer mientras Sade llora mientras canta. En la repetición del estribillo hay una gran elipsis y se nos lleva al momento en que la actuación ha terminado. Sade espía al gánster y a su amante (a6) pero mientras lo hace tropieza sin querer con una caja llena de armamento (suponemos que de contrabando) (a7). En ese momento acaba la parte vocal de la canción y comienza una coda instrumental de dos minutos. Sade es descubierta por su amante y comienza una persecución (a8), en la que al fin la alcanza en las escaleras de incendios (a9). El tono musical, con saxofón, trompetas y bongos, enfatiza el ambiente de cine negro de la escena.

### Desenlace

En las escaleras, el manager de Sade intenta estrangularla pero en ese momento oye sirenas de coches de policía que se aproximan y huye (a10). Comienzan a dispararle y él devuelve los disparos (a11), hasta que uno le alcanza y cae al suelo desde el tejado (a12).

## **Ambientes**

Existe un espacio propio de lo musical, que es donde se sitúan tanto la secuencia narrativa como la de actuación, subordinada a la anterior. Se trata de la sala de conciertos donde Sade interpreta con su banda la canción. Allí es donde el manager de la cantante trafica con armas y realiza sus contactos con las mafias, así como donde Sade descubre que tiene escondido el arsenal con el que comercia.

Otros escenarios son el exterior del edificio de la sala de conciertos, donde se lleva cabo la persecución final, y la comisaría de policía, donde tiene lugar el interrogatorio a la protagonista.

## **Personajes**

Están diferenciados por los criterios de relevancia y de focalización. La cantante Sade es el personaje principal, ya que es la que aparece más veces en pantalla y desencadena la gran mayoría de las acciones. El mánager es también un personaje importante, además de por los acontecimientos que protagoniza por que la narración (la letra de la canción) traza su retrato. Podríamos considerar también un personaje a la otra amante del mánager. Sin embargo dado que su peso es poco en la historia, ya que no realiza ninguna acción importante, hemos optado por no hacerlo.

## **Tiempo**

Se trata de un relato de orden no lineal y de frecuencia singulativa. Después del interrogatorio de Sade en la policía se realiza una prolepsis al momento en que ella se encuentra en la sala de conciertos cantando. Tras esto volvemos de nuevo al momento en que Sade está en la comisaría y luego otra vez al presente, a la sala de conciertos. Por último una elipsis separa la escena del concierto de la escena final de la persecución.

No se especifica la duración total de los acontecimientos. Sabemos que la persecución y la actuación de Sade en el club ocurren la misma noche porque ella lleva

la misma ropa, pero no conocemos el tiempo que transcurre desde su detención en comisaría hasta que vuelve a ver a su manager.

### **Focalización**

La focalización es omnisciente, aunque cercana a la mirada de la propia Sade. Normalmente no se nos muestran acontecimientos que ella no esté observando o sean cercanos, sólo en una ocasión, cuando el manager abandona el local con la otra chica.

No encontramos mirada interpelativa, ni siquiera en la secuencia de actuación, pero sí subjetiva. En el momento final de la persecución, cuando Sade está siendo estrangulada por su manager, vemos el rostro de éste desde una cámara subjetiva que representa la visión de Sade.

### **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción tiene relación con el relato en cuanto a que describe al personaje del manager. Se habla de él como amante del dinero y las mujeres (“diamond life, lover boy”) que no se preocupa demasiado por los sentimientos de los demás (“no place for beginners or sensitive hearts/ sentiment is left to chance”). Más que una narración de los acontecimientos se puede considerar un retrato del personaje realizado por la misma Sade, por lo que tendríamos un narrador intradieético homodieético.

### **Transtextualidad**

No existe en este videoclip más allá de las marcas de género del cine negro.

### **Música y diégesis**

La música es diegética, Sade actúa en una sala de conciertos durante la narración. La música es suspensiva puesto que suena antes de que veamos a la cantante en acción. Más adelante se prolonga de forma citada.

## 5. *Glory days* (Bruce Springsteen, 1985)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existe una secuencia narrativa en la que se nos muestra el día a día de Bruce Springsteen, quien interpreta a un trabajador en un pozo de petróleo que fue jugador de béisbol en su juventud. Aparece una secuencia descriptiva de actuación en la que Bruce Springsteen y la E Street Band tocan en un bar que se alterna con las imágenes de la secuencia narrativa y se encuentra yuxtapuesta respecto a esta última,

### **Estructura argumental**

En este videoclip no tenemos tanto una historia en sí como una serie de estampas que nos permiten, junto al contenido de la letra, elaborar una especie de historia alternativa de la vida de Bruce Springsteen en la que es un jugador de béisbol retirado. Trabaja en un pozo de petróleo y en sus días libres disfruta de su familia, especialmente jugando con sus hijos. No existen transformaciones en el plano audiovisual, sino que la historia se encuentra en la unión de la canción con la imagen.

El videoclip se sucede de la siguiente manera: en primer lugar vemos a Bruce Springsteen trabajando en el pozo de petróleo. A continuación nos lo encontramos en un campo de béisbol lanzando pelotas. Aquí comienza la canción y se inserta la secuencia de actuación en la que la E Street Band actúa en un bar. Hacia el final de la secuencia de actuación, en la coda de la canción, sus hijos le despiertan una mañana. Entonces, una vez ha finalizado la canción, volvemos al momento en que está lanzando bolas de béisbol. Pero en esta ocasión vemos que en realidad no está solo, sino que está acompañado de su hijo y a continuación llega su mujer que viene a recogerlos.

### **Ambientes**

Los espacios de la secuencia narrativa y la secuencia descriptiva de actuación están separados. Sin embargo, ambos tienen características comunes, ya que se inscriben en el

contexto de la clase media norteamericana al que pertenece el texto estrella de Bruce Springsteen. La banda toca en un bar, un espacio de actuación musical mucho más cercano y accesible de lo que podría ser una sala de conciertos o un estadio. Los demás escenarios también son costumbristas y típicamente americanos, como el pozo de petróleo o el campo de béisbol.

### **Personajes**

El único personaje distinguido por focalización es el protagonista, interpretado por Bruce Springsteen. También aparece al final del vídeo la que era su mujer real en esa época, Julianne Phillips, interpretando precisamente el papel de su esposa.

### **Tiempo**

No conocemos exactamente el orden de los acontecimientos que se nos presentan en el relato, son escenas sueltas de la vida diaria de los personajes que podría suceder en cualquier momento. Tampoco sabemos su duración, excepto que el protagonista fue jugador de béisbol en el instituto si hacemos caso a la letra. En cuanto a la frecuencia, la escena de Bruce Springsteen lanzando bolas en un campo vacío aparece dos veces en el relato, en la primera se encuentra solo y en la segunda con su hijo. En un primer momento, en la segunda parece que nos encontramos ante una repetición de la primera pero no es así cuando descubrimos que se encuentra acompañado del pequeño, por lo que se trata más bien de un paralelismo.

### **Focalización**

La focalización es externa. No hay mirada interpelativa, ni siquiera en la secuencia descriptiva de actuación.

### **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción se identifica con la voz del narrador y su superposición a las imágenes es lo que crea el significado narrativo. El video comienza mostrándonos a

Bruce Springsteen en el que suponemos que es su trabajo diario y después lanzando pelotas de béisbol. A continuación, en la primera estrofa de la canción, se nos habla de un ex jugador de béisbol, por lo que establecemos una conexión entre las imágenes presentadas y lo dicho en la letra. De este modo no podemos sino identificar al personaje de Bruce Springsteen con ese jugador<sup>65</sup>. En la estrofa siguiente se habla de una chica que triunfaba entre los jóvenes y ahora es una separada con varios hijos mientras vemos a una camarera agobiada con su trabajo.

La imagen también complementa a la letra aportándole el matiz de que, a pesar de que cualquier tiempo pasado fue mejor, el presente no está tan mal y se puede disfrutar de la vida de una manera sencilla. La camarera sonríe viendo al grupo tocar cuando llega a la barra y Bruce Springsteen es feliz con su familia y jugando con sus hijos al béisbol

### **Transtextualidad**

Referencias al texto estrella del artista. Aparece su mujer en la vida real interpretando el papel de su esposa también en la ficción dentro del videoclip, con la que sin embargo no llegó a tener hijos.

### **Música y diégesis**

La música es diegética en la secuencia descriptiva de actuación. Hay sonido ambiente y diálogos en los segmentos de la secuencia narrativa que no se superponen al tema musical.

---

65 Aunque la letra se base en la historia del encuentro entre el propio Bruce Springsteen y el que fue su compañero de instituto Joe DePugh (<http://www.nytimes.com/2011/07/10/sports/baseball/bruce-springsteens-inspiration-for-glory-days.html> - Consultado el 28 de mayo de 2014). El propio Springsteen jugaba al béisbol en el instituto.

## 6. Take on me (a-ha, 1985)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip nos encontramos con una secuencia narrativa en la que se nos narra cómo una chica se introduce en el universo del cómic que está leyendo de la mano de su protagonista. Dentro son atacados por los malvados de la historia, pero finalmente ambos consiguen escapar. El protagonista del cómic se hace humano y se queda con la chica.

La secuencia de actuación está subordinada a la secuencia narrativa. En el momento en que la chica entra en el cómic y se encuentra con el chico protagonista, este comienza a cantarle acompañado de su banda, improvisando una actuación.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

En imagen se nos muestra la sucesión de viñetas de cómic al tiempo que suena la introducción instrumental de la canción. En ellas se narra una carrera de motos. Cuando entra la voz, cambia el plano y vemos que hay una chica leyendo ese cómic en una cafetería. Del tebeo sale la mano del protagonista, que la invita a meterse dentro del libro con él (a1). Ella accede después de dudar (a2). Estos dos últimos acontecimientos coinciden con la primera estrofa y el primer estribillo de la canción.

#### Nudo

Al comienzo de la segunda estrofa contemplamos cómo los dos personajes principales ya se han introducido dentro del mundo del cómic. Durante el intermedio instrumental que la sigue, vemos que fuera del tebeo, y creyendo que la chica se ha ido sin pagar, la camarera tira el cómic que se ha quedado sobre la mesa en una papelera. Al arrugar el cómic para tirarlo (a3), las páginas se mezclan y esto provoca que los enemigos del protagonista donde éste y la chica se encuentran (a4). La chica escapa mientras el protagonista del cómic se enfrenta a ellos (a5), lo que coincide con el

comienzo de la tercera estrofa. Durante el estribillo, ella reaparece en la cafetería, junto a la papelera y con la ropa manchada de tinta, ante la sorpresa de todos los que allí se encuentran (a6).

### Desenlace

Corriendo, la chica llega a su casa con el cómic, lo abre, y descubre al héroe, que parece muerto en una de las páginas. Mientras lo llora, la protagonista comienza a oír unos ruidos en el pasillo junto a su habitación (a7). Allí se encuentra él, cuya existencia se debate entre su ser de papel y su ser de carne y hueso, lo que parece provocarle gran dolor. Finalmente el lado humano gana la batalla (a8) y los dos se abrazan (a9). El desenlace del videoclip coincide con la repetición del estribillo que se sucede hasta el final del tema.

### Ambientes

En cuanto a los ambientes, en este cómic existe una clara separación entre el mundo real (la cafetería y la habitación de la chica) y el mundo del interior del cómic. Estéticamente son completamente diferentes, puesto que el mundo del interior del cómic está representado con animación rotoscopiada. El lugar donde se lleva a cabo la secuencia de actuación es este último.

### Personajes

Los personajes principales son la lectora del cómic y el protagonista de este último, a los que hemos distinguido por los criterios de relevancia y focalización. La camarera del bar, que tira el cómic a la papelera, y los enemigos del protagonista del cómic podrían haberse considerado también como personajes, puesto que llevan a cabo acontecimientos que hacen avanzar la historia. Sin embargo, dada su escasa focalización, creemos que su papel es más bien servir como una extensión del ambiente.



## **Tiempo**

La configuración del tiempo es muy sencilla. Se trata de un relato de orden lineal y de frecuencia singulativa, en el que además apenas hay elipsis. Sólo se da una que permite cambiar de escenario, del café a la casa de la chica, y crear suspense previo al desenlace, pues no sabemos qué ha ocurrido en ese lapso de tiempo con el chico.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, pues sabemos lo que sucede en la cafetería aunque los personajes no se encuentren en ella, y eso nos permite conocer el origen de sucesos como la irrupción de los malvados o la aparición de la chica junto a la papelera. La mirada es primordialmente objetiva. Tenemos un par de planos que se corresponden con la mirada subjetiva del personaje de la chica (al comienzo, cuando está leyendo el cómic, en el enfrentamiento con los enemigos) y del chico (en el enfrentamiento con los enemigos).

## **Voz**

En este caso, la letra de la canción tiene poco peso. Hay momentos en que acompaña a la imagen, como aquel en que la chica mira al protagonista y la voz susurra en *over* “take on me”, como una invitación a que tome su mano y se introduzca con él en las páginas del cómic, casi como si se tratara de un diálogo. Pero sólo vemos al protagonista hacer playback, y por tanto, corresponderse con esa voz, en el segmento de actuación. En ningún otro momento se le identifica como dueño de la voz que oímos junto a la canción, funcionando ésta por tanto tan sólo como banda sonora.

## **Transtextualidad**

El videoclip tiene una pequeña continuación al comienzo del siguiente vídeo del

grupo, *The sun always shines on tv*, donde el protagonista del cómic finalmente vuelve a su universo dejando a la chica en el mundo humano.

### **Música y diégesis**

La configuración del sonido también es sencilla. No hay efectos sonoros. La música y voz del cantante son diegéticas en el fragmento de actuación, prolongándose al resto. Hay plena correspondencia entre la longitud del videoclip y la de la canción.

## 7. *It's tricky* (RUN DMC, 1987)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip tenemos principalmente una secuencia narrativa en la que los RUN DMC intentan devolver la jugada a un grupo de trileros que han hecho perder todo su dinero a una chica. Junto a ella encontramos una secuencia descriptiva de actuación subordinada a la secuencia narrativa. Esta última secuencia está justificada por el hecho de que los trileros piden al trío protagonista que les enseñen a ser raperos como ellos.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Una chica apuesta todas sus pertenencias contra una pareja de trileros en medio de la calle y por supuesto lo pierde todo, incluida una cadena de oro (a1). Llama a los RUN DMC para decirles que se la han quitado y éstos acuden en helicóptero al lugar de los hechos (a2).

Dentro del videoclip y respecto a la canción, coincide con la introducción instrumental (a1) y el primer estribillo (a2).

#### Nudo

Los RUN DMC despluman a los trileros (a3). Éstos a cambio les piden que, ya que se han quedado sin nada, que al menos les enseñen a bailar (a4). Los protagonistas les dan unas zapatillas y unos sombreros que son su seña de imagen y les muestran unos pasos de baile (a5). Esto se intercala con imágenes de la secuencia de actuación, que está relacionada con la narrativa en cuanto a que pertenece a la parte de la historia en que los trileros piden al grupo que les enseñen a bailar. Sin embargo, segmentos de esta secuencia actuación aparecen incluso antes de que este hecho tenga lugar en la historia, alternándose con la narración mientras los RUN-DMC aún están jugando con los trileros (el acontecimiento inmediatamente anterior). La canción se detiene en algunos momentos para dejar paso a diálogos entre los personajes, pero a grandes rasgos la petición de los trileros y su cambio de ropa se corresponde con la siguiente estrofa y el

momento en que les enseñan pasos de baile con el estribillo. La coda se relaciona con el momento en que el grupo abandona el lugar en helicóptero (a6).

## Desenlace

Seis meses después, en Japón, los RUN DMC acuden a dar un concierto (a7) pero los trileros han usurpado su lugar gracias a que ellos mismos les habían enseñado a imitar su forma de bailar y de vestir (a8). En imagen, este segmento se encuentra fuera de las fronteras del tema musical y está montado sobre un fondo instrumental que continúa con el mismo *sampler* que se utiliza para la canción.

## Ambientes

Los espacios que aparecen son típicos del videoclip de *hip hop*. Vemos en primer lugar la calle, lugar por excelencia de una música urbana como es el *rap*. Además sirve como nexo entre la secuencia de actuación y la narrativa, que comparten este ambiente. Otro lugar típico de lo musical y recurrente en el videoclip es el concierto, presente en el último segmento de este vídeo. Por último tenemos el interior del helicóptero, una especie de lujosa limusina con teléfono incluido. La inclusión de este tipo de escenarios propios de nuevo rico es un lugar común en el videoclip de *hip hop*, donde el cantante muestra su vida rodeada de comodidades y dinero. En este caso se transmite el glamur de la estrella al mismo tiempo que añade un ingrediente humorístico, puesto que el helicóptero-limusina puede considerarse una hipérbole de dicho cliché. Como es habitual también en estos videoclips, el lugar de actuación suele ser la calle, compartido con la secuencia narrativa

## Personajes

Los personajes están diferenciados principalmente por el criterio de relevancia. El de menos peso de todos ellos (el que menos aparece en pantalla, según este criterio) es la chica que vemos al principio del videoclip jugando con los trileros y que, al perder la cadena, desencadena toda la trama. Básicamente su único papel es de servir de resorte de la acción, puesto que ni siquiera sabemos cuál es su relación con el miembro del grupo al que llama por teléfono ni mucho menos con el resto.

Los RUN-DMC están además diferenciados por el criterio anagráfico, ya que se les reconoce dentro de la narrativa como miembros del grupo – se interpretan a ellos mismos -, e incluso les piden que les enseñen a bailar.

### **Tiempo**

El relato es de frecuencia singulativa y lineal en cuanto al orden. Está recortado por algunas elipsis que por lo general no son significativas más allá de agilizar el montaje, excepto una: los miembros de RUN-DMC terminan la canción en la calle y se despiden saliendo del lugar en helicóptero. Justo tras esto vemos un rótulo en pantalla que indica “six months later...somewhere in Japan” . Por lo tanto, existe un corte temporal de seis meses entre los eventos narrados en la primera parte del discurso y la conclusión.

### **Focalización**

La focalización es omnisciente, ya que podemos estar al mismo tiempo viendo lo que pasa delante y detrás del escenario o en el helicóptero de los RUN-DMC y la calle. La mirada es objetiva. Encontramos muestras de mirada interpelativa durante la secuencia de actuación, como suele ser habitual. También existe mirada interpelativa fuera de la actuación cuando, al final del videoclip, uno de los miembros del grupo pronuncia a cámara la frase “That’s tricky, man”, después de que hayan descubierto la suplantación de identidad en el concierto.

### **Voz y letra de la canción**

En cuanto a la letra, en este videoclip no se corresponde con la voz narrativa y no tiene relación la narración más que en el tema que le da título (“It’s tricky” quiere decir “es complicado”, pero al mismo tiempo juega con el significado de “trick”, triquiñuela). Como ya hemos señalado, cuando los DMC ven que los trileros han usurpado su lugar en el concierto, al final del vídeo, mencionan en voz alta la frase: “that’s tricky”. Más allá de eso, podemos considerar a la canción como una simple banda sonora que no posee ningún papel en la diégesis.

## **Transtextualidad**

Como muestra de intertextualidad encontramos que el dúo de ilusionistas y humoristas Penn y Teller, dedicados precisamente a desmontar falsos mitos y creencias en televisión, recrean aquí a unos trileros, un papel antagónico a su imagen mediática, con fines humorísticos.

## **Música y diégesis**

La música es diegética en el momento en que los miembros del grupo actúan en la calle mientras enseñan a bailar a los trileros.

La introducción está montada sobre una base instrumental que no forma parte de la canción original. Esta música no sería diegética puesto que aún no ha comenzado la canción y los DMC no han llegado al lugar de los sucesos donde tiene lugar la secuencia de actuación. Por el contrario, en la segunda parte, suena una extensión instrumental del tema con sonido ambiente. Ya que están en el concierto, podemos considerarla como diegética, siendo la música que se oye de fondo y que proviene de la actuación.

La canción se pausa cuando hay diálogo, como en la introducción, en la conclusión y en la parte intermedia de la canción en la que los trileros les piden a los protagonistas que les enseñen a bailar.

## 8. *Like a prayer* (Madonna, 1989)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este videoclip está compuesto por una secuencia narrativa dividida en tres actos que tienen lugar en espacios distintos. En el primero ocurre un asesinato y detienen como culpable a un inocente. En el segundo, una testigo del asesinato (Madonna) huye a refugiarse a una iglesia. Duda en declarar sobre la inocencia del detenido por miedo a las represalias de los verdaderos asesinos. Pero finalmente, en el tercero, acude a la policía.

Existen dos secuencias de actuación. Una está subordinada a la secuencia narrativa, en concreto al segundo acto, puesto que se escenifica como si sucediera dentro del sueño que tiene la protagonista cuando se echa a dormir en un banco de la iglesia. La otra tiene lugar en un espacio aislado y está yuxtapuesta.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

En la introducción del videoclip asistimos a la presentación de la protagonista, algunos personajes secundarios y el escenario principal (la iglesia). En ella vemos cómo ocurre un asesinato (a1), por el cual la policía detiene a un inocente (a2). Nuestra protagonista es testigo de los hechos, pero por miedo a ser represaliada por los verdaderos culpable, huye hacia una iglesia (a3). Este segmento se corresponde con la introducción musical del tema y la primera estrofa, cantada casi a capella. Una vez dentro de la iglesia, la protagonista pide la protección de un santo y se acuesta en uno de los bancos del templo (a4). Esto sucede mientras suena por primera vez el estribillo y la siguiente estrofa.

#### Nudo

La protagonista se queda dormida (a5). Sueña que el santo toma vida, además de otros sucesos incoherentes relacionados con lo religioso. Cuando comienza un estribillo con coro en la canción, se introduce un *flashback* en el que se nos vuelven a contar, de

forma más extensa, los hechos que han hecho huir a Madonna hasta la iglesia, lo que también formaría parte de su sueño.

### Desenlace

Finalmente, tras el sueño, la protagonista despierta y decide ir a declarar a la policía (a6) y el joven inocente queda en libertad (a7). Esto coincide con la coda de la canción, que consiste en la repetición del estribillo hasta el *fade out*. El videoclip finaliza con un plano del telón cayendo sobre el escenario y los actores que han protagonizado la acción saludando a cámara.

### Ambientes

Como mencionamos anteriormente, cada parte de la historia coincide con un espacio diferenciado. Los cambios de espacio están vertebrados por la sucesión de los acontecimientos. El asesinato y detención del chico tienen lugar en el suburbio, lo que lleva a la huida hacia la iglesia. En la iglesia tiene lugar el sueño que hace que la protagonista se decida a testificar ante la policía en la comisaría.

Una de las secuencias de actuación sucede en la iglesia, subordinada a la narrativa, pero otra posee su espacio propio, un campo de cruces ardiendo situado en un lugar indeterminado respecto al resto de localizaciones.

### Personajes

El personaje principal es Madonna, puesto que es aquel en que se centra la focalización. El chico negro es asimismo receptor y autor de acontecimientos, y por tanto lo consideramos también como personaje.

### Tiempo

El relato es de orden no lineal y comienza *in media res*, en el nudo de la historia. Se introduce una misma analepsis repetida dos veces, al comienzo del vídeo y dentro del segmento del sueño, desarrollándose en este último de forma más extensa. No conocemos la distancia exacta de esta analepsis respecto a los hechos que suceden en la



iglesia, pero parece que todo ha tenido lugar en una misma noche si atendemos a los indicadores temporales que señalan la sucesión de la noche y el día. Madonna va a declarar al amanecer y tanto el asesinato como la llegada a la iglesia ocurren de noche, por lo tanto es lógico pensar que han sido acontecimientos sucesivos.

Las elipsis se utilizan principalmente en los cambios de espacio (del suburbio a la iglesia y de la iglesia a la comisaria). Dentro del segmento del sueño encontramos también diversas elipsis cuya amplitud y distancia nos es difícil de determinar, lo que aumenta la sensación de encontrarnos en un universo onírico donde el tiempo y el espacio no tienen entidad, lo que mimetiza la pérdida de conciencia de un sueño real, en el que el tiempo se anula. En cuanto a la frecuencia, como hemos dicho, los sucesos presentados en la analepsis aparecen dos veces.

### **Focalización**

La focalización es interna fija. Se nos narran el sueño de Madonna y la analepsis que forma parte de sus recuerdos, y además de la imperante mirada objetiva encontramos abundantes planos de mirada subjetiva, como cuando mira las llagas de sus manos. En ningún momento se nos presentan acontecimientos en los que ella no estuviera presente y todo pasa por el tamiz de su percepción.

Además de estas miradas subjetivas, existen miradas interpelativas que rompen la cuarta pared, la primera en uno de los planos del sueño, en el que la cantante se dirige a la cámara para introducir el coro “let the choir sing”, y por supuesto al final, después de correrse el telón para que los actores saluden a cámara.

### **Voz y letra de la canción**

El relato lo clasificamos como autodiegético, ya que la voz de la canción se puede identificar con la voz de Madonna como narradora de los acontecimientos. Esta sensación se hace más patente aun cuando la letra coincide con la descripción de lo que sucede en la imagen, como en el momento en el que menciona “I think I’m falling”<sup>66</sup> y la vemos de hecho cayendo lentamente desde el cielo.

---

<sup>66</sup> Siento que caigo.

## **Transtextualidad**

Aunque no hay intertextualidad explícita sí que podemos destacar que el videoclip está plagado de símbolos religiosos y la carga sexual es una referencia directa al éxtasis, lo que de hecho dio a este videoclip una polémica fama que sin ninguna duda la acabó favoreciendo ya que aumentó su popularidad.

## **Música y diégesis**

La música instrumental es extradiegética y las voces del coro son introducidas como diégéticas, aunque después se vuelven *over* al desaparecer el coro de la escena. Madonna sólo canta en los segmentos de actuación y algunos momentos de la narración, poniendo en sus labios una plegaria al santo, dirigiéndose a cámara.

La de Madonna es diegética en el momento en el que reza ante el santo y en la línea “let the choir sing”, que introduce el coro en la imagen. También lo es en los segmentos de actuación (el de las cruces ardiendo y el del sueño).

En cuanto al sonido, se introduce sobre la canción el efecto del cierre de la cancela que oculta al santo, que es dentro del relato lo que la despierta del sueño.

## 9. *Do you remember* (Phil Collins, 1990)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existen dos secuencias narrativas. Una de ellas se superpone al tema musical. La otra queda dividida en dos, situándose al comienzo y al final del videoclip, fuera de la duración de la canción. En ellas se narra cómo Phil Collins, mientras está en el estudio de grabación, recibe una llamada de teléfono que lo transporta al pasado. El cantante aparece entonces como chaval de unos doce o trece años que se enamora de una chica, sin embargo, ella se acaba mudando a otra ciudad. Tras este suceso, volvemos al presente. De nuevo nos encontramos con Phil Collins en el estudio de grabación. La llamada telefónica se repite, pero en este caso el cantante rechaza coger el teléfono.

La secuencia descriptiva de actuación está yuxtapuesta a la secuencia narrativa superpuesta al tema musical y subordinada a la secuencia narrativa dividida. Muestra a Phil Collins tocando el piano en el estudio, pero con iluminación diferente. Los planos de esta secuencia se intercalan durante la secuencia narrativa central.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Phil Collins se encuentra grabando una canción en el estudio (a1). Cuando termina, el encargado de sonido le comunica que mientras tanto alguien le ha llamado por teléfono y está esperando a que conteste (a2). Cuando Phil acude a coger el aparato, ve una especie de fantasma en la ventana que susurra su nombre (a3). Camina hacia la ventana (a4) y en el momento de acercarse se rompe el cristal (a5). De repente, Phil se ve convertido en su yo de doce años, que se encuentra repartiendo periódicos (a6) y casi es atropellado por un camión (a7). Es en este instante cuando comienza a sonar la canción.

#### **Nudo**

Durante su reparto, el joven Phil conoce a una chica que se acaba de mudar (a8).

Pronto empiezan a intimar. En el colegio, le pasa una nota donde le pide que vuelvan juntos de clase (a9). Van a tomar helado y tienen diversas citas hasta que la chica le dice que tiene que mudarse (a10).

### **Desenlace**

El joven Phil va a despedir de la chica antes de que se vaya y le regala su gorra (a11). Esta escena coincide con las repeticiones del estribillo que dan lugar a la coda de la canción. Después de ello, una vez ha terminado el tema musical, volvemos de nuevo al presente, a una secuencia similar a la que vimos al comienzo del videoclip (a12). Phil Collins ha vuelto a ser adulto y está grabando un tema en el estudio (repetición del a1) y cuando termina le dicen que tiene una llamada en espera (repetición del a2). Sólo que esta vez, vista la experiencia anterior, decide no contestarla y pide que le guarden el mensaje (a3b).

### **Ambientes**

Para la primera secuencia narrativa se ha escogido un espacio propio de lo musical como es el estudio de grabación. En él se nos muestra cómo Phil Collins realiza su trabajo, grabar una canción en este caso.

Para la segunda secuencia narrativa, sin embargo, se nos traslada al ámbito de la intimidad del artista. Nos encontramos el pasado (años sesenta) y para reflejarlo la imagen se vuelve en blanco y negro. También se usan escenarios propios de la época (el dinner americano) así como vestuario y atrezzo apropiados para mostrar el salto temporal.

### **Personajes**

El personaje principal es Phil Collins, que aparece como adulto y como niño. Podemos diferenciarlo por los criterios de focalización, relevancia y anagráfico. Sabemos que su identidad se corresponde con la del artista puesto que lo llaman por su nombre de pila (Phil). Además lo vemos desempeñando tareas propias de su profesión, como grabar una canción o tocar el piano.

Otro personaje distinguible según el criterio de relevancia y focalización podría

ser el de la chica de la secuencia narrativa central. Desconocemos si su identidad se corresponde con la de la mujer que llama a Phil Collins hacia la ventana, aunque la lógica causa/efecto parece indicarlo así. En este caso sería el motor del acontecimiento más importante de la historia, el viaje en el tiempo.

## **Tiempo**

El relato es de orden no lineal. Tenemos una analepsis que nos transporta a la juventud de Phil Collins, marcada visualmente por el cambio de la imagen en color a blanco y negro. Podríamos considerar que esa analepsis no es tal sino efectivamente un viaje en el tiempo, pero ya que Phil Collins no parece tener poder para cambiar el pasado y además no se transporta allí con su cuerpo actual, sino que es como si volviera a vivir de nuevo los eventos según sucedieron, la diferenciación se hace problemática.

Desconocemos la amplitud de la analepsis ya que contiene varias elipsis. En todo caso no sería más de un año, puesto que los personajes no crecen ni cambian perceptiblemente de aspecto. La secuencia narrativa del presente, sin embargo, ocurre prácticamente en tiempo real.

Los dos acontecimientos con los que empieza el videoclip se vuelven a repetir una vez volvemos al presente, por lo que nos encontramos con frecuencia repetitiva. Sin embargo, se resuelven de forma distinta cada vez, diferenciándose el rumbo de la historia en uno y otro segmento de la secuencia narrativa a partir del tercer acontecimiento.

## **Focalización**

La focalización es interna, la historia está contada desde el punto de vista de Phil Collins. Es lo que nos permite experimentar el viaje al pasado con él.

## **Voz y letra de la canción**

En cuanto a la letra, en este videoclip no se corresponde con la voz narrativa y no tiene relación con la historia más allá del título y el tema.

## **Transtextualidad**

No hemos encontrado nada destacable en este apartado.

## **Música y diégesis**

Durante la secuencia narrativa de apertura y cierre el sonido, incluida la música que suena en los altavoces y el piano, es diegético.

Al comenzar la otra secuencia narrativa, la que se desarrolla en el pasado comienza a sonar la canción sin que conozcamos su fuente. Sin embargo, al superponerse a esta secuencia segmentos de la secuencia descriptiva de actuación, suponemos que la música proviene de éstos donde sí sería diegética.

## 10. *Rush rush* (Paula Abdul, 1991)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip nos encontramos con una secuencia narrativa que nos cuenta cómo el personaje que interpreta Keanu Reeves intenta ganarse el afecto de Paula Abdul, en lo que es una especie de *retelling* almibarado de la película *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).

También tenemos una secuencia de actuación yuxtapuesta a la narrativa en la que la cantante actúa en un espacio indeterminado.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

El comienzo del vídeo nos presenta a los personajes interpretados por Paula Abdul y Keanu Reeves que conversan mientras caminan por una calle hasta que llega un grupo de chicos en un coche a recogerla a ella (a1). Esto coincide con la primera estrofa de la canción. Durante el primer estribillo vemos que Keanu Reeves los sigue hasta un planetario (a2) donde se sienta con ellas a disfrutar de la proyección, aunque surge algún incidente entre él y el grupo que acompaña a Paula Abdul. Algo más tarde, durante la segunda mitad de la segunda estrofa, los chicos que están con Paula pinchan las ruedas al coche de Keanu (a3).

#### Nudo

No sabemos si a causa de lo anterior (es el espectador el que establece aquí la relación de causalidad), Keanu Reeves y un chico de los del grupo de Paula Abdul compiten en una carrera de coches hacia un precipicio en el siguiente estribillo. Paula Abdul da la salida a la carrera (a4). Tras esto comienza una estrofa intermedia in crescendo. Keanu se salva saltando del coche antes de tiempo mientras que su oponente cae por el precipicio (a5).

## Desenlace

Tras ello, y durante el intermedio musical del tema, Keanu y Paula tienen una conversación sobre el amor y finalmente se besan (a6). Durante la última repetición del estribillo los vemos en distintas escenas en una casa a oscuras mientras que se repiten otros segmentos que hemos visto anteriormente y que narran sus diversos encuentros y desencuentros entre ellos.

## Ambientes

Los espacios en los que se desarrolla la narración son típicamente americanos e imitan el estilo de *Rebelde sin causa*. El vestuario y los coches están a juego con la época.

La secuencia descriptiva de actuación se desarrolla en un espacio indeterminado de color neutro que no tiene más función que enmarcar estéticamente a la cantante. Contrasta estéticamente con el resto al ser contemporáneo a la fecha de realización del vídeo musical.

## Personajes

Paula Abdul interpreta al interés amoroso de Keanu Reeves, a quien por focalización podríamos calificar de protagonista de la historia. Ninguna de las demás personas que aparecen tienen la relevancia en la historia suficiente para poder ser calificadas de personajes.

## Tiempo

Nos encontramos ante un relato lineal en cuanto al orden, con elipsis que separan los distintos episodios que conforman la secuencia narrativa. No sabemos si ocurren todos en un mismo día o días distintos, ya que carecemos de indicadores temporales más allá de la sucesión de la noche y el día. Hacia el final, antes de que se besen los protagonistas, se repiten retazos de lo que ha acontecido anteriormente en la narración, en una especie de “resumen de lo ocurrido” que no deja de ser frecuencia repetitiva.



## **Focalización**

La focalización es externa, ya que conocemos sólo los hechos en los que Keanu Reeves está presente. La mirada es objetiva, pero en la secuencia descriptiva de actuación encontramos mirada interpelativa a cámara de la cantante, aunque no es permanente ni de aparición muy abundante.

## **Voz y letra de la canción**

La voz de la canción se identifica con los pensamientos de la protagonista, por lo que nos encontraríamos con un narrador autodiegético. Sin embargo, dicha letra no narra los sucesos de la trama, sino que habla de los sentimientos de quien la expresa. Está escrita en segunda persona, pero por lo que vemos en imagen es como si la protagonista estuviera pensando dichas palabras y no transmitiéndoselas al otro personaje (no existe narratario). Nunca vemos esos pensamientos ilustrados, así que funciona principalmente como banda sonora de la acción.

Durante el intermedio musical de la canción con solo de violín encontramos un diálogo entre los dos protagonistas sin demasiado peso en la trama sobre el amor y la experiencia de sentirlo.

## **Transtextualidad**

En este caso, es imprescindible conocer la película *Rebelde sin causa* para entender totalmente su significado narrativo, puesto que este videoclip se trata de una recreación de escenas de dicha película tan explícita que podrían considerarse citas. El conocer el argumento de dicho filme nos permite completar la información que falta en el videoclip, como la causa de que Keanu Reeves y el otro chico se enfrenten en una carrera de coches, o qué es lo que le ha llevado a Paula Abdul y a él a estar juntos finalmente. También nos ofrece una idea del tiempo más completa, pues suponemos que en este videoclip que, al igual que en la película, todos los sucesos tienen lugar en un mismo día.

## **Música y diégesis**

Tanto la música no es diegética, pero la voz de la cantante sí lo es en la secuencia de actuación, pero no en la narrativa, donde en ningún momento la vemos realizar *playback*.

## 11. *November rain* (Guns N' Roses, 1992)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

November rain nos presenta una secuencia narrativa en la que se cuenta una trágica historia de amor. Una pareja se casa, pero poco después asistimos también al funeral de la novia. El novio se despierta en mitad de la noche atormentado por los recuerdos de la pérdida de su amada.

Yuxtapuestas a esta secuencia narrativa tenemos tres secuencias de actuación. En la primera, el grupo actúa en un gran teatro acompañado de una orquesta sinfónica. En la segunda, que tiene lugar durante el solo de guitarra de Slash, el guitarrista interpreta su parte junto a una iglesia en el desierto. Por último, encontramos otra donde Axl Rose toca el piano en un paraje similar a donde se encuentra Slash en el solo de guitarra.

### **Estructura argumental**

La secuencia narrativa es minimalista en cuanto a la incursión de acontecimientos. Sólo nos encontramos con un par: los protagonistas se casan (a1) la novia muere (a2). Lo que nos muestra este vídeo es una colección de recuerdos que conforman ese sueño de Axel Rose que se torna en pesadilla, y que termina cuando se despierta a medianoche, solo en su habitación, mientras resuenan los truenos de una tormenta. Los segmentos de la secuencia narrativa se superponen a las estrofas de la canción, mientras que durante el estribillo y los puentes musicales se nos ofrecen secuencias de actuación.

El videoclip comienza cuando Axl Rose se va a dormir tras tomar unas pastillas. En su sueño se suceden las siguientes escenas:

- La boda de Axl Rose con su novia. Slash se ha olvidado los anillos pero el batería acude al rescate prestándole uno de los suyos. La novia no parece muy feliz al terminar la ceremonia.
- Una reunión de los miembros del grupo y otros amigos en un bar, que se intercala con la anterior escena.
- El banquete de la boda, que es interrumpido por la lluvia, escena que coincide con el comienzo del interludio instrumental que da paso a la secuencia final, en una dramática variación del tema musical.

- El entierro de la novia de Axl Rose. Sucede en la misma iglesia que la boda. Posteriormente se nos muestra también el traslado del féretro al cementerio. Sobre el ataúd cae un ramo de rosas blancas como el que la novia llevaba en la ceremonia que al caer sobre él se vuelven rojas. Acaban, sin embargo, desteñidas por la lluvia.
- En el momento en que cae el ramo sobre el ataúd, Axl Rose despierta de su sueño.

### **Ambientes**

Los espacios de la principal secuencia de actuación y las secuencias narrativas están claramente divididos. La primera tiene lugar en un ambiente propio de la actuación musical como es un gran teatro, mientras que las secuencias narrativas, aunque se desarrollan en lugares distintos (la habitación de Axl Rose, el banquete, el bar, el cementerio) están unidas por el denominador común de lo religioso, que es el nexo que conecta los dos hechos principales de la historia, la boda del protagonista con su novia y el funeral de ésta. La estética religiosa también enlaza con las otras dos secuencias de actuación que tienen lugar una, en el interior de una pequeña capilla en el desierto y otra, en el exterior de esa misma capilla.

### **Personajes**

El personaje que interpreta Axel Rose y su novia, son los protagonistas de la cinta si atendemos a los criterios de focalización y relevancia. La historia se centra sobre todo en el protagonista masculino, líder del grupo Guns n'roses. Los demás sujetos de la cinta apenas si adquieren importancia dentro de la diégesis. Pequeños sucesos (la pérdida del anillo) sin relevancia en la trama permiten que los demás integrantes del grupo ganen algo de relevancia así como tiempo en pantalla.

### **Tiempo**

En cuanto a la configuración temporal, estamos ante un relato de orden no lineal. Comienza por el final, cuando los principales eventos que se nos van a contar ya han sucedido, siendo la causa de que, como vemos al principio, Axl Rose necesite pastillas

para dormir. Dentro de los sucesos que se nos cuentan en el sueño del protagonista, en orden se colocarían, en primer lugar, la analepsis del bar y la de boda, aunque no sabemos cuál es anterior y cuál posterior. El funeral, por su parte, es claramente posterior a estas dos. La frecuencia de los acontecimientos es singulativa y entre cada una de las secuencias que configuran la narración tenemos elipsis de duración indeterminada.

El tiempo está reflejado de una manera circular. El video comienza como termina, con el cantante en su cama, atormentado por la pesadilla. A esta unión circular contribuye también la relación que se establece entre el plano de la novia tirando el ramo de novia a los invitados y con aquel en el que cae sobre el ataúd.

### **Focalización**

La focalización es interna. Vemos los hechos desde la óptica de Axl Rose pues se nos cuentan como si fueran sueño que está teniendo. Esto hace que se nos muestren algunos planos desde la mirada subjetiva del protagonista, como el de la novia en la iglesia avanzando hacia el altar. A pesar de ello, lo que predomina es la mirada objetiva. También existe mirada objetiva irreal, como en el zoom hacia la cara de Axl Rose cuando despierta de su pesadilla, que aumenta la sensación de sufrimiento.

### **Voz y letra de la canción**

La letra parece ser una reflexión del protagonista sobre lo ocurrido, por lo que nos encontraríamos con un narrador autodiegético.

### **Transtextualidad**

La historia está basado en el relato *Without you* de Del James, tal y como se menciona en los créditos. Existen títulos de apertura y de crédito finales.

### **Música y diégesis**

Hay una clara segmentación entre fragmentos de actuación, en los que voz y música son diegéticas, y los narrativos, en los que no lo son.

En cuanto a la focalización sonora, hay efectos de sonido incluidos en el videoclip, como la lluvia y los truenos al final y al comienzo del relato. También oímos los aplausos del público en el teatro y el sonido de un flash cuando los novios salen de la iglesia, aunque esté sonando la canción al mismo tiempo y estos efectos no estén incluidos en ella.

## 12. *I would do anything for love* (Meat loaf, 1993)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este videoclip está compuesto por una secuencia narrativa en la que el protagonista, una especie de monstruo, mezcla entre la Bestia de *La bella y la bestia* y el *Drácula* de Bram Stoker, huye de la policía y se refugia en un castillo. Ya a la luz del día, cuando se aventura a salir a las inmediaciones, se encuentra con una mujer, pero huye de ella por miedo a que vea su rostro deforme. A pesar de todo, la dama lo sigue hasta su escondite. La policía llega al lugar en el momento en que la pareja se encuentra. Ella lo abraza y le demuestra que no tiene miedo de su aspecto y, por arte de magia, la muestra de amor lo libra del hechizo y vuelve a ser humano. Tras esto, ambos huyen del lugar.

La secuencia de actuación está subordinada a la secuencia narrativa, mostrándonos a los protagonistas haciendo *playback* mientras se persiguen por los pasillos del castillo y hasta que finalmente se encuentran.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

El protagonista huye de la policía en una moto hasta llegar a un castillo cuya puerta atraviesa haciéndose invisible (a1). Esta parte coincide con la introducción instrumental de la canción. Dos policías entran en el edificio buscándolo. Aparece detrás de una pared con su moto y se abalanza sobre ellos, haciendo que caiga la lámpara de cristal del techo, aparentemente matando a los dos agentes (a2). Esto ocupa la primera parte de la primera estrofa.

Ya de día, en un jardín, el protagonista se encuentra con una mujer que se está lavando el pelo (a3). Ella lo ve y él huye asustado, dejando caer un medallón (a4), lo que coincide con la segunda parte de la segunda estrofa. La mujer persigue al protagonista hasta que llega al castillo (a5). Esto último tiene lugar durante un cambio de ritmo que se prolonga hasta el comienzo del siguiente estribillo, en el que el ritmo se ralentiza de nuevo.

## Nudo

La mujer busca al protagonista por todo el castillo pero él la rehúye, por miedo a que ella rechace su aspecto. Por esta razón destruye todos los espejos del edificio (a6). Estos sucesos tienen lugar en la segunda estrofa de la canción y durante otra repetición del estribillo. La subida de tensión en la música que coincide con la ruptura de los espejos nos lleva al comienzo de la conclusión y nos prepara para el final del relato.

## Desenlace

La policía descubre el asesinato de los dos agentes y rastrean al protagonista hasta que irrumpen en su mansión (a7). Él por fin está estableciendo contacto con la dama a través de su voz, emitida mediante unos amplificadores (a8). En este momento, en la canción, cesa de oírse la batería para destacar la parte vocal y el piano, aumentando la sensación de intimidad de la escena. Tras ello hay una explosión, con la que vuelve la batería, y los dos protagonistas escapan juntos en la oscuridad (a9). La chica pide ver la cara del monstruo y lo abraza, momento en el que vuelve a tomar protagonismo la voz de los dos cantantes y el piano (a10). El abrazo le devuelve su rostro humano (a11). Finalmente los dos huyen en una moto hacia el sol poniente (a12).

## Ambientes

El principal espacio de la acción es el castillo en el que se refugia el protagonista, un lugar abandonado a medio camino entre el cuento de hadas y la película de terror. En él se combina una oscuridad azulada, que representa la parte monstruosa y acechante del protagonista, con un espacio cálido, de luz propia del atardecer o de una lumbre, que va a juego con la sensualidad de la dama. También los colores cálidos tiñen el jardín donde el protagonista se encuentra con ella y el amanecer hacia el que los dos huyen al final del videoclip, en contraste con los tonos azulados de las sirenas de policía en la noche, durante la persecución que vimos al comienzo.

El espacio de la secuencia de actuación es compartido con la secuencia narrativa, pues en él aparecen los cantantes haciendo *playback* al mismo tiempo que se desarrolla la historia.



## **Personajes**

Los personajes principales son el protagonista y la dama, ambos diferenciados por el criterio de relevancia y focalización. Por este último podríamos distinguir un personaje más, el comisario de policía con gafas en cuya imagen la cámara se detiene varias veces. Además se nos presentan varios hechos desde su perspectiva, es uno más de los personajes cuya focalización interna conforma el relato.

## **Tiempo**

Se trata de un relato de orden lineal y de frecuencia singulativa en el que existen elipsis de tiempo que no nos permiten conocer la duración exacta total de la historia. Sabemos que al menos se desarrolla durante un par de días, ya que la imagen nos muestra al menos la sucesión de dos noches.

## **Focalización**

Nos encontramos ante un relato de focalización interna variable. Sabemos lo que sucede con cada personaje porque se nos ofrecen sus distintos puntos de vista. En este caso, no hay mirada interpelativa en la secuencia descriptiva de actuación.

## **Voz**

La letra está escenificada como un diálogo entre los dos protagonistas, aunque se podría discutir si las palabras que se dirigen entre ellos son efectivamente aquellas que aparecen en la canción o se trata de una mera teatralización del *playback*.

## **Transtextualidad**

El videoclip comienza mostrando en pantalla la leyenda "I have travelled across the universe through the years to find her. Sometimes going all the way is just a start." Es una evidente referencia a la película *Drácula* de Bram Stoker (Francis Ford Coppola, 1992), en la que el vampiro y villano resultaba ser un ser atormentado por la pérdida de su amada. Al igual, el videoclip nos muestra a un ser asesino redimido por el amor.

También es evidente la referencia a *La bella y la Bestia* (Kirk Wise, 1991), donde tenemos otro ser deforme atormentado a pesar de las apariencias que además se refugia en un castillo donde todos los espejos están rotos para evitar ver reflejado su rostro.

### **Música y diégesis**

Hay un segmento en que la canción se interpreta como un diálogo entre los dos protagonistas, por lo que en él la voz sería diegética. El resto de la instrumentación no lo sería.

### 13. *Crazy* (Aerosmith, 1994)

#### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existen tres secuencias narrativas que cuentan las aventuras de dos colegialas que se escapan del internado en el que estudian en un descapotable. En la primera, se relata cómo llegan a una estación de servicio y hacen uso de sus encantos para llevarse todo lo que quieren sin pagar. En la segunda, participan en un concurso amateur de *pole dancing* y ganan. Y en la última, conocen a un granjero que se une a ellas en el viaje.

La secuencia narrativa está acompañada de una secuencia descriptiva en la que Aerosmith toca en un concierto multitudinario, sacada de un metraje grabado a modo de documental. Se intercala en montaje con secuencias narrativas, por lo que la relación entre ambas es de yuxtaposición.

#### **Estructura argumental**

En este caso, al existir tres secuencias narrativas, analizaremos cada una de manera independiente.

En la introducción del videoclip se nos presenta a los personajes protagonistas, dos colegialas que son amigas y escapan de algún tipo de institución, presumiblemente un internado (a1). Montan en un descapotable, se quitan el uniforme y comienzan a cantar la canción que suena en la radio (a 2). Esta parte se corresponde con la primera estrofa y la primera mitad del primer estribillo. El videoclip está escenificado de manera que la música que suena en la radio se corresponde con la canción del videoclip.

A continuación tres secuencias narrativas narran distintos episodios del viaje.

En la primera, las protagonistas paran en una gasolinera para llenar el depósito (a4). Mientras una se dedica a esto, bajo la mirada lujuriosa del dueño, la otra entra en la tienda y comienza a introducir todo tipo de mercancías en su bolso con el permiso del dependiente (a5). Estos sucesos coinciden con la primera estrofa. Con el comienzo del estribillo las dos se meten en una cabina de fotomatón que hay en la tienda, se intercambian las camisetas y le entregan las fotos que se han hecho allí dentro al dependiente como agradecimiento (a6).

En la segunda secuencia, las protagonistas entran en un establecimiento donde

se celebra un concurso amateur de *pole dancing* y deciden participar en él (a7). Esto tiene lugar durante los últimos versos del segundo estribillo. La estrofa siguiente se superpone a la actuación de Liv Tyler como *pole dancer*, como si fuera la canción que suena mientras ella baila, al igual que ocurrió antes con la que sonaba en la radio. Tras la actuación, se llevan el premio y lo celebran en un hostel (a8).

En la tercera y última secuencia narrativa, se encuentran a un joven granjero y le convencen para que deje el tractor y vaya a dar una vuelta con ellas (a9). Acaban bañándose desnudos en un lago (a10) y las chicas se fugan en el coche con la ropa de él, por lo que acaba persiguiéndolas desnudo hasta que las alcanza (a11). Esta secuencia coincide con la coda de la canción, que repite el estribillo.

### **Ambientes**

El videoclip simula una *road movie*, por lo que los escenarios son itinerantes. Existe un espacio distinto para cada secuencia narrativa: el colegio enmarca la introducción, la gasolinera la primera secuencia, el club de striptease la segunda y un campo de trigo la tercera. Para la secuencia de actuación se usa un espacio propio de lo musical como es el concierto en el que vemos tocar al grupo, estando totalmente desvinculado en cuanto a contenido de lo que sucede en la secuencia narrativa.

### **Personajes**

En esta ocasión no son los miembros del grupo los que protagonizan la acción de la secuencia narrativa, sino una pareja de actrices (Liv Tyler y Alicia Silverstone). Ambas están diferenciadas por el criterio de relevancia y el de focalización.

### **Tiempo**

Estamos ante un relato de orden lineal y de frecuencia singulativa. Existen elipsis que separan los distintos episodios. La duración total de los acontecimientos es de un día, vemos como se pasa de la noche a la mañana siguiente.

## **Focalización**

La focalización es eminentemente externa. A pesar de ello, por razones de efectismo, se introduce un plano subjetivo de la mirada masculina, cuando el dueño de la gasolinera examina el trasero de Liv Tyler.

En la secuencia descriptiva de actuación no hay mirada a cámara, el concierto está grabado en forma de reportaje televisivo o documental.

## **Voz y letra de la canción**

Lo que narra la letra de la canción no se corresponde con lo que vemos en imagen, por lo que actúa de banda sonora, convirtiéndose en música diegética en momentos como cuando encienden la radio del coche o la danza en el bar de striptease. El título alude a la serie de “locuras” que van haciendo las protagonistas durante la narración.

## **Transtextualidad**

El video es un claro homenaje a las road movies, principalmente a *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), estrenada sólo tres años antes.

Asimismo encontramos un guiño al anterior videoclip de la banda, donde participaba también la actriz Alicia Silverstone, creando cierta continuidad – aunque no narrativamente explícita - entre los universos de las dos historias. La otra actriz protagonista es Liv Tyler, hija del cantante de la banda, que imita a su padre cantando cuando está haciendo el striptease, lo cual es una referencia a la relación de ambos en la vida real.

## **Música y diégesis**

Como ya hemos dicho, la canción suena en la radio del coche cuando están montadas en él y la tararean a modo de *playback*. También se supone que es el tema que utiliza Liv Tyler para bailar en el show de striptease. Estos son los únicos momentos en que la música se hace diegética.

#### 14. *Army of me* (Björk, 1995)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip nos encontramos con una sola secuencia narrativa en la que, tras varias vicisitudes, Björk consigue despertar a un chico dormido que se exhibía en un museo como si fuera una obra de arte. A esto se añade una subtrama en la que su camión se estropea y se nos cuenta cómo consigue arreglarlo. En él no hay secuencia descriptiva de actuación como tal, Björk hace *playback* mientras se desarrolla la secuencia narrativa, por lo que en todo caso podríamos hablar de subordinación entre ambas.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Un chico dormido dentro de una urna de cristal es transportado a la ciudad (a1). Tras él llega a ella Björk en su camión (a2). Esto coincide en la canción con la primera estrofa y el primer estribillo.

#### Nudo

Al poco tiempo de llegar a la ciudad, el camión de Björk se estropea (a3), y del motor sale un vaquero apestoso. Dicho motor tiene forma de boca y se encuentra muy deteriorada, con los dientes picados y mal aliento. Al mismo tiempo que lo está examinando, Björk siente que le duelen las muelas (a4). Por ello acude a un dentista (a5), que le saca un diamante de la boca (a6). Pretende quedárselo, pero Björk forcejea con él y huye con la piedra preciosa, después de atar al doctor a su propia silla (a7). Todo esto ocurre mientras suenan la segunda estrofa y al segundo estribillo de la canción. El intermedio instrumental, en el que cesa la percusión, coincide con el enfrentamiento entre la cantante y el doctor gorila. Después, y mientras continúa el intermedio instrumental, Björk corre con el diamante en brazos, que va aumentando progresivamente de tamaño. Lo lanza a la boca-motor, que se arregla y queda resplandeciente (a8). Este momento coincide con la reanudación de la percusión en la

música y la llegada de un nuevo estribillo, que se repetirá mientras Björk marcha hasta el museo. Durante la coda final instrumental de la canción, coloca una bomba junto al chico que duerme y sale corriendo tapándose los oídos (a9).

### Desenlace

Una vez la protagonista está fuera del edificio, sucede la explosión (a10). En este momento se acaba la canción y lo que vemos a continuación está acompañado sonido ambiente. Björk entra de nuevo en el museo, que ha quedado totalmente destruido y donde hay numerosas víctimas. El chico ha despertado (a11) y se reencuentra con él. Lo abraza y llora sobre su hombro (a12).

### Ambientes

Los distintos ambientes coinciden con los distintos lugares en que tienen lugar los acontecimientos de la historia: la consulta del dentista, el museo, y las calles de la ciudad que Björk recorre en su extraño vehículo. Se refleja el ambiente de una gran ciudad, con tonos fríos y edificios altos. En general todo tiene un toque surrealista que es marca del director Michel Gondry, uno de los realizadores de videoclip cuyo estilo es más reconocible. Así, en la consulta del dentista, nos encontramos con que éste está representado como un gorila y su ayudante por una mujer anciana. En general la ciudad se muestra como un lugar insensible y anodino, de tonos grises y habitantes que trabajan en tareas aburridas recluidos en cubículos. En los espacios además encontramos ilusiones de espejos y dobles para aumentar la sensación de alienación y extrañeza.

### Personajes

El único personaje que encontramos en este vídeo es Björk. Es reconocible como tal por los criterios de focalización y relevancia. Los demás seres no tienen gran peso en la trama. Sólo el doctor gorila realiza un amago de acción, que es quitarle el diamante a Björk, pero ya que al final no lo consigue y el hecho no tiene mayor peso en la historia.

## **Tiempo**

La configuración del tiempo es lineal y de frecuencia singulativa. No hay saltos en el tiempo más allá de unas pocas elipsis que coinciden con cada cambio de escenario. No conocemos su duración exacta, pero en todo caso no serían más de unas horas.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Observamos cosas que Björk no ve, como el traslado del chico dormido al museo al comienzo del vídeo. No hay mirada interpelativa, más que en un momento que Björk se dirige a cámara para mostrarnos sus dientes, que tienen el aspecto de los pistones de un motor.

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción no se corresponde con la narración, pero es puesta permanentemente en boca de Björk, a modo de *playback*. Eso sí, alude a un tema agresivo, de ahí la imagen de terrorista enfundadas en ropas de karateka de la cantante en el vídeo.

## **Transtextualidad**

Esta canción fue utilizada como banda sonora de la película *Tank girl* (Rachel Talalay, 1995), de ahí que la protagonista vaya montada en un tanque, como referencia a ella.

## **Música y diégesis**

La música es primordialmente no diegética, aunque Björk realiza *playback* en algunos momentos en los que se encuentra sola, principalmente cuando la vemos en la cabina del camión. Algunos sonidos de la canción están usados a modo de efectos, coincidiendo con cuando cierra la tapa del capó del camión, cuando da un golpe al volante o en los cambios de plano de la secuencia final, donde está escapando de la bomba.



## 15. *Tonight tonight* (Smashing Pumpkins, 1996)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este vídeo musical consta una secuencia narrativa en la que se realiza una especie de remake de la película de Georges Méliès *Viaje a la Luna* (1902), pero sustituyendo al grupo de científicos que iba a explorar el astro por una pareja. Yuxtapuesta a esta secuencia narrativa existe una secuencia de actuación.

### **Estructura argumental**

En este videoclip encontramos un argumento de estructura clásica lineal con introducción, nudo y desenlace. El nudo está dividido en dos segmentos que podríamos clasificar de capítulos o de subdiégesis dentro de la misma diégesis.

#### Introducción

La pareja protagonista parte en un zepelín dirección la Luna, y son despedidos con mucha pompa. Una vez en el espacio, se disponen a saltar para aterrizar en el satélite. Se lanzan desde el zepelín y abren sus paraguas para amortiguar la caída.

La introducción comprende las dos primeras acciones: La pareja sube al zepelín (a1) y los dos saltan dirección hacia la Luna frenando la caída con sus sombrillas (a2). En la canción, esta parte coincide con la introducción melódica del tema. La imagen de una señora rompiendo la botella de champán con la que se bautiza al zepelín es la que da comienzo a la música, coincidiendo con el impacto del cristal contra el casco de la nave. El viaje del zepelín hacia el cielo dura lo mismo que la primera estrofa de la canción y un crescendo de batería se corresponde con el momento en que los dos protagonistas se lanzan en caída libre desde la nave. El culmen de este crescendo tiene lugar cuando abren sus sombrillas para amortiguar la caída y comienzan a flotar en el cielo.

## Nudo

El nudo está compuesto por dos aventuras sucesivas de la pareja protagonista (dos subsecuencias narrativas).

La primera sucede en la Luna. Una vez están allí son atacados por un grupo de selenitas (a3) que los toman prisioneros (a4), pero consiguen escapar (a5) y montar en un cohete que cae a la Tierra de nuevo, hundiéndose en un océano (a6).

Respecto a la canción, esta parte se corresponde con el puente musical y la segunda estrofa. El fin del crescendo del segundo estribillo coincide, al igual que lo hizo anteriormente con la caída de la pareja hacia la Luna, con el escape de los protagonistas en el cohete.

Una vez en el océano comienza la segunda peripecia. Allí son atacados por un monstruo marino (a7). Afortunadamente, el mismísimo Poseidón acude en su ayuda y acaba con el monstruo (a8). Tras esto, el rey del mar les ofrece un espectáculo en que sirenas y estrellas de mar cantan para ellos.

En relación con la música, la caída de los protagonistas en el mar se corresponde con un nuevo crescendo y con una repetición del estribillo, que no desciende en intensidad hasta la coda, donde desaparece la batería y queda sólo la voz y la guitarra. Esta última parte se corresponde con el rescate del barco y el fin de la aventura.

## Desenlace

Una vez la burbuja de Poseidón les ha enviado a la superficie, son rescatados por un barco (a9).

## Ambientes

Los espacios que aparecen ambientan cada parte de la aventura. Tenemos en primer lugar el escenario desde donde despegan el zepelín, a continuación el cielo que surge, la Luna y por último, el fondo del mar.

Los integrantes del grupo Smashing Pumpkins se sitúan en un espacio neutro para la actuación, pero que pertenece también a la narración: el cielo, donde tocan apoyados sobre nubes. Vemos cómo los protagonistas de la historia pasan junto a ellos en el momento en el que caen del zepelín a la Luna.

## **Personajes**

La historia tiene como personajes principales a la pareja que viaja a la Luna, quienes están diferenciados de los demás por los criterios de focalización y relevancia. Podemos considerar también como personaje a Poseidón según el criterio de relevancia, a pesar de que desde la focalización no tenga mucho peso, ya que es determinante en la trama al eliminar al monstruo marino que amenazaba a los protagonistas. Sin embargo, hemos preferido considerarlo como parte del ambiente en el que se sitúa, al igual que los selenitas.

## **Tiempo**

El relato es temporalmente lineal y de frecuencia que podríamos considerar múltiple, ya que se repite una vez el esquema de ataque de los enemigos/huida. Está recortado por algunas elipsis, pero las imprescindibles para insertar el relato en la duración del tema cortando lo que no es relevante desde el punto de vista narrativo. Al final del videoclip parece estar amaneciendo, así que suponemos que la duración total de la historia es una noche.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, y como ejemplo de ello tenemos que el espectador ve aparecer a los selenitas antes de que éstos ataquen a los protagonistas. La mirada es objetiva. Nos encontramos además con una obra donde se intenta recrear el cine de principios del siglo XX cuando el modo de representación institucional no está del todo instaurado. Sin embargo, sí existe mirada interpelativa en los segmentos de la secuencia descriptiva de actuación, ya que el cantante, Billy Corgan, siempre se dirige a cámara cuando aparece en pantalla cantando.

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción no tiene en apariencia relación con la narración, y tampoco podemos identificar la voz del cantante con la de ningún personaje de la diégesis ni con

la voz del narrador. Por tanto, la música tiene aquí el papel de mera banda sonora. Como tal añade matices a la narración y refuerza escenas, ya que los crescendos y la subida en intensidad de la batería coinciden con momentos relevantes de la trama. A pesar de todo, no es relevante en el desarrollo de ésta.

### **Transtextualidad**

Toda la narración, así como su estética, es una referencia a la película de Georges Méliès *Viaje a la luna* (1902). El grupo de científicos protagonistas ha sido sustituido por una pareja para acompañar mejor el tono romántico de la letra de la canción, aunque ésta no se refiera a ellos explícitamente.

### **Música y diégesis**

La música es diegética si entendemos que el grupo se sitúa tocando en el cielo (la actuación compartiría el mismo espacio que la narración). También vemos una banda en la secuencia de introducción y violines en el cielo, lo que explicaría las secciones de cuerda que podemos escuchar en el tema.

## 16. *Monkey wrench* (Foo fighters, 1997)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este videoclip está integrado por una secuencia narrativa cíclica en la que Dave Grohl entra en su edificio de apartamentos y se encuentra con su casa ocupada. Un doble suyo la está usando para tocar con su grupo, compuesto también por dobles de los demás integrantes de los Foo Fighters. Cuando consigue que se vayan, él mismo ocupa su lugar poniéndose a cantar mientras que, a su vez, otro doble comienza a observarle por la mirilla de la puerta como él mismo había hecho antes.

Acompañándola, tenemos una secuencia descriptiva de actuación subordinada a la secuencia narrativa en la que los Foo Fighters actúan dentro de la habitación mientras sus clones les miran.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Dave Grohl entra en un edificio (a1) y saluda al portero. Al parecer viene de hacer la compra. Se monta en el ascensor y llega hasta la puerta de su apartamento. Esta introducción coincide con un segmento en el videoclip donde todavía no suena la canción. Al llegar a la puerta, se encuentra con que dicho apartamento ha sido ocupado por otros Foo fighters liderados por un clon suyo (a2). Al tiempo que empiezan a tocar dichos clones, comienza la canción

#### Nudo

Los demás miembros del grupo acuden también a la puerta para observar a sus clones (a3). Esto coincide con el estribillo y el puente a la siguiente estrofa. Forcejean intentando abrir la puerta.

#### Desenlace

Finalmente consiguen abrir la puerta de golpe (a4), lo que coincide con un grito

del cantante incluido en la canción. Pero los integrantes del grupo que estaban dentro han desaparecido. Se les ve escapar por la ventana (a5). Esto tiene lugar durante la última repetición del estribillo. Los que han entrado en la habitación ocupan el lugar de los que se han marchado y comienzan a tocar los instrumentos que han dejado allí (a6). Mientras se ponen a tocar, otro grupo de clones les observan detrás de la puerta al igual que ellos habían hecho antes con los que escaparon (a7).

## **Ambientes**

Todo sucede en dos decorados: el apartamento de edificios donde suponemos que viven los miembros del grupo y la habitación donde los clones tocan y tiene lugar la secuencia descriptiva de actuación. Se trata de un espacio cerrado similar a una sala de ensayo cuya aparición es recurrente en los videoclips. El aspecto del edificio es antiguo, de iluminación oscura y fría. Se introduce también un plano del grupo corriendo por la calle para escapar.

## **Personajes**

El personaje principal, guiados por el criterio de focalización, es el cantante del grupo Dave Grohl, ya que es el que más tiempo aparece en imagen. Las acciones de la narración, sin embargo, las realiza en conjunto con el resto del grupo. A este último podemos considerarlo como un personaje en su todo, ya que sus miembros no realizan comportamientos diferenciados, sino que actúan como una masa. Ni el cantante, normalmente individualizado, se separa de ellos una vez comienza a sonar la canción. Los distintos grupos de clones se diferencian por la forma de vestir y el color de sus ropas.

## **Tiempo**

El tiempo en este vídeo es cíclico. Se nos presenta un evento que se sucede en un círculo sin fin. Nos encontramos por tanto ante un relato de orden lineal y de frecuencia iterativa. Se nos muestra tan sólo un segmento de ese ciclo que suponemos que se repite continuamente.

## **Focalización**

La focalización es externa. El espectador no conoce hechos como que en realidad nos encontramos ante una sucesión cíclica de acontecimientos, sino que en un principio se nos hace creer que el primer Dave Grohl que vemos es el verdadero.

En la secuencia descriptiva de actuación existe mirada interpelativa a cámara. Pero al mismo tiempo puede interpretarse como un contraplano opuesto al plano de Dave Grohl, que observa al grupo por la mirilla de la puerta. La visión del espectador, por tanto, se identifica con la visión subjetiva del cantante y el resto de miembros de grupo que también espían por ranura del buzón de correos. De esta forma, la mirada interpelativa a cámara queda enmascarada.

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción no tiene relación con las imágenes y ésta última actúa tan sólo como banda sonora.

## **Transtextualidad**

Al principio del videoclip, en una introducción no musical, oímos en el ascensor una versión del anterior single de éxito del grupo, *Big me*.

## **Música y diégesis**

La música es diegética, los protagonistas se sitúan en el mismo espacio en que tiene lugar la secuencia de actuación. Se les muestra en imagen tanto cantando como tocando los instrumentos.

## 17. *Intergalactic* (Beastie boys, 1998)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existe una secuencia narrativa que se yuxtapone con una secuencia descriptiva de actuación. En la secuencia narrativa, vemos como un robot gigante del espacio llega a la Tierra para combatir a un monstruo también gigante. Mientras se sucede la lucha, los tres miembros del grupo, que han descendido del robot cuando este llegó a la Tierra, se pasean bailando y cantando por la ciudad en lo que se corresponde con la secuencia de actuación. Cuando termina el combate, vuelven a subirse a él para regresar al espacio.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Un robot gigante conducido por tres científicos estrafalarios (los tres miembros de Beastie boys disfrazados) llega a la Tierra (a1), causando estragos entre la población local, que huye despavorida. De él descienden tres personajes que son también los miembros de los Beastie boys disfrazados, en este caso de una especie de obreros de la construcción/superhéroes. Los conductores del robot parecen no estar de acuerdo en algo, por lo que se pelean, creando algo de caos en el manejo del androide, que provoca que este cause algunos destrozos en la ciudad (a2).

#### Nudo

Aparece un monstruo gigante que ataca al robot (a3). Éste comienza a luchar contra él, venciendo finalmente gracias a que se le ocurre lanzarlo hacia unos cables de alta tensión (a4)



## Desenlace

El robot recoge a los Beastie boys, que han vuelto al lugar donde aterrizaron, y regresa de nuevo al espacio exterior (a5).

## Ambientes

Las secuencias se desarrollan en la ciudad de Tokio, ambiente natural de las películas *kaiju eiga* que homenaja el videoclip. Secuencia narrativa y descriptiva, sin embargo, se desarrollan en localizaciones distintas dentro de este macroambiente común. Mientras que la secuencia narrativa sucede en una maqueta de la ciudad, el escenario típico de enfrentamiento entre los monstruos en este tipo de filmes, la secuencia descriptiva se desarrolla en la ciudad real, que los miembros del grupo recorren durante el tiempo que dura la pelea. Este segundo es el ambiente de la secuencia de actuación, que está yuxtapuesta a la secuencia narrativa puesto que apenas comparten espacio por unos segundos mientras que el grupo desciende del robot.

## Personajes

Los personajes no tienen gran entidad en esta historia. Como curiosidad podemos señalar que las identidades de los miembros del grupo se desdoblan: son al mismo tiempo los investigadores de aspecto estafalario que manejan el robot y la patrulla que recorre las calles de Tokio (aunque como esta última no realizan ningún papel en la historia). También es un personaje el monstruo que se enfrenta a los científicos porque sobre esta pelea recae el peso de la trama.

## Tiempo

El relato es lineal, de frecuencia singulativa, y dura prácticamente el tiempo que comprende el videoclip. Apenas hay elipsis y casi podríamos afirmar que sucede en tiempo real, siendo su duración equivalente al tiempo de la canción.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, tenemos conocimiento de todo lo que ocurre alrededor de los acontecimientos de la historia. Durante la secuencia descriptiva de actuación existe mirada interpelativa a cámara.

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción no coincide con nada de lo que vemos en pantalla, así que no podemos considerarla narración sino como parte de la banda sonora.

## **Transtextualidad**

Hay referencias a las películas *kaiju eiga* y series *sentai* japonesas, así como a la cultura popular nipona en general. Los miembros de Beastie boys que bajan a la calle están vestidos de trabajadores de la construcción japoneses.

## **Música y diégesis**

La voz es, como ya hemos dicho, diegética, siempre aparecen en imagen los Beastie boys en cuando llegan las partes vocales de la canción, excepto en el estribillo, que está grabado con efecto *vocoder* y parece la voz de un robot. De este modo, la secuencia descriptiva de actuación aparece en imagen en el momento en que suenan las estrofas de la canción, mientras que la acción narrativa se centra en el estribillo, aunque también se inserta a veces brevemente entre tomas de la secuencia de actuación. La música, sin embargo, no es diegética. Al comienzo del videoclip, antes de que empiece la canción, en la introducción que muestra cómo el robot aterriza en la tierra, se ha añadido un extracto de *La consagración de la primavera* de Stravinski a modo de banda sonora. Hacia el final del videoclip existe otro segmento fuera de la canción, pero en este caso en él sólo oímos el sonido ambiente.

Se conservan los efectos de sonido diegéticos. La música se altera, por ejemplo,

cuando la focalización nos sitúa en la sala de mando y vigilancia, de tal modo que la oímos con sonido distorsionado de altavoces, como si estuviéramos allí oyendo algo que procede de fuera (auricularización interna).

## 18. *Coffee and TV* (Blur, 1999)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una sola secuencia narrativa en la que un cartón de leche busca a un chico desaparecido cuya foto está impresa en uno de sus laterales. La secuencia descriptiva de actuación se subordina a la secuencia narrativa: el cartón de leche encuentra al chico desaparecido (es Graham Coxon, el guitarrista de Blur) tocando con su grupo en un sótano. A partir de ahí, las imágenes de los tres restantes miembros continuando con el ensayo se intercalan con las de Graham volviendo a casa.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Una familia se encuentra en su casa, desayunando. Parecen preocupados y pendientes del teléfono. En estas, el cartón de la leche del desayuno cobra vida y comienza a bailar (a1). En su lateral se puede leer la leyenda “missing” acompañada de una foto. La familia tiene esa misma foto decorando su salón. Están esperando noticias del desaparecido. El cartón de leche, viendo que la familia está triste, decide salir en busca del chico desaparecido (a2). Esta parte del videoclip coincide con la introducción y la primera estrofa de la canción.

#### Nudo

El cartón de leche casi es atropellado por una moto (a3) pero a continuación le pide al motorista que le lleve a la ciudad (a4). La recorre preguntando aquí y allá por el desaparecido (a5). Se enfrenta a varias situaciones peligrosas. Ve cómo la gente patea latas de refrescos vacías o aplastan los *tetra bricks* una vez que no les sirven. El cartón se pone en contacto con la familia para decirles que no hay suerte en su búsqueda (a6). Va a ver a una tal Suzy que “hace tus sueños realidad” pero resulta ser una prostituta a la

que interrumpe en su trabajo y lo recibe enfadada (a7). A continuación, en su periplo, conoce a un cartón de batido de fresa del que se enamora (a8), pero antes de que puedan encontrarse cruzando la calle es aplastado por un transeúnte (a9). Huyendo de dicha desgracia, se pierde en un callejón oscuro (a10) donde da finalmente con el chico desaparecido, que encuentra ensayando en un sótano (a11). Accidentalmente abre la ventana por la que le estaba observando, de tal modo que Graham Coxon (el chico desaparecido) lo descubre. Al verlo recuerda a su familia y se da cuenta de que lleva mucho tiempo sin ir a casa.

El primer estribillo coincide con el cartón de leche saliendo de la casa y montando en moto hasta la ciudad. Cuando llega y se pone a investigar, suena la segunda estrofa. El encuentro con la prostituta coincide con la primera mitad del segundo estribillo, mientras que el encuentro con el cartón de leche lo hace con la segunda mitad. El solo de guitarra se solapa con el segmento en que el cartón de leche se pierde en un callejón oscuro. El sonido rugiente del instrumento transmite la sensación de peligro y opresión que sufre el protagonista de la historia, al mismo tiempo que podría entenderse como la voz de las latas que siniestramente observan al cartón de leche introducirse en su guarida. El fin del solo y la irrupción de nuevo de la voz del cantante, por su parte, se corresponden con el momento en que el cartón de leche se da cuenta de la presencia del grupo tras el cristal y descubre a Graham.

## Desenlace

Graham se monta en un autobús y vuelve a su hogar (a12). Pero antes de entrar en casa se bebe el cartón de leche y lo tira a un cubo de basura (a13). Éste, después de su “muerte”, sale volando del cubo con la forma de un ángel y se reencuentra en el ascenso con el batido de fresa, también convertido en ángel también (a14).

La conclusión coincide con la coda de la canción, que consiste en la repetición de la última frase del estribillo hasta el *fade out*. La imagen del cartón de leche ascendiendo al cielo está situada fuera de la canción, estando acompañada de una música de órgano que también figura tras el tema original en el disco (que no en la versión *radio edit*).

## **Ambientes**

Aparecen tres escenarios diferenciados según la acción conduce a lugares distintos. Estos son la casa de los Coxon, diversas localizaciones en la calle, a destacar el callejón siniestro, diferenciado también en el plano musical, y el local de ensayo, un espacio propio de lo musical donde tiene lugar la secuencia de actuación.

## **Personajes**

Los personajes están diferenciados principalmente por el criterio de relevancia. El protagonista sería el cartón de leche, según el criterio de focalización, ya que es el que más tiempo aparece en pantalla. En segundo lugar estaría Graham Coxon, que es el objeto de búsqueda del cartón y autor final de su muerte, la que conduce paradójicamente a un final feliz (se reencuentra con el batido de fresa). Por último, encontramos a la familia Coxon, distinguida por el criterio de focalización, aunque no posea relevancia en las acciones más allá de ser un resorte para que el cartón de leche salga a buscar a Graham. El que veamos a Graham Coxon tocando con los demás miembros del grupo nos hace pensar que en el vídeo se está interpretando a sí mismo y no a otro personaje.

## **Tiempo**

El relato es lineal y de frecuencia singulativa, aunque existe frecuencia múltiple, e incluso iterativa, en la forma que tiene de relatarnos las aventuras del cartón de leche por la ciudad, donde va preguntando a distintas personas por el paradero del chico que busca. Suponemos que pasa así mucho tiempo, ya que sale de casa a la hora del desayuno y encuentra a Graham al atardecer, pero se nos resume en un par de escenas. Está recortado, por tanto, por elipsis que nos libran de ver escenas similares una y otra vez. La duración total de la historia comprendería un día. Este tiempo está condensado en seis minutos de vídeo.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Durante la mayoría del metraje seguimos lo que hace el cartón de leche y el relato termina con su muerte. Sin embargo, hay un momento, cuando Graham lo encuentra, que vemos en pantalla los pensamientos de éste recordando a sus padres y a su hermana.

No encontramos sin embargo aquí, lo que es destacable, ninguna mirada interpelativa a cámara, ni siquiera en la secuencia de actuación.

## **Voz y letra de la canción**

En este videoclip la letra de la canción no se corresponde con la voz narrativa y no tiene relación con la narración. El tema actúa como banda sonora, reforzando en este papel algunos aspectos del relato.

## **Transtextualidad**

Nada a destacar

## **Música y diégesis**

La música es diegética en el momento en que el cartón de leche encuentra a Graham, pues en esos momentos el grupo se encuentra ensayando. El sonido es suspensivo hasta entonces y elíptico después.

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Todo el vídeo es una gran secuencia narrativa en la que un fan llamado Stan se dirige a Eminem por carta y le cuenta lo que acontece en su vida. La letra de la canción se sitúa en la posición del protagonista. Es Dido, la artista invitada, quien hace *playback* en el estribillo. Podemos considerar estos breves momentos de *playback* como una secuencia de actuación subordinada a la secuencia narrativa.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Esta parte coincide con un segmento previo a la canción que incluye su propia banda sonora. Dido se despierta a medianoche para ver que Stan no se encuentra en la cama (a1). Está embarazada y necesita ir al servicio (a2). Stan se encuentra encerrado en el cuarto de baño aclarándose el pelo con agua oxigenada para parecerse a Eminem, su ídolo (a3). Dido le dice que está llevando su fanatismo demasiado lejos, pero él le grita diciéndole que se calle (a4). Ella se sienta en el wáter y aquí comienza a sonar la canción, con Dido haciendo *playback* del estribillo. En una prolepsis, vemos como Eminem recibe el correo de sus fans. Tras ello, volvemos con Stan, que baja a su sótano empapelado con fotos de Eminem (a5).

#### Nudo

Comienza el tema musical. Durante la primera estrofa se nos muestra a Stan en su escritorio escribiendo a Eminem mientras que un barrido por el lugar en el que se encuentra, ilustra lo que dice la letra de la canción: que es su mayor fan y siente una conexión espacial con él. Con la llegada del estribillo volvemos a centrarnos en Dido y en la relación que mantiene con Stan. Los vemos discutir de nuevo y poco después se nos muestra que, en la oficina de correos, la carta que Stan ha escrito a Eminem se pierde (a6).



La segunda estrofa comienza con Stan escribiendo una segunda carta en su escritorio. Una serie de imágenes vuelve a ilustrar su contenido. Asiste con su hermano pequeño a un concierto de Eminem y esperan al artista después para saludarlo, pero finalmente no lo consiguen porque el cantante se marcha sin apenas mirarlos (a7). Además de esto le cuenta que su música es lo único que le ayuda cuando está deprimido, que se ha tatuado su nombre y se autolesiona. Le considera su mejor amigo y siente que es el único que le comprende porque su padre pegaba a su madre y no lo llegó a conocer, como le ocurrió a él. Por la noche Dido baja al sótano y encuentra una foto suya con Stan en la que su imagen ha sido tapada con la de Eminem (a8). Stan la sorprende (a9).

Por último, en la tercera estrofa Stan está conduciendo en un coche, de noche en la carretera y con lluvia (a10), mientras graba lo que dice en un magnetofón. Se dirige a Eminem de manera más agresiva por no haberle respondido a las cartas que le escribió (a11) y le dice que él es el culpable de que se esté hundiendo, que ha quitado todos los póster que tenía colgados (a12) y que lo que ocurra pesará sobre su conciencia. Lleva a su novia embarazada en el maletero. Finalmente cae desde un puente al agua y el coche se hunde mientras oímos el estribillo de Dido (a13).

## Desenlace

Eminem responde a Stan (a14) mientras vemos imágenes de su coche siendo sacado del lago y de su entierro, al que sólo acuden su madre y su hermano pequeño, que también se ha teñido el pelo de rubio. Volvemos a ver la escena en la que Stan espera a Eminem tras un concierto desde otro ángulo, y descubrimos que el artista no se negó a saludar, sino que simplemente se lo tuvo que llevar porque los fans le acosaban. Además observamos otros *flashbacks* desde el punto de vista de Stan que nos llevan a momentos como la firma de discos o los enfrentamientos con su novia. Eminem escribe preocupado por Stan y le aconseja que busque ayuda porque cree que tiene un problema. Le aconseja además que cuide más de su novia porque no quiere que acabe como un caso que vio en las noticias de un hombre que tiró su coche por un puente con su chica embarazada en el maletero. Finalmente se da cuenta de que este hombre y Stan son la misma persona. El vídeo termina con una imagen del hermano pequeño de Stan tocando la lápida. Es el único que le perdona y no le olvida.

## **Ambientes**

Todos los ambientes son oscuros y opresivos, y la mayoría de la acción sucede de noche. Se le ha querido dar a la imagen un toque de película de terror o suspense. Las localizaciones se dividen entre aquellas que pertenecen a la esfera de Stan (su casa, desvencijada y vieja y el coche de noche con lluvia y poca visibilidad) y la esfera de Eminem (el autobús donde viaja). Se encuentran también espacios propios del trabajo del artista, como es una firma de discos o un concierto. Pero la secuencia de actuación no tiene lugar en estos últimos, sino que se desarrolla en la casa de Stan, ya que es la cantante Dido, quien realiza el papel de su novia, la que la protagoniza.

## **Personajes**

En este videoclip encontramos personajes diferenciados por criterios de relevancia, focalización y anagráfico, ya que se menciona el nombre de los dos protagonistas (Stan además es el título de la canción). Stan está interpretado por un actor, pero a su novia la interpreta la cantante Dido. Eminem aparece interpretándose a sí mismo.

## **Tiempo**

Nos encontramos en este caso ante un relato de orden no lineal. Existen en él saltos al futuro y al pasado. El tiempo presente sería el de Eminem, que se encuentra leyendo la carta de Stan en el autobús. Se intercalan imágenes de esto con las de Stan escribiendo en su casa, acontecimiento que pertenece al pasado, y de los encuentros entre ambos, que pertenecen a un pasado aún más remoto.

Hay sucesos que aparecen en frecuencia repetitiva, como el momento en que Stan espera a Eminem a la salida del concierto o aquel en el que le da un abrazo en la firma. Entre ambas repeticiones cambia la focalización. La primera vez lo vemos desde el punto de vista de Stan y la segunda desde el punto de vista de Eminem.

No conocemos la duración total de la historia, pero desde que le manda la última carta al accidente de coche, según la letra, pasan seis meses. Esto se contradice de alguna manera con otros hechos mostrados en imagen, pues Dido aparece siempre en el

mismo estado avanzado de gestación.

### **Focalización**

La focalización es omnisciente, tenemos acceso a todos los acontecimientos y desde distintos puntos de vista. Un hecho a destacar es que se nos muestran imágenes que pertenecen a la focalización interna de cada personaje, como el relato de lo ocurrido después del concierto, que vemos dos veces, cada una desde el punto de vista de un personaje. En este segmento nos encontraríamos con focalización interna múltiple. No encontramos mirada interpelativa, siquiera en la secuencia de actuación.

### **Voz**

La letra de la canción funciona como diálogo. Se trata de un texto epistolar que refleja la correspondencia entre Stan, un fan, y Eminem. De por sí sola la letra es narrativa, las imágenes sirven principalmente para ilustrarla y añadir nuevos matices.

### **Transtextualidad**

Se alude a sucesos de la vida real del cantante, como el nombre de su hija y el suicidio de su tío Connie. Todo se relata como si fuera un hecho real.

### **Música y diégesis**

Como hemos dicho, aunque la música no es diegética, la letra pertenece al ámbito del discurso y refleja la lectura de las cartas por los dos protagonistas. El estribillo, sin embargo, cantado por Dido, sí está reflejado de forma más tradicional en el videoclip, siendo interpretado a modo de *playback* por la cantante.

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una secuencia narrativa inconclusa, en la que, mientras un grupo de música toca una canción y todo un planeta está pendiente de ellos, una nave de invasores aprovecha para acometer un ataque. Durante la mayoría del metraje lo que se nos muestra es una secuencia descriptiva de actuación subordinada a la narración en la que vemos al grupo tocando y a los espectadores pendiente de su música.

### **Estructura argumental**

En este videoclip sólo encontramos la introducción a una historia, ya que es el primero de una serie de vídeos que, unidos, componen un largometraje.

#### **Introducción**

Mientras todo el planeta está pendiente de la actuación de un conjunto de música (fuerzas de defensa incluidas), un grupo de soldados enemigos aprovechan para introducirse por sorpresa. Cuando los encargados de la vigilancia se dan cuenta y pulsan el botón de alarma, ya es demasiado tarde.

Esta introducción se corresponde con dos acontecimientos. 1: una nave enemiga entra en la atmósfera del planeta, permitiendo que los soldados comiencen la invasión y 2: uno de los encargados de la defensa consigue pulsar la alarma para alertar a los demás que están siendo atacados. Las acciones se presentan después de una larga secuencia de actuación que muestra al grupo de música tocando. En ese momento baja la intensidad de la música y cuando vuelve a incorporarse el estribillo comienza la acción. Esto ocurre en el último cuarto de la canción, donde vemos acercarse la nave enemiga. La invasión de los soldados coincide con el fin de la canción y con unas campanas que sirven de enlace con el siguiente tema (en el disco están todos unidos sin pausa entre ellos).

## **Ambientes**

Cabe destacar como espacio el de la sala de conciertos donde toca el grupo, un ambiente típico del ámbito musical en que se desarrolla la secuencia de actuación. También aparecen diversos lugares donde se encuentran los habitantes del planeta viéndoles tocar, como casas particulares con televisión o el mismo centro de mando y vigilancia, con los soldados absortos en el grupo. El malvado también les observa desde su nave. Es decir, que aunque aparecen distintos ambientes, todos están enlazados con el de la actuación, lo que hace la música pueda ser considerada como diegética durante toda la duración del vídeo.

## **Personajes**

Los personajes, al apenas haberse presentado la acción, no están muy desarrollados. Por focalización distinguimos a los miembros del grupo, lo que permite augurar que tendrán un papel importante en el futuro. También, por el criterio de relevancia, distinguimos al soldado que pulsa el botón de alarma y a los invasores, pues son los únicos que llevan a cabo acciones que influyen en la progresión de la trama.

## **Tiempo**

El relato es de orden lineal y de frecuencia singulativa. Apenas hay elipsis y casi podríamos afirmar que sucede en tiempo real, siendo la duración del discurso equivalente al tiempo de la canción.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, tenemos conocimiento de todo lo que sucede en el planeta al mismo tiempo.

## **Voz y letra de la canción**

La música es diegética, así que la voz de la canción se identifica con la voz del cantante que existe en la diégesis y no con la de ningún narrador. La letra de la canción

no hace aquí otro papel.

### **Transtextualidad**

Este vídeo musical es la primera entrega de una serie de videoclips que constituyen el largometraje *Interstellla 5555* y conforma la introducción del mismo. Así pues, no puede entenderse como obra aislada, sólo cobra sentido en conjunto con los demás vídeos que le suceden.

### **Música y diégesis**

La música es diegética y se corresponde con la de la actuación del grupo que están escuchando todos los personajes del relato, incluso el malvado desde su nave. Esta forma de introducirla en el relato está subrayada con efectos de sonido. Por ejemplo, la música se altera, cuando la focalización nos sitúa en la sala de mando y vigilancia y la podemos escuchar con sonido distorsionado de altavoces, como si estuviéramos allí (auricularización interna).

## 21. *The scientist* (Coldplay, 2002)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existe una pequeña secuencia narrativa en la que la novia del protagonista del vídeo (Chris Martin) se quita el cinturón de seguridad para ponerse la chaqueta. No se lo vuelve a abrochar y justo en ese instante tienen un accidente de coche debido al cual sale despedida por el parabrisas y presumiblemente muere.

Sin embargo, la mayor parte del videoclip consiste en una secuencia descriptiva de actuación en la que Chris Martin deambula por la ciudad y el bosque cercano que conduce a la carretera cantando la canción. Esta secuencia estaría yuxtapuesta a la secuencia narrativa.

### **Estructura argumental**

El video se muestra marcha atrás, por lo que los acontecimientos suceden a la inversa. El orden en la historia sería el siguiente:

- A1: La acompañante de Chris Martin se desabrocha el cinturón para ponerse la chaqueta.
- A2: Un coche invade el carril de Chris Martin.
- A3: Chris Martin esquiva el camión
- A4: El coche se sale de la carretera y da varias vueltas de campana
- A5: La acompañante de Chris Martin sale despedida por el parabrisas.
- A6: Chris Martin despierta después de quedar inconsciente.
- A7: Chris Martin deambula por el bosque, por la ciudad, hasta caer en un colchón en la calle (secuencia de actuación).

Lo que el espectador ve, debido a la marcha atrás, es a Chris Martin deambulando por la ciudad, hasta que se introduce en un coche y se duerme. La chica que estaba tumbada en el suelo vuelve volando a su interior y el parabrisas se recompone. El vehículo sube por la colina dando vueltas y vuelve a la carretera. Por último la chica se quita la chaqueta y se pone el cinturón. La repetición constante del estribillo "let's go

back to the star”<sup>67</sup> puede implicar que lo que estamos viendo sea de hecho una reversión de los acontecimientos en la historia al momento previo del acontecimiento del accidente (es decir, que no sea sólo una anomalía narrativa perteneciente al ámbito del discurso). A este respecto, la secuencia narrativa coincide casi por completo con la coda instrumental de la canción, siendo dicha frase las últimas palabras que se oyen. El resto pertenece a la secuencia de actuación.

## **Ambientes**

Chris Martin va caminando desde un bosque a la ciudad, que son las localizaciones que encontramos. El ambiente no es determinante para la secuencia narrativa puesto que el ámbito de la ciudad pertenece por completo a la secuencia descriptiva. Por ello nos hemos inclinado a señalar que en este caso la secuencia de actuación está yuxtapuesta respecto a la secuencia narrativa a pesar de que ambas pertenezcan al mismo plano secuencia sin cortes. El cambio de ambiente es lo que establece dicha división.

## **Personajes**

Los personajes principales (y únicos) del videoclip son Chris Martin, vocalista de la banda, y su acompañante, interpretado por una actriz. Ambos tienen igual peso en la secuencia narrativa según criterios de relevancia y focalización, aunque la descriptiva de actuación se centre en Chris Martin.

## **Tiempo**

La principal particularidad del videoclip se encuentra en este ámbito, ya que está contado al revés, es decir, se reproduce en marcha atrás desde el final. Puede implicar que ocurra sólo en el discurso o que de hecho se esté volviendo atrás en la historia. Por lo demás, nos encontramos ante un relato de orden lineal inverso y de frecuencia singulativa cuya duración se corresponde, excepto alguna elipsis, con la del metraje.

---

<sup>67</sup> Volvamos al principio.



## **Focalización**

La focalización es externa, tenemos conocimiento de lo que ocurre alrededor de los acontecimientos de la historia, incluso cuando el protagonista está inconsciente, pero no de lo que piensa este último ni nada que pertenezca a un ámbito distinto al suyo. Durante la secuencia descriptiva de actuación existe mirada interpelativa a cámara.

## **Voz y letra de la canción**

La voz del cantante es diegética, ya que el protagonista aparece haciendo *playback* en imagen. La letra de la canción, sin embargo, no coincide con nada de lo que vemos en imagen, así que no podemos considerarla narración sino banda sonora. El título de la canción sí está relacionado con la forma de presentar los hechos, pues en el estribillo menciona la frase “let's go back to the star”. Esto sugiere que la forma de mostrar los sucesos marcha atrás podría aludir al deseo de volver al momento previo al accidente, previo a la desgracia.

## **Transtextualidad**

Nada a destacar

## **Música y diégesis**

Como ya hemos dicho, la voz es diegética durante la secuencia descriptiva de actuación, en la que el cantante hace *playback*, pero no durante la secuencia narrativa.

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip existen tres secuencias narrativas que nos cuentan cómo un chico se hace amigo de una chica (Stacy) y se acerca a ella haciéndole pensar que le gusta cuando en realidad por quien bebe los vientos es por su madre.

En él contamos con una secuencia de actuación en la que el grupo de música toca sobre un espacio indeterminado no relacionado con el narrativo. Esta secuencia se relaciona con la narrativa gracias a que aparece dentro de ella, por ejemplo, mostrando al grupo actuando en la tele. En otros segmentos, en vez de en la tele, se inserta en unas gafas de sol o en los pósteres que decoran la habitación de Stacy. A pesar de esta relación, la consideramos yuxtapuesta a la secuencia narrativa.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

En la introducción se nos presenta a los personajes: el protagonista, su amiga Stacy y la madre de ésta, que la viene a recoger al colegio (a1).

#### Nudo

La historia se desarrolla en tres subsecuencias narrativas a modo de episodios que siguen un esquema similar: El protagonista sufre un percance por estar mirando embobado a la madre de Stacy y la chica cree que a quien miraba era a ella, mostrándose encantada de que se fije en sus encantos.

Las dos primeras subsecuencias mencionadas ilustran lo que dicen las dos respectivas estrofas de la canción a las que se superponen.

– En la primera, el protagonista va a casa de Stacy a pasar con ella el rato en la piscina (“We can hang around by the pool”). Stacy se tira al agua para llamar su atención (a2)

pero el chico está más interesado en observar que su madre ha vuelto de un viaje de negocios (“Did your mom get back from her business trip?”) y se está comenzando a desnudar dentro de la casa (a3). Stacy le ha dado un refresco al protagonista y este lo abre distraído, de manera que al destaparlo se le derrama todo encima (a4).

– En la segunda subsecuencia, el protagonista está cortando el césped (a5) (“Stacy, do you remember when I mowed your lawn?”) mientras que Stacy lo mira desde una tumbona, sorbiendo un refresco sugerentemente con una pajita. Por otro lado, su madre está recibiendo un masaje semidesnuda en el jardín (“Your mom came out with just a towel on”). Se queda embobado mirándola y se choca contra un poste, derrumbándolo (a6).

- A continuación, coincidiendo con el solo de guitarra, el protagonista tiene una fantasía en la que la madre de Stacy es una *stripper*, lo que hace una tercera subsecuencia.

## Desenlace

La conclusión no es un final cerrado y toma la forma de otra subsecuencia narrativa episódica. Esta última secuencia coincide con la coda, en la que se repite el estribillo hasta el final de la canción. Stacy da de beber limonada al protagonista (a7) y él va al servicio. Allí ve desde la ventana cómo su madre se está bañando en la piscina y se masturba mirándola (a8). Stacy le abre la puerta y lo sorprende, creyendo encantada que lo ha estado haciendo pensando en ella (a9).

## Personajes

En esta ocasión los protagonistas no son los miembros del grupo, sino actores que interpretan los papeles del protagonista, Stacy y su madre. Todos están diferenciados por el criterio de relevancia y focalización y en el caso de Stacy, también por el anagráfico.

## **Tiempo**

Nos encontramos ante un relato lineal de frecuencia singulativa. Existen elipsis que separan los distintos episodios. No conocemos su duración exacta y por tanto no sabemos si ocurren todos en un mismo día o en días distintos.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Narra los sucesos desde el punto de vista del protagonista, así que encontramos incluso un segmento de mirada subjetiva, en el vemos cómo se imagina el protagonista a la madre de Stacy, en una imagen idealizada (cuando la ve como bailarina de *striptease* y al salir de la piscina, envuelta en gotas de agua). Al mismo tiempo, también nos muestra sucesos que están fuera de la percepción del protagonista, como las reacciones de Stacy ante su comportamiento que ante él pasan desapercibidas.

En la secuencia descriptiva de actuación existe mirada interpelativa.

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción se identifica con los pensamientos del protagonista y sus acciones, por lo que nos encontraríamos con un narrador intradiegético y autodiegético. Aunque la letra está dirigida en segunda persona a Stacy, por lo que vemos en imagen es como si el protagonista estuviera pensando dichas palabras para sí mismo y no transmitiéndoselas al otro personaje.

## **Transtextualidad**

Existen ciertos guiños a los videoclips del grupo The Cars y a las películas adolescentes de los años ochenta, así como a *Lolita* de Kubrick, por las gafas de corazón de Stacy. Pero no se requiere conocer ninguna de estas referencias para comprender la

trama narrativa.

### **Música y diégesis**

La música es no diegética durante la mayor parte del metraje. Sólo funciona como diegética en el momento en los protagonistas están viendo al grupo en un televisor.

### 23. *Toxic* (Britney Spears, 2004)

#### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En el vídeo aparecen tres secuencias narrativas enlazadas entre sí. En la primera Britney Spears, con el pelo rubio, es azafata en un avión. Lleva a un pasajero al cuarto de baño, donde comienza a besarlo y descubre que bajo su apariencia poco seductora se esconde un hombre atractivo. Finalmente se marcha de allí después de robarle la cartera. En la siguiente secuencia Britney Spears, con el cabello esta vez de color rojo, encarna a una especie de agente secreto que se infiltra en una corporación para robar una sustancia verde. Por último, en la tercera secuencia, una Britney morena se introduce en el apartamento de un hombre al que seduce para posteriormente hacerle tragar el veneno (la sustancia verde que había robado antes). Finalmente la cámara funde la imagen de la Britney morena con la de la rubia azafata de avión, por lo que las tres secuencias quedan enlazadas.

Yuxtapuesta a las secuencias narrativas, hay una secuencia descriptiva de actuación en la que aparece Britney Spears en un traje de diamantes situada en un espacio separado de los de la narración. También hay una secuencia de baile subordinada a la narración durante el segmento de la Britney pelirroja, en la que simula estar esquivando unos láseres para entrar a la sala de seguridad donde se encuentra el botín que quiere robar.

#### **Estructura argumental**

En este caso, cada secuencia narrativa es demasiado corta como para considerar que está compuesta de introducción, nudo y desenlace. Incluyen tan sólo sucesos simples, por lo que vamos a analizar tan sólo los acontecimientos que las componen. Diferenciamos las tres secuencias en función de la imagen de Britney, puesto que en cada una aparece con un color de pelo diferente, como si interpretara a distintos álter ego. También se desarrollan en ambientes y tiempos (noche, día), diferenciados.

El vídeo empieza con una escena en la que Britney se encuentra trabajando de azafata en un avión y atiende a los pasajeros. La parte vocal de la canción comienza

cuando Britney comienza a hablar por los altavoces dando las instrucciones en caso de emergencia.

#### Primera secuencia narrativa (Britney rubia)

Ambiente: avión en el que Britney trabaja de azafata.

A1: Britney lleva a un pasajero al cuarto de baño (musicalmente este momento coincide con el puente que lleva al estribillo) y una vez lo encierra allí comienza a besarlo (es aquí cuando empieza el primer estribillo).

A2: Descubre que en realidad, bajo una máscara, es un hombre atractivo.

A3: Le quita un objeto y se va del cuarto de baño (al tiempo que finaliza el primer estribillo).

#### Segunda secuencia narrativa (Britney pelirroja)

Ambiente: calles de una ciudad futurista y el edificio de la corporación “Toxic”.

Esta secuencia comienza coincidiendo con la segunda estrofa, y en ella se nos muestra a Britney recorriendo en moto la ciudad. Durante el puente que une la estrofa con el estribillo, salta de forma acrobática del vehículo y aterriza justo cuando este último comienza. Mientras suena, se desarrollan los siguientes acontecimientos.

A4: Britney llega a las industrias Toxic

A5: Britney lanza un explosivo

A6: Consigue entrar a la cámara de seguridad insertando el objeto que robó en la secuencia anterior.

A7: Roba un líquido verde

A8: Escapa esquivando los láseres (esto coincide con el fin del estribillo y un interludio instrumental donde se aprovecha para introducir una secuencia de actuación consistente en una coreografía realizada por la artista).

#### Tercera secuencia narrativa (Britney morena)

Se desarrolla en un rascacielos donde al parecer vive el hombre que la protagonista

se dispone a asesinar.

Esta secuencia coincide con la última repetición del estribillo, que configura la coda de la canción.

A9: Britney entra en el apartamento de su víctima.

A10: Le da de beber el veneno que había robado en la secuencia anterior.

A11: Escapa.

## **Personajes**

En cuanto a los personajes, el de la protagonista interpretada por Britney es el único que encontramos que se diferencia del resto de sujetos por los criterios de relevancia y focalización. Los demás no son más que instrumentos o sujetos pasivos de sus acciones.

## **Ambientes**

Los ambientes son tres, uno para cada secuencia narrativa, como ya hemos expuesto anteriormente. Además de estos, existe un espacio neutro donde se desarrolla la secuencia de actuación yuxtapuesta. La otra secuencia de actuación subordinada tiene lugar dentro de la corporación Toxic.

## **Tiempo**

En cuanto al tiempo, sabemos que el orden es lineal ya que en cada secuencia se hace uso de un objeto que proviene de la secuencia anterior. Las tres escenas están separadas entre sí por una elipsis de tiempo de duración desconocida. Dentro de cada secuencia también se introducen pequeñas elipsis para resumir la acción. La frecuencia es singulativa. El tiempo en este videoclip sigue un esquema circular. Una vez termina la secuencia de la Britney morena volvemos al principio, se convierte en la Britney rubia que trabaja como azafata en el avión una vez más.



## **Focalización**

La focalización omnisciente, aunque siempre cercana a la mirada de la protagonista. La mirada interpelativa aparece de forma constante, pues la artista realiza el *playback* de la canción de manera casi permanente. Sólo se ausenta cuando Britney está interactuando con otro personaje, convirtiéndose en objetiva. Es precisamente en estos momentos, al estar su personaje ocupado en realizar una acción dentro de la secuencia narrativa, cuando se introducen planos de la secuencia de actuación yuxtapuesta, de tal manera que la aparición del rostro de la estrella en su papel de cantante es continua.

## **Voz**

La letra de la canción no se corresponde con la narración pero Britney, como hemos dicho anteriormente, vocaliza la letra del tema de forma constante, sin que ello signifique que establezca un diálogo con los personajes o que hable en voz alta. Pero sí hay pequeños segmentos en que esa letra puede interpretarse como la expresión de sus pensamientos o la realización de algún comentario. Es lo que ocurre por ejemplo en el fragmento en el que la Britney morena se dirige a cámara para decir “I’m ready now”<sup>68</sup> hacia el final del vídeo, cuando ya ha asesinado a su víctima y cumplido su misión.

## **Transtextualidad**

El videoclip está repleto de pequeñas alusiones intertextuales no explícitas a la cultura pop y al cine. El plano de apertura es una referencia a las películas de John Woo y el segmento de la motocicleta en la ciudad recuerda tanto a *Akira* (Katsuhiro Ootomo, 1988) como a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). La estética de la Britney pelirroja es similar a la protagonista de la serie *Alias* (J.J. Abrams, 2001-2006). Todas estas referencias han sido admitidas por el director del videoclip en diversas entrevistas, pero no resultan necesarias para comprender el contenido narrativo del videoclip.

---

<sup>68</sup> Ya estoy lista.

## **Música y diégesis**

En gran parte de la canción, Britney hace *playback* sobre el tema musical. Como hemos dicho antes, cuando ella deja de mover los labios en la narración es sustituida por su yo de la secuencia de actuación. En estos casos, al menos la voz sería diegética.

En el pasillo del avión los pasajeros mueven sus cabezas al unísono con la música, así que se supone que ellos también la oyen, como si fuera un hilo musical. Al terminar la canción se introduce el sonido ambiente del avión y del exterior.

## 24. *Don't phunk with my heart* (Black eyed peas, 2005)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En el vídeo se escenifica un concurso de citas de televisión. La cantante del grupo, Fergie, va teniendo un encuentro con cada miembro masculino del conjunto, que interpretan a los concursantes del programa. Cada una de esas citas configura una de tres subsecuencias narrativas subordinada a la principal del concurso que sigue el mismo esquema: La cita comienza bien, el presentador – interpretado también por un miembro del grupo, Will.i.am-, la sabotea y Fergie acaba enfadada con su pareja. Al final es el propio presentador el que se queda con la chica, cansada de que todos los encuentros acaben en desastre.

En cuanto a las secuencias de actuación, los miembros del grupo están desdoblados, realizando dos papeles cada uno (menos Fergie) y actúan también como una banda de música en el plató del programa. La secuencia descriptiva de actuación, por tanto, no tiene entidad propia, sino que está totalmente subordinada a la narrativa, superponiéndose planos de los músicos de la banda a la acción mientras ésta se desarrolla.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

El programa de televisión que se escenifica comienza antes de que empiece a sonar la canción. Uno de los integrantes del grupo, Voodoo, presenta a la chica, Fergie (a1). Cuando ella entra en el plató es cuando empieza a sonar el tema que da título al vídeo, que dentro de la diégesis en ese momento funciona como sintonía del programa.

## Nudo

Primera subsecuencia: concursante Will.i.am

Will.i.am es elegido como primer concursante (a2). La cita consiste en ir a montar a caballo (a3). El presentador, usando muñecos de vudú, hace que el caballo de Will.i.am se encabrite, dejándolo en ridículo (a4). Fergie ordena enfadada que acabe la cita (a5). Esta sub-secuencia coincide en duración con la primera estrofa de la canción.

Segunda subsecuencia: concursante Apl

El siguiente elegido es Apl (a6). La cita escogida es en una discoteca (a7). Allí Fergie intenta besarlo (a8) pero el presentador con su vudú consigue que Apl rechace los besos (a9). Fergie se enfada y abandona la cita (a10). Esto coincide con la segunda estrofa de la canción.

Tercera subsecuencia: concursante: Taboo

El último concursante en salir elegido es Taboo (a11). La cita es en un restaurante (a12), pero de nuevo el presentador hace de las suyas. En este caso provoca que el brazo de Taboo se alargue para tocarle el trasero a la camarera (a13). Una vez más, Fergie se enfada y abandona la cita (a14). Esta parte coincide con el rap de Taboo, que es usado aquí a modo de diálogo.

## Desenlace

Finalmente el presentador susurra algo al oído a Fergie (a15) y ella accede a irse con él, dejando a los demás aspirantes plantados en el plató (a16). Esto se solapa a la coda de la canción.

## Ambientes

El ambiente principal es un plató de televisión estilo años setenta, escenario donde

sucede la secuencia narrativa principal. Después, cada secuencia narrativa subordinada se desarrolla en el lugar propio de la cita: un paseo a caballo por el campo, una salida a la discoteca y una cena en un restaurante. La secuencia de actuación está subordinada y tiene lugar en el plató del programa.

## **Personajes**

Los personajes están interpretados por los propios miembros del grupo. El presentador, Voodoo (interpretado por Will.i.am, el criterio anagráfico lo distingue del otro personaje que interpreta) y Fergie, están diferenciados por los criterios de relevancia, ya que son autores y receptores de la mayoría de acciones y sucesos. También se diferencian claramente por el criterio de focalización, ya que son los que aparecen más tiempo en pantalla y sobre los que gira el desarrollo de los acontecimientos. Los otros miembros masculinos del grupo también interpretan a los concursantes, a los que prestan su nombre real, estando individualizados, por tanto, por el criterio anagráfico, además de por el de focalización y relevancia que los coloca en un segundo plano respecto a Voodoo y Fergie.

## **Tiempo**

Nos encontramos ante un relato lineal de frecuencia singulativa, y con duración equivalente a la del tiempo real, excepto unas pocas elipsis.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Aunque en un principio imita la focalización externa de la realización de un programa de televisión, durante las citas cambia ese foco, al mismo tiempo que la realización se hace más cinematográfica. Tenemos conocimiento de todo lo que ocurre y de que el presentado es el autor de las trastadas que sufren los concursantes.

El que se imite la realización televisiva hace que existan miradas interpelativas del presentador a cámara, así como de los cantantes, incluso cuando se sitúan fuera de los

segmentos de actuación.

## **Voz**

En general la letra se adecúa al tema del vídeo musical, ya que habla del amor incondicional hacia una mujer. Es usada en algunos segmentos como si fuera las palabras que pronuncian los personajes para cortejar a la protagonista. Los miembros del grupo se alternan para cantar las distintas estrofas, lo que es especialmente relevante en el segmento de Will.i.am y en el de Taboo, donde su voz cobra protagonismo. También Fergie repite en el estribillo “No, no, no, don't phunk with my heart”, utilizando esta frase para referirse a que no le gusta cómo la han tratado los concursantes. El vídeo hace coincidir esta parte del estribillo con el final de cada cita, de las que siempre se marcha enfadada.

## **Transtextualidad**

El vídeo recrea los programas de citas que se hicieron famosos durante la década de los setenta en Estados Unidos.

## **Música y diégesis**

La música y la voz son diegéticas, pues hay un grupo (compuesto también por los integrantes de los Black eyed peas) que está tocando en plató. Además de esto, se conserva el sonido ambiente, con gritos del público, efectos de sonido, etc.

25. *Do it again* (Chemical brothers, 2007)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este vídeo musical existe una gran secuencia narrativa en la que, con la ayuda de una cinta de radiocasete mágica que hace bailar a quien la escucha, dos hermanos consiguen el dinero para que el más pequeño de ellos no tenga que sacarse un diente en el barbero y logre cambiárselo por otro de oro en el dentista.

No existe secuencia descriptiva de actuación, pero podemos ver a muchos de los personajes bailar afectados por la música del radiocasete mágico. Se trata de un elemento de la trama narrativa subordinado totalmente a la diégesis.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Ocupa el fragmento inicial del videoclip en el que todavía no ha comenzado a sonar la música. En él, un barbero está intentando sacar un diente a un niño pero éste huye aterrorizado (a1). Su hermano le persigue para traerlo de vuelta y, una vez lo alcanza, el pequeño le pide que por favor no deje que le saquen el diente. Le promete que así será (a2). En ese momento cae una cinta de casete del cielo (a3). Al introducirla en un radiocasete (a4) los cuerpos de los niños comienzan a moverse, bailando involuntariamente como por arte de magia (a5). La música comienza a sonar coincidiendo con el momento en que introducen la cinta en el radiocasete.

#### Nudo

Los hermanos usan el radiocasete para escapar de casa mientras los demás duermen o están hipnotizados por el sonido (a6). Esto coincide con el primer estribillo de la canción. Suben el volumen del aparato y consiguen que un coche se pare a recogerlos (a7). También gracias a la música les invitan a comer (a8) y pueden colarse en la baca

de un autobús que los lleva a la ciudad (a9). Esta última parte coincide con una estrofa que no se vuelve a repetir en la canción, una especie de puente musical en el que se nos muestra a todo el autobús bailando. La policía comienza a perseguir el autobús (a10), pero termina llevando a los niños en moto a la ciudad (a11). La vuelta del estribillo llega con la entrada de los niños a la ciudad. Allí, utilizando el radiocasete como arma atracan un banco (a12).

## Desenlace

Finalmente vuelven al pueblo en coche (a13). El hermano pequeño sonríe y muestra su diente de oro: han conseguido su objetivo. La música para de repente cuando le dan al botón de stop en el radiocasete (aunque parezca que acaba bruscamente es así como lo hace en la versión *edit* del LP Brotherhood en el que se incluye el tema). Y con esto termina el vídeo musical.

## Ambientes

Al ser una especie de *road movie* norteafricana, los espacios son variados y cambiantes. Destaca sobre todo el contraste entre el Marruecos rural, del que provienen los niños, y la ciudad. No hay lugar específico relacionado con lo musical (ni sala de ensayos ni concierto). Este ambiente se opone a los habituales de los videoclips de música electrónica, como discotecas y club nocturnos, presentes en otros vídeos de los mismos Chemical brothers (*Hey boy, hey girl; Galvanize, Block rockin' beats...*). Sin embargo, no desentona del todo, ya que existe cierta tendencia dentro del audiovisual asociado a la música electrónica a sorprender y salirse de la norma, ser tan vanguardistas como la música a la que acompaña. De ahí la innovación en este aspecto.

## Personajes

Los dos personajes que encontramos en el relato, los dos hermanos, están distinguidos de los demás sujetos por criterios de focalización (aparecen siempre en



imagen) y relevancia (están relacionados con todos los acontecimientos que constituyen la trama).

### **Tiempo**

El relato es de orden lineal y de frecuencia singulativa. Está recortado por algunas elipsis que, por lo general, no son significativas más allá de agilizar la narración. En cuanto a la duración, los indicadores temporales nos dicen que todo ocurre en un par de días. La cinta cae al suelo una tarde, se escapan por la mañana temprano al día siguiente, y vuelven al atardecer del mismo día. Todo esto está condensado en unos cinco minutos de vídeo.

### **Focalización**

La focalización es omnisciente, aunque siempre cercana a lo que rodea a los protagonistas se nos muestran detalles imperceptibles para ellos, como lo que ocurre en el interior del autobús mientras suben a la baca. La mirada es por lo general objetiva y no existe mirada interpelativa a cámara. Esto último va unido al hecho de que no contamos con una secuencia descriptiva de actuación al uso y que no aparece ningún cantante en imagen.

### **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción no tiene relación alguna con la acción pero la canción funciona como un mecanismo diegético que permite que se desarrolle la historia. Gracias a ella los protagonistas tienen poder sobre el resto de seres del relato.

### **Transtextualidad**

*Do it again* es un videoclip que reutiliza el concepto visto en otro vídeo musical, *Ya Mama* de Fatboy Slim. En este unos paletos intentan sacar dinero con una cinta que hace mover el cuerpo involuntariamente y que aparece de la nada del mismo modo que en *Do it again*. La cosa se va de madre cuando alguien la coloca en un radiocasete

gigante y el mercado donde están cobrando por escucharla acaba destrozado. La policía lo acaba deteniendo pero no creen la versión de los hechos del detenido hasta que el propio comisario prueba a escuchar la cinta. Este vídeo es del año 2000 y estuvo producido por el colectivo Traktor.

### **Música y diégesis**

La música es diegética, ya que se supone la canción que oímos proviene de la cinta mágica que portan los chicos. La llevan permanentemente encima, así que durante todo el videoclip es sonido *in*.

Se incluyen otros sonidos intradieгéticos, como el grito de los niños cuando dan cuenta que han conseguido colarse en el autobús que va a la ciudad y el jolgorio dentro de éste cuando todos bailan. También se oye la voz del hermano mayor y el sonido ambiente en uno de los momentos más importantes del vídeo, cuando atracan el banco. También hay sonido ambiente cuando el niño se para a observar cómo sacan un diente en una barbería y oye los alaridos de dolor del paciente, lo que lo reafirma en su decisión de robar el banco. El sonido ambiente funciona como un subrayado de la acción, de los sucesos importantes en la trama. La introducción y la conclusión, que se desarrollan antes de que comience la canción y después de que ésta termine poseen su propio sonido, con diálogos subtitrados.

## 26. *What comes around goes around* (Justin Timberlake, 2007)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una secuencia narrativa que nos cuenta cómo se desarrolla la relación entre los personajes de Scarlett Johansson y Justin Timberlake, cómo ella le es infiel y finalmente cómo muere en un accidente de tráfico.

También posee una secuencia descriptiva de actuación que nos muestra a Justin Timberlake cantando en el mismo bar en el que Scarlett trabaja como bailarina de *burlesque*. A pesar de la identificación entre el espacio de la narración y el de la actuación, no encontramos otra relación entre ambas secuencias, así que las consideraremos como yuxtapuestas.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

El protagonista (Justin Timberlake) conoce a una chica (Scarlett Johansson) en una fiesta (a1). Ella le confiesa que está allí porque es la acompañante de otro hombre, pero finalmente él la convence para que vayan juntos (a2). Esta parte se desarrolla en un segmento del vídeo previo a que comience a sonar la canción. Después de estar con él en la cama, la chica se lanza a la piscina de su casa (a3). Justin va a rescatarla creyendo que se ha ahogado (a4), pero ella sonríe burlándose de él y se besan (a5). Estos últimos acontecimientos se corresponden con la primera estrofa de la canción. A continuación, durante el primer estribillo, tenemos una secuencia de actuación con Justin Timberlake actuando en el club.

#### Nudo

A mitad de la segunda estrofa, la música se detiene para dejar paso al sonido ambiente y los diálogos de los personajes. Justin presenta a Scarlett a un amigo como

“the one” (a6) y deja entrever que se va a casar con ella. Todos están algo borrachos y este personaje afirma que le gusta Scarlett y se le insinúa besándole la mano (a7). En ese momento se reanuda la canción. El segmento de actuación comienza a alternarse con algunas escenas sueltas correspondientes a la secuencia narrativa mientras termina la estrofa y se introduce el siguiente estribillo, entre ellas una de Justin pidiéndole a su amigo que vigile a la chica. Un poco después, coincidiendo con la introducción de un intermedio musical en la canción, la canción baja de volumen hasta que se detiene. En ese momento, Justin encuentra a la chica besándose con su amigo en las escaleras (a8). Justin le da una paliza (a9) mientras Scarlett le dice que se calme. Ambos se enfrentan (a10) y ella le acusa de que en realidad, aunque diga estar enamorado de ella, no la conoce, en el sentido de que no sabe cuáles son sus verdaderas intenciones, y sale corriendo. Justin grita que sí la conoce y se dispone a ir tras ella.

## Desenlace

Scarlett escapa en su coche (a11) y Justin la sigue en el suyo (a12). La música se reanuda. En esta parte hay un rap que coincide con la persecución en la carretera. Un montón de desechos y un coche calcinado se interpone en el camino de ambos, pero ella opta por no desviarse, por lo que choca (a13) y sale despedida a la carretera (a14). Esto coincide con la frase de la canción “you got what you deserved”<sup>69</sup> relacionando dicho accidente con el hecho de haberle sido infiel. Finalmente Justin la encuentra tumbada en el asfalto (a15), posiblemente muerta.

## Ambientes

La mayor parte de la historia se desarrolla en un club nocturno de cabaret, que es también el espacio de actuación donde canta Justin. Allí el protagonista conoce a la chica, tiene lugar el encuentro con el amigo y descubre a estos dos besándose. Otro ambiente importante es la casa del personaje de Justin, ostensiblemente lujosa, y que da una idea de su posición social, más cuando en una escena insinúa que va a casarse con ella diciendo que “puede que incluso le dé las llaves del castillo”. Por último, tenemos

---

<sup>69</sup> Tuviste lo que te merecías.

escenas de exteriores, en una autopista, de noche, que terminan con un aparatoso accidente, explosión incluida.

Todos los espacios transmiten sensación de lujo decadente e incluso peligro, además de pertenecer al ámbito nocturno. Las bailarinas que hacen malabares con fuego del club, por ejemplo, se relacionan directamente con el accidente y la explosión vía montaje. La secuencia de actuación tiene lugar en el club, aunque se encuentra yuxtapuesta y no relacionada más que estéticamente con la secuencia narrativa.

## **Personajes**

Hay dos personajes principales, el que interpreta Justin Timberlake y la chica a la que da imagen Scarlett Johansson. Ambos son fácilmente distinguibles por los criterios de focalización (aparecen frecuentemente en imagen) y relevancia (reciben y producen la mayoría de acciones y sucesos, respectivamente). Otro individuo que podemos considerar personaje es el amigo de Justin, pues su existencia es el desencadenante de la conclusión de la trama.

## **Discurso**

El relato es de orden no lineal. Durante el momento en que Justin y Scarlett se conocen se nos muestran unos breves *flashforwards* de lo que será el encuentro con el amigo del primero y el momento del accidente. Del mismo modo, antes de que Justin encuentre a Scarlett besándose con su amigo en las escaleras, se nos muestran *flashbacks* de los momentos compartidos con ella en la cama y cuando se la presentó.

En cuanto a la duración, lo único que sabemos es que entre el momento en que se conocen y aquel en que la presenta a su amigo ha pasado al menos un mes, ya que es un dato mencionado en la conversación.

La frecuencia de los acontecimientos es generalmente singulativa, aunque hay imágenes concretas – la tapa de la rueda rodando tras el accidente – que son mostradas más de una vez.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, pues además de tener todos los puntos de vista de la acción se nos muestran algunos recuerdos de las protagonistas. Durante las secuencias narrativas encontramos mirada objetiva. Justin se dirige a la cámara durante la canción, existiendo por tanto mirada interpelativa al espectador durante la secuencia de actuación.

La letra de la canción se puede identificar con la voz narrativa del personaje de Justin en el momento en que descubre que el personaje de Scarlett le ha sido infiel. En ella habla de cómo él la habría hecho feliz mientras que su nuevo amante no la va a tratar igual de bien pero que él ya no está dispuesto a perdonarla. La letra está en segunda persona y se dirige al personaje de Scarlett por lo que, aunque no podemos considerarla como un diálogo diegético, sí que aporta información valiosa para el relato. Además el título se relaciona con el contenido de la historia. Scarlett muere después de serle infiel a Justin y supuestamente a eso alude trágicamente ese “donde las dan las toman” del título. Sin embargo, el tono revanchista de la letra contrasta con el trágico de la diégesis presentada en imagen, donde cuesta trabajo creer que el protagonista deseara un destino tan cruel para su pareja.

## **Transtextualidad**

Este vídeo musical cuenta con títulos de crédito que nos presentan a los actores protagonistas, el guionista y el director, así como el título del videoclip. Se utiliza a Scarlett Johansson, actriz famosa por su sexapil (parte de su texto estrella) para recrear el personaje de una mujer fatal caída en desgracia.

## **Música y diégesis**

La música (o mejor dicho la voz, puesto que no aparecen instrumentos musicales en imagen) es diegética en el segmento de actuación. Durante la mayoría de los segmentos narrativos oímos el sonido ambiente, diálogos incluidos. Incluso la música para o baja de volumen para dar importancia a estos últimos sobre la canción.

## 27. *Gives you hell* (All American rejects, 2008)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una secuencia narrativa conformada por varios episodios o subsecuencias narrativas que cuentan la historia de dos vecinos que se llevan mal, hasta que sus esposas deciden hacer un intercambio de parejas y obligan a cada uno a ocupar el rol del otro.

Las secuencias descriptivas de actuación están subordinadas a las secuencias narrativas. En ellas podemos ver a los integrantes del grupo tocar la canción de tal manera que su actuación forma parte de la historia, es decir, nos encontramos con música diegética.

### **Estructura argumental**

No hay una introducción y nudo propiamente dichos. En lugar de ello, al comienzo de este videoclip se introducen una serie de escenas que nos describen cuál es la relación entre los protagonistas.

#### Sub-secuencia 1

Se nos presenta a un matrimonio que se está yendo a dormir, mientras que en la casa de al lado, el vecino se despierta para tocar con su grupo toda la noche, hasta que se acuesta, molestando a los primeros.

#### Sub-secuencia 2

A la mañana siguiente, el primer vecino aprovecha para vengarse del ruido nocturno poniendo la música del coche a tope mientras lo limpia. El segundo vecino, como reacción a esto, sale con el resto de su grupo a protestar porque no les dejan dormir (de día).

#### Sub-secuencia 3

Algo más tarde, mientras el primer matrimonio está jugando a tranquilamente a un

juego de mesa en su salón, el vecino se pasea por el jardín tocando la guitarra eléctrica y desconcentrándolos.

#### Sub-secuencia 4

A la mañana siguiente el primer vecino despierta segundo haciendo que la luz del sol se refleje en los muchos espejos de su habitación y apunte justo a su cara en la cama.

#### Desenlace

En el enfrentamiento final el vecino roquero despliega a todos sus amigos armados con altavoces y megáfonos que envían un ruido infernal a la casa del primer vecino. Discuten los dos y finalmente sus mujeres resuelven el problema intercambiando a sus maridos. La del segundo vecino (el roquero) lo lleva a tocar y cantar con su grupo, y la del primer vecino (el conservador) se acuesta con él.

#### **Ambientes**

Las respectivas casas de los dos vecinos sirven de ambiente a la historia. Cada una refleja la personalidad de su dueño. La del vecino conservador es clásica, la típica casa americana de clase media alta con un orden y una decoración impolutos. Sin embargo la del roquero está pintada de distintos colores y tiene un aspecto más salvaje y desordenado. En esta última encontramos un ambiente propio de lo musical, el garaje, donde el vecino roquero ensaya con su grupo.

#### **Personajes**

Los protagonistas son las dos parejas de vecinos, recayendo sobre todo el peso del protagonismo en las figuras de los maridos. Ambos maridos están interpretados por el mismo actor, que es a su vez el cantante de la banda All American Rejects, Tyson Ritter. El resto de la banda también interpreta los papeles de amigos del vecino roquero, aunque no podemos considerarlos personajes ya que no tienen peso en la historia si



atendemos a los criterios de focalización y relevancia.

## **Tiempo**

El relato es lineal y de frecuencia múltiple, pues se repite continuamente una misma secuencia de hechos, el toma y daca entre los vecinos, hasta la solución final. Existen elipsis entre las distintas sub-secuencias narrativas. No conocemos la duración exacta de la historia pero consistiría mínimo, según los indican la sucesión de noches y días, en un par de días.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente, conocemos lo que ocurre en todo momento en las dos casas. Aparece la mirada interpelativa en algunas de las actuaciones y como ruptura de la cuarta pared al final del relato, cuando se muestran en paralelo las consecuencias del cambio de pareja. El vecino conservador mira a cámara mientras canta (mirada interpelativa de actuación) mientras que el roquero lo hace antes de acostarse con la mujer de su vecino (ruptura de la cuarta pared, haciendo cómplice al público de su travesura).

## **Voz y letra de la canción**

La letra de la canción se interpreta como diálogo entre los dos personajes principales, aunque la trama no se corresponda con el contenido de la letra de la canción excepto en la frase “gives you hell”<sup>70</sup>, pues ambos vecinos se desean mutuamente lo peor.

Algunas partes de la letra están ilustradas por lo que se muestra en imagen. Por ejemplo, en la escena en la que el vecino roquero se despierta con la frase “I wake up every evening”<sup>71</sup> cuando es cierto que ya es de noche.

---

<sup>70</sup> Te lo voy a hacer pasar mal.

<sup>71</sup> Me despierto cada noche

## **Transtextualidad**

Nada a destacar

## **Música y diégesis**

La voz es diegética ya que hay *playback* constante. A veces también aparece la banda haciendo la música diegética, como en la parte en la que está tocando el roquero en el garaje, o más tarde cuando el otro vecino ocupa su lugar.

## 28. *Paparazzi* (Lady Gaga, 2009)

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una secuencia narrativa dividida en dos partes que se sitúan al comienzo y al final del videoclip. Estas dos partes están separadas por una secuencia descriptiva conceptual y de actuación que ocupa prácticamente toda la duración del tema musical y que divide a la secuencia narrativa por la mitad, con la que mantiene una relación de mera yuxtaposición. La relación con la secuencia narrativa es vaga, no aporta información sobre los sucesos de aquella pero sí alude a los temas del dinero, la fama y la muerte.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Lady Gaga está besándose con el personaje de Alexander Skarsgard en la cama de su lujosa mansión (a1). Él la lleva afuera, a la terraza y allí continúan con la escena amorosa (a2). Alexander le pregunta si confía en él y ella le responde que sí (a3). Justo a continuación Lady Gaga se da cuenta de que hay alguien fotografiándoles (a4), lo que significa que él la está traicionando y la ha sacado al exterior para hacerle un favor a la prensa. Ella se resiste a continuar besándole y él acaba tirándola por el balcón (a5). Acaba en el suelo, con la cabeza rota y rodeada de paparazzi más preocupados por sacarle fotos que por ayudarla (a6).

#### Nudo

Los periódicos anuncian la caída en desgracia de Lady Gaga. La vemos en silla de ruedas, con muletas. Es aquí donde comienza la canción, y con ella, la secuencia de actuación. Tras esta, Lady Gaga y Alexander Skarsgard aparecen juntos de nuevo. Esta parte de la narración coincide con la última repetición del estribillo. Ella le prepara una

bebida, a la que añade unos polvos, y se la ofrece. Él bebe y la mira sorprendido mientras ella toma té. A continuación Alexander muere (a7, Lady Gaga envenena a su novio). La música se detiene. Sobre las imágenes de una Lady Gaga serena a pesar del crimen que ha cometido, oímos la llamada que ella misma hace al número de emergencias más tarde “Hello. I just killed my boyfriend”<sup>72</sup> (a8). La policía llega e investiga el lugar del crimen. Se llevan esposada a Lady Gaga entre fotógrafos (a9).

## Desenlace

De esta forma Lady Gaga consigue vengarse del hombre que la traicionó y ser de nuevo la comidilla de los medios ya que, gracias a su asesinato, la prensa vuelve a tratarla como una estrella (a10) e incluso claman que es inocente. Es detenida y posa en las fotos de su ficha policial como si fuera una modelo (a11). En el momento en el que es apresada vuelve a sonar por última vez el estribillo de la canción.

## Ambientes

Casi la totalidad del videoclip se desarrolla en una lujosa mansión que suponemos es el hogar de Lady Gaga o su pareja. La decoración es neoclásica, con jardines de grandes balaustradas, estatuas de mármol, rosales y muebles estilo Luis XVI, que aluden a la relación entre lujo clásico y decadencia. Recuerda a las residencias en la Costa Azul e Italia de las estrellas de la época dorada de Hollywood. La secuencia de actuación, pese a estar yuxtapuesta, se desarrolla en el mismo ambiente.

## Personajes

Los personajes de Lady Gaga y Alexander Skarsgard son los que más tiempo aparecen en pantalla y sobre los que recaen todos los acontecimientos. Lady Gaga está diferenciada también por el criterio anagráfico y aparece dentro de la narrativa con su nombre artístico, interpretando a una estrella que no es, sin embargo, ella misma.

---

<sup>72</sup> Hola, acabo de matar a mi novio.

## **Tiempo**

El relato es de orden lineal y de frecuencia singulativa. Hay una gran elipsis que separa las dos partes de la narración. Pasamos de ver a Lady Gaga en silla de ruedas a encontrarnos con ella totalmente recuperada y de nuevo junto a su novio tras la inserción de la secuencia de actuación. Encontramos un pequeño salto temporal, pero sólo en el plano del sonido: justo tras la muerte de Alexander Skarsgard, mientras Lady Gaga le coloca sus gafas de sol, oímos la voz de ella llamando al número de emergencias y confesándose culpable, acción que ocurre en el futuro respecto a las imágenes que vemos. Depende de la interpretación que le demos a algunas escenas podemos considerar que hay otros saltos temporales. Las modelos muertas que aparecen en la secuencia de actuación pueden ser consideradas como víctimas de Lady Gaga si observamos que una de ellas aparece en la secuencia final viva. Nos encontraríamos, si relacionamos ambos segmentos, con una prolepsis inserta dentro de dicha secuencia de actuación en la que todos los miembros del servicio han sido también asesinados.

No conocemos la duración total de los acontecimientos. Hay que destacar, sin embargo, que en este vídeo musical existe un marcador temporal. Hacia el final vemos cómo el cielo se oscurece progresivamente, lo que separa la escena del envenenamiento con aquella en la que la policía entra en la casa, lo cual quiere decir que todos esos eventos ocurrirían en el mismo día.

## **Focalización**

La focalización es omnisciente. Encontramos varias miradas interpelativas durante la secuencia de actuación y también durante la secuencia narrativa. La primera en el momento en que Lady Gaga cae al vacío, ya que a cámara como desafiante o enfadada ante la traición. La segunda cuando lo mata, aunque en esta ocasión no apreciamos sus ojos ya que porta gafas de sol. Las dos, por tanto, enlazan la afrenta y la venganza.

## **Voz**

En este videoclip la canción no se corresponde con la voz narrativa y la letra no

tiene relación con la narración más allá del título, que alude a los periodistas que provocan dentro de la diégesis la caída y el auge de la figura mediática de Lady Gaga.

### **Transtextualidad**

En este videoclip encontramos títulos de crédito como si se tratara de una película o una serie. La historia del videoclip tiene su continuación en *Telephone*, uno de los siguientes videoclips de la artista, donde Lady Gaga sale de la cárcel y continúa con sus fechorías. Existen diferentes guiños dentro de la historia a clásicos del cine como *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), pero no tienen que ver con la trama, son meramente estéticos.

### **Música y diégesis**

La música sólo aparece durante la secuencia de actuación, excepto el último estribillo, que mientras está sonando se superpone a la segunda parte de la secuencia narrativa. Durante las secuencias narrativas se conserva el sonido ambiente y los diálogos propios de la acción. Cuando aparece en ellas la música siempre es de manera extradiegética.

### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

En este videoclip encontramos una gran secuencia narrativa. En ella Taylor Swift interpreta a un personaje, al que a falta de nombre la llamaremos por el de la cantante, que de pequeña sufrió el abandono de su padre. Taylor conoce a un chico en una cafetería y comienza a salir con él. Se mudan a la misma casa sin pensar de qué van vivir. Pronto comienzan los conflictos y Taylor, debido a la mala experiencia con su padre, cree que su relación ha llegado a su fin. Sin embargo el chico le promete que nunca la dejará sola. Finalmente se casan y forman una familia.

Los segmentos de la secuencia narrativa se van interrumpiendo por la inserción de otros pertenecientes a una secuencia descriptiva de actuación en la que Taylor se dirige a cámara como narradora de su propia historia. Lo hace en un espacio neutro, un bosque (no se corresponde con ninguno de los vistos en la secuencia narrativa), rodeada de fotografías que aluden a su condición de cronista.

### **Estructura argumental**

#### Introducción

Taylor entra en una cafetería. Ve a una pareja discutir, lo que introduce una analepsis en la que se nos muestra a ella de pequeña viendo a sus padres discutir también. Tras esto aparece en pantalla el chico. Las imágenes de los dos se alternan coincidiendo con el contenido de la letra, primero se nos habla de él (“You were in college working part time waiting tables/ Left a small town, never looked back”<sup>73</sup>) y luego de ella (“I was a flight risk with the fear of fallin'/ Wondering why we bother with love if it never lasts”<sup>74</sup>).

---

<sup>73</sup> Estabas en la universidad y trabajabas a tiempo parcial como camarero. Habías dejado un pueblo pequeño sin mirar atrás.

<sup>74</sup> Yo estaba en riesgo de fuga con miedo a caer. Preguntándome por qué molestarme con el amor si nunca dura.

En este segmento se nos presenta el primer suceso de la historia, el abandono de la protagonista por parte de su padre (a1), que no observamos en imagen pero que está implícito en la letra (“you made a rebel of a careles man’s careful daughter”<sup>75</sup>). También la primera acción, Taylor conoce a un chico que está trabajando en la cafetería (a2).

## Nudo

Al comenzar el estribillo, vemos escenas de la ya pareja que son introducidas por la letra del mismo, la cual nos indica que están comenzando su relación amorosa. (“Do you remember, we were sitting there by the water / You put your arm around me for the first time”<sup>76</sup>). En la siguiente escena los vemos a los dos transportando cajas (a3, se mudan juntos). La propia letra de la canción vuelve a introducir un salto temporal, esta vez explícitamente (“Flashforward and we’re taking on the world together / And there is a drawer of my things at your place”<sup>77</sup>). Aquí por la letra sabemos que el chico conoce ya los problemas del pasado de Taylor (“You learned my secrets and you figured out why I’m guarded”<sup>78</sup>), palabras con las que se introduce otro *flashback* de la Taylor niña y le promete que con ellos no pasará lo mismo (“You said we’ll never make my parents mistakes”<sup>79</sup>) (a4).

Con el estribillo se vuelven a mostrar imágenes de los dos en su vida diaria. Después volvemos a una analepsis a la Taylor niña en el verso (“You made a rebel of a careless man’s careful daughter”). En una variación de los versos del estribillo (“Do you remember all the city lights on the water / You saw me start to believe for the first time”<sup>80</sup>), ambos se encuentran en una barca en el lago y él le muestra un anillo. Deducimos de lo que vemos que le está pidiendo que se case con él y ella acepta (a5).

Durante el puente, entre el estribillo y la coda de la canción, se nos muestra una pelea entre los dos miembros de la pareja (a6) y Taylor huye a la calle llorando (a7) lo que también está reflejado en la letra (“And I remember that fight two thirty a.m. / Cause everything was slipping right out of our hands / And I ran out crying and you followed

---

<sup>75</sup> Convertiste en una rebelde a la hija cuidadosa de un hombre descuidado.

<sup>76</sup> Recuerdas cuando estábamos ahí, sentados junto al agua. Me pasaste el brazo por los hombros por primera vez.

<sup>77</sup> Flashforward y ahí estamos intentando comernos el mundo, con un baúl con mis cosas en tu casa.

<sup>78</sup> Descubriste mis secretos y averiguaste por qué soy tan cauta.

<sup>79</sup> Me dijiste que no volveríamos a cometer los errores de nuestros padres.

<sup>80</sup> Recuerdas todas las luces de la ciudad en el agua. Viste como por fin aprendía a confiar.



me out into the street<sup>81</sup>”). Aquí hay otra analepsis a la Taylor niña que también coincide con lo que nos dice la canción, pues recuerda sus experiencias pasadas (“Raised myself for the goodbye/ Cause that's all I ever know”<sup>82</sup>). Finalmente el chico acude a buscarla a la calle a donde había huido (a8) y se reconcilian (a9) (“And you took me by surprise / You said I'll never leave you alone”<sup>83</sup>).

## Desenlace

Durante la coda de la canción vemos cómo se sucede la vida en común de la pareja: se casan, tienen dos niños... lo que podíamos considerar las acciones finales de su historia de amor, que triunfa a pesar de los problemas.

## Ambientes

Los ambientes son los adecuados para el desarrollo de la historia, enmarcando los acontecimientos que se van sucediendo: la cafetería donde se conocen, la casa donde van a vivir y escenas en parajes románticos, como un lago y a sus orillas. Hay un espacio concreto para englobar todas las escenas que ocurren en el *flashback*: la casa de Taylor cuando era pequeña, que además se asemeja a aquella donde la pareja se muda para así resaltar similitudes entre las vidas de ambas familias. Por otro lado tenemos el espacio dedicado a la secuencia descriptiva de actuación, el bosque con fotografías desde el que Taylor se dirige a nosotros. Está unido al narrativo mediante las fotos, que simbolizan los momentos de su vida que nos está narrando.

## Personajes

En el relato hay dos personajes, Taylor y el chico. Ambos se distinguen por el criterio de relevancia, ya que son autores y receptores de acciones y sucesos, siendo Taylor además la narradora del relato. También aparecen constantemente en pantalla, por lo que los podemos distinguirlos asimismo por el criterio de focalización.

---

<sup>81</sup> Y recuerdo esa pelea a las dos de la madrugada. Todo se me estaba escapando de las manos. Me escapé llorando y tú me seguiste hasta la calle.

<sup>82</sup> Me preparé para decir adiós. Porque eso es lo único que había conocido.

<sup>83</sup> Y tú me cogiste por sorpresa diciendo que nunca me dejarías sola.

## **Tiempo**

El relato no es lineal, sino que presenta *flashbacks* y *flashforwards* constantes, en los que se nos recuerda el pasado traumático de Taylor y el futuro en común de ambos protagonistas. Se nos sitúa en un momento indeterminado en el futuro desde el que la protagonista habla cuando ya ha sucedido todo, así que tomando como punto de partida la letra se podría decir que todo lo que vemos en imagen es un gran *flashback*. Desde el punto de vista de la imagen, sin embargo, el punto de partida sería el momento en que ambos se conocen en la cafetería, que es el que abre y cierra el videoclip, de ahí que tenga el aspecto de un relato circular.

No sabemos cuál es la duración exacta de la historia, el único indicador temporal que poseemos es que uno de los niños celebra su cuarto cumpleaños en uno de los planos. La frecuencia es singulativa

## **Focalización**

La focalización es interna, es Taylor quien nos cuenta la historia de su vida. La mirada es por lo general objetiva, e interpelativa en la secuencia de actuación.

## **Voz**

En este aspecto nos encontramos ante un caso paradigmático de ilustración y ampliación del contenido de la letra. Se trata de un relato autodiegético que cuenta la propia Taylor.

## **Intertextualidad**

Nada destacable.

## **Música y diégesis**

La música es extradiegética. La voz es diegética en la secuencia de actuación pero no en la narrativa. Por lo tanto se trata de una voz en over.

### 30. *Last Friday Night* (Katy Perry, 2011)

#### **Configuración de secuencias narrativas y descriptivas**

Este videoclip está compuesto por una sola secuencia narrativa. En ella una chica llamada Kathy Beth Terry (álter ego de la cantante Katy Perry), pasa de ser una empollona que está aburrida en su casa un viernes por la noche, a la sensación de la noche en la fiesta que se celebra en casa de su vecina.

En este vídeo musical no existe secuencia descriptiva de actuación diferenciada del resto. Las partes en que Katy baila o canta están subordinadas a lo narrativo y se distinguen del resto en que en ellas la artista mira a cámara al hacerlo.

#### **Estructura argumental**

##### Introducción

El relato comienza *in media res*. Kathy Beth Terry se despierta en su habitación, que está hecha un desastre (a10). A su lado en la cama hay un chico medio desnudo. Accede a Internet y en una red social encuentra imágenes de una fiesta celebrada la noche anterior que la muestran a ella borracha y haciendo toda clase de locuras (a11). Esto coincide con la primera estrofa de la canción. La mayoría del contenido de la letra se corresponde con lo que vemos en imagen (por ejemplo, la línea “pictures of last night ended up online<sup>84</sup>” coincide con cuando mira el contenido subido a la red).

##### Nudo

En este punto se nos presenta un *flashback*. Es la noche anterior. Kathy está en su habitación intentando concentrarse en un *sudoku*, pero no puede conseguirlo porque en la casa de al lado hay mucho ruido, ya que están celebrando una fiesta (a1). Llama a la puerta para quejarse (a2) y la anfitriona (Rebecca Black) la invita a pasar (a3). Allí, en la fiesta, se encuentra con un chico que está enamorado de ella, Everett, quien fantasea

---

<sup>84</sup> Fotos de anoche han acabado online.

con que Kathy es una princesa y él su caballero andante. Aparece también el chico que le gusta a Kathy (Steve Johnson) pero este último, para chasco de la protagonista, se va con otra (a4). La anfitriona ve que Kathy está triste debido a esto, así que le propone hacerle un cambio de imagen de tal forma que Steve se fije en ella (a5). Después de esto, Kathy baja la escalera convertida en una mujer despampanante y se integra en la fiesta (a6). Tanto que invita a todos a continuarla en su casa (a7). Allí Steve le toca el trasero (a8) y Everett, para defenderla, le pega un puñetazo que lo deja k.o. sobre la cama (a9). Kathy que está borracha, se desmaya a su lado (a10). Con esta escena termina el *flashback*. Esto coincide con la última repetición del estribillo.

La primera frase del primer estribillo de la canción “last Friday night” es el indicador temporal que introduce el *flashback* que nos lleva a la noche anterior. Entre las escenas de éste se intercalan otras situadas en el presente de la narración, para establecer enlaces entre lo sucedido la noche anterior y la escena con la que se abría el videoclip. Por ejemplo, se enfoca al chico que está tumbado en la cama y al mismo en la fiesta para que sepamos que ambos son Steve Johnson, el objeto de los sentimientos de Kathy. El final del primer estribillo coincide con la introducción del personaje de Everett, - mostrando su fantasía, que sitúa a él y Kathy como pareja ideal en un entorno medieval-, así como con la aparición del chico que le gusta a Kathy, provocando que ambos personajes aparezcan como antagónicos.

Con el siguiente estribillo Rebecca se lleva a Kathy a su habitación para hacerle un cambio de imagen. La exclamación “damn<sup>85</sup>” de la letra coincide con el momento en que le da unas almohadillas de relleno para el pecho y se interpreta como una línea de diálogo en la que la protagonista muestra su sorpresa. La repetición del estribillo tiene lugar al mismo tiempo que Kathy reaparece en la fiesta. El chico que le gusta por fin se fija en ella. Después de esto, en el estribillo instrumental, coincidiendo con unas frases repetidas in crescendo y una sucesión de imágenes intercaladas, nos da la sensación de que la fiesta sube en intensidad, hasta llegar al solo de saxo, momento en que todos se van a casa de Kathy. Se suceden escenas de la fiesta hasta que termina la canción.

---

<sup>85</sup> Maldita sea.

## Desenlace

Con el final de la canción volvemos al presente. Kathy está mirando las fotos de la fiesta en Internet cuando sus padres, que han regresado a casa de un viaje antes de lo previsto, entran en su habitación (acción 12). En lugar de echarle la bronca, se muestran comprensivos porque “ellos inventaron los viernes”, es decir, que también fueron jóvenes, y la dejan dormir. En este segmento no hay música y todo el sonido consiste en el diálogo de los personajes.

## Ambientes

La secuencia narrativa se desarrolla en la casa de Kathy (o más exactamente su habitación) y en la casa de su vecina, Rebecca. Hay que destacar que el videoclip recrea la época de finales de los años ochenta. En él no hay ningún espacio propio de lo musical, ni hay distinción entre espacio narrativo y de actuación.

## Personajes

En este caso todos los personajes están claramente diferenciados por los criterios de relevancia, focalización y, lo que es peculiar, por el criterio anagráfico, puesto que todos tienen nombre en los títulos de crédito. En este caso, al ser muchos los artistas invitados, se les da el papel de un personaje con nombre y apellidos para resaltar su peso en los títulos de crédito. Así nos encontramos con que el personaje que interpreta Darren Criss (famoso por su intervención en la serie Glee) aparece en ellos cuando apenas se limita a decir unas líneas. En cambio Steven, el objeto de interés amoroso de Kathy, por ejemplo, no está mencionado en los títulos a pesar de que se nos había dado a conocer su nombre, ya que no está interpretado por ningún actor conocido.

Descartando por tanto a las estrellas invitadas, distinguimos como personajes a Kathy Beth Terry, un álter ego de Katy Perry, Everett, Rebecca, Steven, y los padres de Kathy.

## Tiempo

El relato comienza *in media res*. Hay un gran *flashback* inserto entre el principio y el final, de modo que el relato se configura de manera circular. La duración total de la historia es una noche, haciendo honor al título del single (Last Friday night<sup>86</sup>), a la que se añade un epílogo a la mañana siguiente. Existen elipsis pero que no son significativas más allá de agilizar la narración.

## Focalización

La focalización es omnisciente, lo que incluye focalización interna variable entre distintos personajes. Tenemos por un lado una focalización externa cercana a Katy, que incluye planos subjetivos de lo que ella está viendo (cuando observa que el chico que le gusta ha entrado en la fiesta) y también focalización interna de Everett, en las secuencias en que se imagina que lucha como un caballero medieval por Kathy. La mirada es objetiva, en la secuencia de actuación existe mirada interpelativa.

## Voz

La letra de la canción describe algunas escenas y el punto de vista de los acontecimientos de Kathy, por lo que es una narración autodiegética de los acontecimientos. Su origen se sitúa en el momento en que Kathy descubre las fotografías colgadas en internet, configurándose como una especie de diálogo interno consigo misma. En algunos breves momentos funciona también como diálogo, como cuando Kathy exclama “Damn!”. El orden de los sucesos en la letra de la canción impone el comienzo *in media res* de la secuencia narrativa.

## Transtextualidad

En este vídeo musical tenemos múltiples referencias intertextuales, ya que está

---

<sup>86</sup> El último viernes por la noche.

concebido como un mensaje a las películas y series juveniles de los años ochenta de estilo de las obras de John Hughes, director que se hizo famoso con filmes como *Dieciséis velas* (1984). Por esto encontramos aquí diversas alusiones a la cultura juvenil de la generación de los ochenta y los noventa: músicos como Kenny G o Hanson, así como las apariciones del actor Corey Feldman y la cantante Debbie Gibson, que interpretan a los padres de Kathy y en su juventud fueron ídolos adolescentes. También tenemos varias llamadas a la cultura juvenil actual ya que varios actores pertenecen al elenco de la serie *Glee*. Asimismo, podríamos calificar dentro de este grupo de ídolos juveniles a Rebecca Black, quien protagonizó uno de los vídeos virales más importantes en los meses previos al estreno de *Last Friday night*. Su videoclip, titulado precisamente *Friday*, fue la comidilla en las redes sociales durante semanas, en especial entre los más jóvenes.

Además de estas referencias a otras obras, el discurso de *Last Friday night* no se limita a las fronteras de este videoclip, sino que la identidad de Katy Perry como Kathy Beth Terry, la heroína de esta historia, está dispersa por otros lugares mediáticos. Su primera aparición fue en los Teen Choice Awards de 2010, en que fue interpretada como el rol de “la empollona” por la cantante, que presentaba la gala – donde encarnaba también otros estereotipos como la animadora, la siniestra, la *hippie*...-. Asimismo, antes del lanzamiento del vídeo aparecieron los perfiles en Facebook y en Twitter de Kathy Beth Terry como alter ego oficial de Katy Perry, donde se fueron colgando algunos vídeos en los que el personaje hablaba de su vida diaria y nos introducía a otros integrantes de la historia como Everett y Steve Johnson.

### **Música y diégesis**

El sonido es *diegético* en las partes en las que Kathy canta en su cuarto que, como ya hemos mencionado, han de interpretarse como un diálogo interno.

Hay una apertura y una conclusión previas al segmento del vídeo que se superpone a la canción, en las que suenan una parte modificada del tema y donde podemos oír el sonido ambiente, con diálogos incluidos. Cuando comienza a cantar Katy este sonido ambiente se sustituye por la canción hasta que termina y entran los padres de Kathy en la habitación. Es entonces cuando se reanuda el diálogo. Dentro del segmento de la canción también se incluyen algunos efectos de sonido con fines humorísticos como cuando Kathy sonríe y le brillan los *brackets*.

En el vídeo también hay partes donde el sonido ambiente se funde con la canción. Durante el segmento central, después de que Kathy baje las escaleras con su nueva imagen, el montaje se acelera mientras que oímos a un coro gritando T.G.I.F. Este coro se encuentra en la canción, pero aquí se usan como sonido ambiente, ya que, según lo que se nos muestra en imagen, quienes gritan estas palabras son los asistentes a la fiesta.



## 7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DE LA MUESTRA

A continuación, resumiremos los resultados del análisis realizado al corpus de videoclips, poniendo en común las similitudes y diferencias halladas entre ellos, con el fin de formarnos una imagen de cuál es el uso que hacen de los diversos elementos narrativos. Hemos agrupado estas conclusiones en varios apartados, principalmente según la división de categorías realizada en la ficha de análisis, pero también siguiendo diversos puntos coincidentes que hemos hallado al aplicarla, lo que nos permitirá una exposición más pormenorizada y clara de los resultados obtenidos.

En “Componentes”, nos acercaremos al modo de organizarse que tienen las secuencias narrativas y descriptivas, de las que hablamos en el apartado 4.3 (Las secuencias descriptivas y de actuación en el videoclip) en el videoclip, ya sea al mezclarse de forma homogénea o heterogénea entre ellas. Esta organización, según hemos comprobado en el análisis, está muy relacionada con el espacio en que se desarrolla la acción, por lo que hemos incluido también en este apartado una reflexión sobre el uso de los espacios relacionados con la profesión musical. En “Estructura de la trama” nos ocuparemos de la forma que tienen de estructurarse los acontecimientos de la historia para formar la trama, así como la relación que establecen con la propia estructura de la canción, con el fin de averiguar si se cumplen los planteamientos teóricos expuestos en los apartados 4.4.1 (“Duración y estructura de la canción y su incidencia sobre los esquemas narrativos”) y 4.4.2 (“Formas de adaptar lo narrativo a la estructura musical”). En “Relaciones entre la letra de la canción y la secuencia narrativa” examinaremos un aspecto que nos ha llamado especialmente la atención en vista de los resultados obtenidos, y además que está relacionado con lo expresado en el apartado 4.4.3 de la conceptualización (“La relación entre la letra de la canción y los elementos narrativos del videoclip”): la forma que tiene el videoclip de incorporar la voz del cantante y la letra de la canción a la diégesis, asimilándola como voz en over del narrador o diálogo de los personajes, entre otras formas posibles. En “Focalización”, nos acercaremos a las maneras que tiene el videoclip de orientar el enfoque narrativo, así como nos detendremos en examinar los distintos tipos de mirada que aparecen en él. En “Tiempo”, igualmente, contemplaremos su manera de reflejar el orden, la duración y la frecuencia temporal. En “Personajes”, trataremos de resumir la particular forma que tiene el videoclip de retratar a los habitantes de sus historias, relacionándola con el

concepto de texto-estrellas que tratamos en el apartado 5.2 (“El texto estrella: crear la mitología del ídolo”). Veremos si personajes y artistas comparten criterios de diferenciación e individualización dentro de la historia, principalmente el anagráfico; si existe indentificación entre los personajes de la diégesis y los miembros del grupo o solista o cómo interaccionan estos últimos con los habitantes de la historia. Por último, en “Relaciones transtextuales en el videoclip”, descubriremos cuáles son las relaciones que se establecen en el videoclip con otros textos o discursos externos a él, y si estas son relevantes para comprender su significado narrativo.

## **7.1. Componentes**

### *7.1.1. Organización de las secuencias narrativas*

Una de las bases elementales de nuestras hipótesis era la afirmación de que el videoclip como texto puede estar compuesto por secuencias narrativas y descriptivas de actuación. Por tanto, en primer lugar nos ocuparemos de abordar el resultado de la evaluación de la muestra en lo que a este punto concierne.

A este respecto, el análisis realizado indica que lo más habitual es encontrar videoclips compuestos por una sola secuencia narrativa. También obtenemos la conclusión de que será prácticamente norma general que exista, junto a dicha secuencia narrativa, una secuencia descriptiva de actuación. Sólo *Do it again* es la excepción a esta regla, configurándose como el único videoclip que no la incluye. Concluimos por tanto que la combinación de una secuencia narrativa con una secuencia descriptiva de actuación va a ser la composición predominante en el videoclip.

En el cuadro que introducimos a continuación resumimos los resultados del análisis. Como vemos, en 22 de los 30 vídeos que componen la muestra la secuencia narrativa es única, estando los 8 ítems restantes distribuidos entre las otras tres categorías.

1 secuencia narrativa (22)		<i>Breaking the law</i> <i>Hungry like the wolf</i> <i>Smooth operator</i> <i>Glory days</i> <i>Take on me</i> <i>It's tricky</i> <i>Like a prayer</i> <i>Rush, rush</i> <i>November rain</i> <i>I'd do anything for love</i> <i>Army of me</i> <i>Monkey wrench</i> <i>Intergalactic</i> <i>Coffee and TV</i> <i>Stan</i> <i>One more time (sólo la introducción)</i> <i>The scientist</i> <i>What goes around comes around</i> <i>Do it again</i> <sup>87</sup> <i>Paparazzi</i> <i>Mine</i> <i>Last friday night</i>
2 o más secuencias narrativas (8)	<i>Estructura episódica (final abierto)</i> (varias secuencias)	<i>Thriller</i> (3 diégesis) <i>Crazy</i> (3) <i>Stacy's mom</i> (3)
	<i>Estructura episódica (final cerrado)</i> (1 diégesis principal + varias subsecuencias)	<i>Tonight, tonight</i> (2) <i>Don't phunk with my heart</i> (3) <i>Gives you hell</i> (3) <i>Toxic</i> (4)
	<i>Subordinación</i>	<i>Do you remember</i> (1 diégesis subordinada a otra)

<sup>87</sup> Es el único videoclip que no cuenta con una secuencia de actuación.

#### 7.1.1.1. Videoclips con una única secuencia narrativa

Nos centraremos en primer lugar en los videoclips compuestos por una sola secuencia narrativa. En su mayoría contienen una estructura cerrada que comprende las tres partes básicas de la narración, introducción, nudo y desenlace, sin que tengamos nada más que añadir en este sentido. Sin embargo, existen algunas excepciones en las que uno de estos tres componentes se encuentra ausente.

Por ejemplo, en *One more time* de Daft Punk se nos presenta el inicio de una historia, pero no se nos da la información suficiente para avanzar en el desarrollo de la trama. Lo que parece un ejército enemigo comienza a atacar el planeta ante el descuido de las fuerzas de seguridad, que se encontraban, como el resto de habitantes, absortos en la actuación del grupo musical que ambienta el videoclip. Una vez que uno de los vigilantes da la voz de alarma sobre la invasión, el vídeo se acaba. No sabemos cómo continúa desarrollándose la acción, ni qué sucede una vez los soldados ha tomado las calles. Todo queda en un *cliffhanger*. La razón es que este vídeo musical no es independiente como obra narrativa, sino que tiene su continuación en otro del mismo grupo, *Aerodynamic*. Y es que para cada tema del disco *Discovery* fue realizado un videoclip que, junto con los demás, conforma una historia completa. La secuencia narrativa de *Aerodynamic* continúa en *Digital love*, y así hasta llegar a un conjunto formado por 14 vídeos musicales que fue comercializado como película posteriormente bajo el título de *Interstella 5555*. Por tanto, la secuencia narrativa completa no la encontramos en un solo videoclip, sino en dicho filme al completo.

Por motivos distintos, también observamos la ausencia de una de las partes en *Glory days* de Bruce Springsteen, donde al contrario que en *One more time*, lo único que se nos muestra es la conclusión de la historia. El que fue un prometedor jugador de béisbol es ahora feliz con su trabajo en un pozo petrolífero y su mujer e hijos, llevando una vida normal. Desconocemos cuáles fueron concretamente sus desventuras en el pasado, así como los motivos que le llevaron a dejar el deporte, y lo que se nos ofrece es prácticamente una serie de instantáneas de su vida actual. Pero si atendemos a la letra de la canción, está claro que se ofrece un paralelismo entre la vida del protagonista del videoclip y el personaje que aparece en la primera estrofa, un amigo del instituto,

jugador de béisbol ahora retirado, que se encuentra el cantante<sup>88</sup>. La letra también nos da la moraleja del vídeo encerrada en los versos finales<sup>89</sup>: la nostalgia es positiva siempre que uno no se suma demasiado en ella. Por tanto, lo que ocurre no es tanto que la historia carezca de introducción, sino que hemos de buscar el esquema completo no sólo en la imagen, sino también en la letra y en todo el conjunto del vídeo musical.

#### 7.1.1.2. Videoclips con más de una secuencia narrativa

En 7 videoclips de nuestra muestra aparecen otros tipos de organización que no se identifican con la anteriormente expuesta, ya que en ellos se incluye más de una secuencia narrativa. Hemos repartido estos videoclips en tres grupos: estructura episódica con final abierto, estructura episódica con final cerrado y subordinación simple.

##### 7.1.1.2.1. Videoclips de estructura episódica con final abierto

Dentro de los vídeos musicales que incluyen más de una secuencia narrativa, nuestro análisis nos indica que la organización más corriente a la hora de elegir cómo entrelazar dichas secuencias son las estructuras episódicas. En este apartado analizaremos aquellas que tienen final abierto. Según esto, una vez se ha introducido a los personajes principales, distintas diégesis con ellos de protagonistas se van sucediendo entre sí a modo de cadena sin que exista ningún elemento que sirva de cierre definitivo.

Este es el esquema que observamos por ejemplo en *Crazy* de Aerosmith, donde las protagonistas viven diversas aventuras mientras recorren las carreteras tras fugarse de la escuela, como si de una *road movie* se tratase. Dichas aventuras, en este caso,

---

<sup>88</sup> “Tenía un amigo que era un gran jugador de béisbol/cuando estábamos en el instituto/ Te podía tirar una bola rápida tal que/ te hacía quedar como un tonto. / Lo vi el otro día en un bar de carretera/ entaba cuando yo salía /así que me volví a meter con él y nos tomamos unas copas/ pero de lo único que hablaba era/ de cómo los días de gloria te dejan atrás.”

<sup>89</sup> “Y espero que cuando sea viejo no me dé por quedarme sentado pensando en todo esto/ pero seguramente lo haré. / Sí, sentarme para tratar de volver a recuperar/ algo de aquella gloria, pero bueno, el tiempo pasa/ y te deja sin nada, caballero,/más que aburridas historias sobre tus días de gloria.”

constituyen tres episodios autoconclusivos que se suceden en el tiempo, separados por sendas elipsis en las que aparece una transición visual de la noche al día. En la primera aventura, las dos protagonistas paran a repostar en una gasolinera. No tienen dinero para pagar y seducen al dependiente, que acaba dejando que se lleven todo lo que quieran. En la segunda, participan en un concurso de *striptease* y consiguen ganar el primer premio. Por último, en la tercera, engañan un granjero para que vaya a bañarse con ellas y le roban la ropa a modo de travesura. La narración sólo alcanza su fin cuando concluye la canción. Es decir, que tal y como queda el videoclip se podrían seguir añadiendo unidades diegéticas *ad infinitum* pues las chicas no han finalizado su *road trip*. Esta estructura en cadena es también la que encontramos en *Stacy's mom*, que comprende los distintos intentos de un adolescente por acercarse a la madre de su amiga, por la que se siente sexualmente atraído.

En *Thriller* ocurre algo similar a los casos anteriores en cuanto a que las secuencias narrativas tienen entidad propia, pero en este caso la relación de yuxtaposición que se establece entre ellas no es de sucesión temporal, sino de superposición a modo de puesta en abismo. En este caso el espectador comienza suponiendo que la primera diégesis es una película que los espectadores protagonistas de la segunda diégesis están viendo en pantalla, con la particularidad de que tanto los actores de dicha película como los propios espectadores están interpretados por Michael Jackson y Ola Ray. A continuación, esta segunda diégesis es transformada en el sueño de Ola Ray en una tercera. No llegamos a saber cuál de ellas es la verdadera, ya que en todas se termina por descubrir que Michael Jackson es, bajo su apariencia de joven encantador, un monstruo. El videoclip termina aquí, pero tal y como está planteado podrían haber seguido añadiéndose diégesis, al igual que en los demás casos que reseñamos en este apartado.

Otro caso distinto a los anteriores, por lo que en el esquema lo hemos situado en su propio apartado, es *Do you remember*, donde a pesar de que la segunda secuencia narrativa que se nos presenta está reflejada como el sueño o la fantasía del protagonista, no podemos afirmar que estemos ante una estructura de puesta en abismo como en *Thriller*. Phil Collins sufre en este videoclip una especie de regresión al pasado, pero no sabemos si se trata de un *flashback* o de un viaje temporal. En cualquier caso, hay una vuelta a la primera diégesis después de introducirnos en la segunda (del recuerdo/viaje temporal de nos trae de vuelta a la realidad), y no se introduce una nueva diégesis

después de esta porque el esquema queda cerrado. Podríamos afirmar sin mucho problema que estamos ante un caso de diégesis sencilla no lineal si nos decantamos por interpretarlo como un *flashback*, pero estética y narrativamente las dos secuencias narrativas están claramente separadas. Por ello situamos a este vídeo musical a medio camino entre los que poseen una sola diégesis y los de estructura yuxtapuesta episódica abierta con más de una.

#### 7.1.1.2.2. Videoclips de estructura episódica con final cerrado

En oposición a los anteriores, existen videoclips de estructura episódica que sí que ofrecen un final cerrado. Es el caso de *Don't phunk with my heart*, *Gives you hell*, *Tonight tonight* y *Toxic*. En ellos, las secuencias narrativas no son independientes, sino que establecen más bien una sensación de subordinación a una secuencia narrativa principal de la que forman parte, razón por la cual hemos preferido referirnos a ellas como subsecuencias narrativas.

*Gives you hell* narra el enfrentamiento entre dos vecinos y las distintas artimañas que ponen en marcha para fastidiarse mutuamente. En esta ocasión, los episodios no están compuestos por introducción, nudo y desenlace, sino que más bien son secuencias narrativas desprovistas de conclusión que se van superponiendo hasta llegar a la conclusión: los problemas se solucionan cuando las respectivas esposas deciden intercambiarse a sus maridos. Como observamos, en este caso no podrían seguir añadiéndose secuencias narrativas, ya que la existencia de un final cerrado lo impide.

En *Don't phunk with my heart*, el argumento se centra en un concurso de citas en que los distintos integrantes del grupo optan a ganar el corazón de la cantante. Cada uno sale con ella una vez para intentar conquistarla y estas citas constituyen los distintos episodios. En ellos, esta vez sí que encontramos una estructura de introducción, nudo y desenlace completa. De hecho sus tramas siguen todas un mismo patrón. Cada encuentro comienza bien hasta que el presentador del concurso provoca que haya un malentendido y la protagonista vuelve enfadada al plató. Finalmente no se queda con ninguno de los chicos con los que ha salido, sino que elige al presentador, que se sale con la suya después de estropear las citas de los demás.

Un caso algo distinto a los dos anteriores lo constituyen *Tonight tonight* y *Toxic*, videoclips en los que, aunque la historia presenta claramente un final, la clausura no es tan sólida como en los otros dos.

En *Tonight tonight* tenemos como protagonistas a una pareja que sale de expedición a la luna. En ella se encuentran con unos malvados selenitas que los secuestran pero finalmente consiguen escapar de ellos. Este sería el primer episodio. En el segundo, el cohete en el que han huido cae al mar y una vez más se encuentran en peligro, pues un monstruo marino los amenaza. Sin embargo, son rescatados a tiempo por Poseidón. Tras ello, suben a la superficie y un barco los recoge. Aquí termina el videoclip. Como vemos, se cierra un círculo, en el que los personajes principales han visitado dos parajes extraños para por fin volver a la superficie terrestre. Nada impediría la adhesión de una nueva aventura a estas dos anteriores, pero el que se haya completado un ciclo en el que se va de la superficie terrestre a los cielos, y de ahí a las profundidades del mar, para volver otra vez a la superficie, dota a la historia de clausura.

En *Toxic*, vemos las distintas fases en las que Britney Spears, como agente secreto, ejecuta una misión. En la primera secuencia narrativa, roba la llave al pasajero de un avión. En la segunda, entra en un complejo secreto con esa llave para robar un veneno. En la tercera, con ese veneno asesina a un hombre. Con esto parece que todo ha terminado, pero al final del vídeo, Britney aparece en el mismo ambiente que en el comienzo, dentro del avión. Al contrario que en *Tonight, tonight*, la vuelta al comienzo en este caso, al ser tan explícita, hace de *Toxic* un relato circular, en el que da la sensación de que todo puede volver a suceder de nuevo, otorgando a su conclusión cierta apertura.

### 7.1.2. Organización de las secuencias descriptivas de actuación

En la inmensa mayoría de los videoclips narrativos de nuestra muestra se incluye al menos una secuencia descriptiva de actuación. Contabilizamos que en 29 de los 30 videoclips analizados así sucede.

La única excepción a esta norma es *Do it again*, de los Chemical brothers, un



videoclip que está constituido únicamente por una secuencia narrativa sin que haya actuación en ella. A pesar de esto, la representación visual de la actuación sí está presente en él, ya que la música es el motor de la trama y hace que los personajes del videoclip se muevan a su ritmo, incluso contra su propia voluntad. Por ejemplo, encontramos escenas de baile que ilustran el efecto que produce la casete mágica en aquellos que la escuchan. Estos bailes son más bien estafalarios y están alejados de las elaboradas coreografías que podemos encontrar en otros vídeos, por lo que no podemos dejar de ver en ellos cierta intención paródica de lo que sería una secuencia de actuación al uso.

#### 7.1.2.1. Relación entre las secuencias descriptivas de actuación y narrativas

Las relaciones entre la secuencia narrativa y de actuación en el videoclip están íntimamente relacionadas con el uso del espacio, por lo que hemos decidido incluir los resultados del análisis de este último en este punto, así como los de la relación entre la música y la diégesis. Como afirmábamos al comienzo de este trabajo, nos interesa analizar la identificación entre distintos ambientes y tipos de secuencias, así como averiguar si los espacios en que se desarrollan la secuencia narrativa y la de actuación son compartidos o separados, así como cuáles son las relaciones que se establecen entre ellos en este último caso. Por otra parte, el análisis de la música en relación con la diégesis también está enlazado con el análisis del espacio, ya que como veremos, en multitud de ocasiones éste está relacionado directamente con lo musical.

Señalamos también que descartaremos de momento el videoclip *Do it again* por estar tan sólo compuesto de una secuencia narrativa, careciendo de secuencia de actuación. Asimismo es necesario puntualizar que en algunos casos puede existir, dentro de un mismo videoclip, más de una secuencia de actuación, y por tanto distintas formas de unión entre estas y la secuencia narrativa. Iremos destacando otras particularidades como ésta conforme avancemos en este apartado.

Relación entre secuencia narrativa y de actuación (espacio)	<u>Espacios separados (yuxtaposición)</u> (8 de 29)	
	<p><i>Totalmente separados (música extradiegética)</i>  <i>Glory days, Like a prayer*, Rush rush, November rain, Toxic*,</i></p> <p><i>Cohesionados</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· A través de la imagen (música extradiegética)</li> </ul> <p><i>Mine</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· A través de la música (música diegética)</li> </ul> <p><i>Crazy, Stacy's mom</i></p>	
	<u>Espacios compartidos</u> (22 de 29)	<p>- Yuxtaposición (6 de 22)</p> <p>Mismo espacio, distinto tiempo. (Música extradiegética) <i>What comes around goes around, Paparazzi</i></p> <p>Mismo espacio, mismo tiempo. (Música diegética) <i>Tonight, tonight, Intergalactic, Do you remember</i></p> <p>Cantante en movimiento, cambio progresivo de espacio. (Música diegética) <i>The scientist</i></p>
	<p>- Subordinación (17 de 22) (Música diegética)</p> <p><i>Playback</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Sin papel concreto</li> </ul> <p><i>Hungry like the wolf, Army of me, Toxic*, Stan+, It's tricky+*, Breaking the law+,</i></p> <p>Narración <i>Like a prayer*+, Last friday night+, Stan+,</i></p>	

		<p>Diálogo  <i>Thriller, I'do anything for love, Don't phunk with my heart+, Gives you hell+, Like a prayer*+, Last friday night+</i></p> <p>Actuación  <i>Take on me, Monkey wrench, One more time, Smooth operator, Coffee and TV, It's tricky+*, Don't phunk with my heart+, Gives you hell+,</i></p> <p>Música como arma  <i>Breaking the law+,</i></p>
	<p>No hay sec. de actuación (1 de 30: <i>Do it again</i>)  Música intradieética (Música como arma)</p>	

\*Existe secuencia de actuación subordinada y yuxtapuesta.

+Se combinan varias modalidades de reflejar la música en pantalla.

Sólo en 8 de los 30 videoclips analizados nos encontramos con que la secuencia narrativa y la secuencia de actuación se desarrollan en lugares distintos. En estos casos distinguimos un mínimo de dos espacios diferenciados, cada uno asociado a su respectiva secuencia. Los vídeos musicales donde esto sucede son concretamente *Glory days, Like a prayer, Rush rush, November rain, Crazy, Stacy's mom, Toxic y Mine*<sup>90</sup>.

Por tanto, la primera conclusión que extraeríamos del análisis es que en la mayoría de los videoclips de nuestra muestra la secuencia de actuación comparte espacio con la secuencia narrativa. En un primer momento, podríamos pensar que lo lógico en este caso es que, ya que comparten espacio, la secuencia de actuación se subordine a la narrativa, situándose dentro de la diégesis formando parte de ella. Esto se conseguiría insertando la actuación dentro del argumento, ya fuera de forma explícita (que dentro de

<sup>90</sup> Como ya hemos dicho, incluimos aquí *Like a prayer* y *Toxic* ya que poseen una secuencia de actuación totalmente separada de forma espacial de la secuencia narrativa, pero también contienen una secuencia de actuación subordinada a la secuencia narrativa, por lo que albergan un doble papel en la clasificación y aparecen en dos categorías a la vez.

la historia haya efectivamente lugar para una actuación musical, como en *Smooth operator*) o simplemente haciendo que, mientras se desarrolle la acción, el cantante realice un *playback* de la canción y ésta se haga pasar por las palabras o pensamientos del artista<sup>91</sup>. Estos son sin duda los casos más comunes, contando con 17 de los 30 de nuestra muestra como representantes de ello.

Sin embargo, inesperadamente hemos encontrado que existe una tercera opción en la que el espacio es compartido, pero a pesar de ello no podemos hablar de relación de subordinación. Lo analizaremos en su propio epígrafe a continuación.

#### 7.1.2.1.1. Espacios compartidos y la relación de yuxtaposición

El que exista un espacio común entre la secuencia narrativa y la secuencia descriptiva de actuación no nos garantiza, como decimos, que nos encontremos ante una relación de subordinación. Dentro de los videoclips en los que existe espacio compartido hemos encontrado 6 casos en los que los dos tipos de secuencia se combinan de forma yuxtapuesta. Esto significa que, o bien cada una se desarrolla en diferentes momentos del tiempo, o bien porque en ellas existe una diferencia entre el personaje del artista y el personaje que aparece en la secuencia narrativa.

En el primer caso (aunque en él se combinan ambos) está representado por vídeos como *What comes around goes around* y *Paparazzi*. Son ambos obras de larga duración en las que tanto la secuencia narrativa como la de actuación cuentan con la presencia del artista intérprete del tema. En ellos, al contrario de lo que ocurre en vídeos como *Smooth operator*, el cantante no es tanto un observador de la acción como una parte activa de ella. Por ese motivo, se han separado claramente secuencia narrativa y de actuación, de tal modo que el protagonismo del cantante en ambas está garantizado. Esto permite que no tenga que repartirse entre su rol de cantante y el personaje que interpreta en la diégesis los cuales, en este caso, se solapan. Para colaborar a esa separación, el artista no realiza ningún tipo de *playback* durante la secuencia de narración. Por otro lado, la introducción en la secuencia de actuación de algún elemento

---

<sup>91</sup> Hablaremos de esto más detenidamente en el apartado dedicado a la focalización narrativa y su relación con la letra de la canción

relacionado con la secuencia narrativa posibilita la identificación entre el personaje interpretado por el cantante en ésta y el de la secuencia de actuación. Así, en *Paparazzi*, además de numerosas alusiones estéticas durante la secuencia de actuación a la combinación entre lo ortopédico y el glamour, Lady Gaga entra en el escenario donde comienza la secuencia de actuación en una silla de ruedas. Esto nos indica que la estrella de la secuencia de actuación es efectivamente la Lady Gaga de la secuencia narrativa que ha sufrido un accidente. Pero al mismo tiempo, la separación entre ambas secuencias – nada más comenzar la música Lady Gaga se levanta de su silla de ruedas - indica que los sucesos que se muestran en ésta, como la insinuación de un ménage à trois, o la propia muerte de las modelos-sirvientas, hayan ocurrido efectivamente en la historia. Lo que sucede en la secuencia de actuación pertenece al ámbito de esta última, y pueden ser tan sólo una metáfora visual, un recurso de impacto incluido en ella que se introduce mientras la narración está en suspenso. En *What comes around goes around* ocurre un caso similar. Justin Timberlake actúa en la sala donde se supone que también trabaja su prometida, con la misma ropa que aparece en el resto del vídeo y rodeado de las bailarinas que asimismo vemos en otras escenas de la narración, pero no hay más relación entre una y otra secuencia. En ningún momento se nos dice que trabaje allí como cantante ni nada similar.

En el segundo caso, al contrario que en el anterior, nos encontramos videoclips en los que no son los artistas los que protagonizan la secuencia narrativa o, en todo caso, el rol de los artistas se desdobra claramente entre su persona profesional (cantante) y la interpretación de otro personaje. En *Tonight tonight* el peso recae sobre dos personajes interpretados por sendos actores, mientras que en *Intergalactic* los Beastie boys se desdoblan interpretando un rol en la secuencia de actuación (su faceta de grupo musical) y otro en la narrativa, disfrazados de científicos locos. Estos son una imagen claramente diferenciada de su texto estrella, por lo que no existe confusión posible entre una u otra, al mismo tiempo que los fans pueden disfrutar viéndolos interpretar a unos personajes. En estos dos videoclips, el grupo se sitúa en un espacio y un tiempo simultáneo a la acción, de tal forma que entendemos que la música es intradiegética, a pesar de que la unión entre ella y la historia es débil. En *Tonight, tonight*, aunque los miembros del grupo no intervienen en la secuencia narrativa, están vestidos y maquillados a juego con el ambiente de la historia y flotan en uno de los espacios donde se desarrolla la acción, el cielo que atraviesa el cohete en el que viajan los protagonistas. En *Intergalactic*, la

banda sale del robot en el que viajan los científicos al comienzo del vídeo y son recogidos una vez ha terminado su pelea con el monstruo. No hay más relación que estos pequeños puntos de unión.

Un caso algo más particular es *Do you remember*, donde Phil Collins se encuentra en un estudio de grabación tocando el tema que da título al vídeo. Esta secuencia en la que lo vemos desempañando su trabajo sirve como introducción, puesto que sólo le oímos tocar algunas notas de piano con sonido *in*. Justo a continuación es interrumpido por una llamada telefónica que subordina otra secuencia narrativa a la primera, pues lo hace recordar el pasado y recordar un suceso de su juventud. Durante esta última secuencia narrativa, se introducen planos de una secuencia de actuación en la que Phil Collins toca el piano con la misma ropa y en las mismas condiciones en las que lo hacía en la secuencia narrativa primigenia, pero en este caso la iluminación es muy distinta, mucho más oscura, lo que establece una clara separación entre ambas. En este caso más que subordinación podemos hablar de una derivación de la secuencia de actuación a partir de la secuencia narrativa principal. Esta secuencia de actuación, casi independiente, se yuxtapone con la secuencia narrativa subordinada, protagonizada por un joven Phil Collins. Una vez termina, sin embargo, la música en *fade out* deja paso a las mismas notas de piano *in* que oímos al principio, estableciendo una unión entre todos los elementos que da coherencia al vídeo musical.

Finalmente, haremos alusión a *The scientist*, un relato de linealidad inversa que se reproduce en marcha atrás. En este caso, a pesar de que toda la acción se desarrolla en un plano secuencia, la sucesión de las distintas localizaciones permite que exista una clara distinción entre el segmento de la secuencia narrativa y el de la secuencia de actuación. Sólo podemos hablar de la existencia de una secuencia narrativa en la parte que acompaña a la coda de la canción, ya que el resto del vídeo está constituido por una secuencia de actuación consistente en Chris Martin, el vocalista del grupo, caminando por la calle mientras hace *playback*. En el videoclip, Chris Martin tiene un accidente de coche (secuencia narrativa) y sale de él cantando y andando por la ciudad hasta que se tumba en un colchón abandonado en un callejón (secuencia descriptiva de actuación). La marcha atrás de la imagen hace que estos sucesos se nos presenten a la inversa. A pesar de que nada separa dentro del discurso ambas secuencias más que el acto de que el cantante comience a hacer *playback* mientras camina por la calle, hemos optado por interpretarlo como un vídeo musical constituido por una secuencia narrativa y

descriptiva yuxtapuestas, ya que creemos que la secuencia de actuación no tiene relación ninguna con la diégesis. Para enfatizar este hecho, en el videoclip la secuencia de actuación se desarrolla en las calles de una ciudad, mientras que la secuencia narrativa tiene lugar en campo abierto. Que el protagonista camine de uno a otro no es más que el enlace que se establece entre ambos. Es por tanto un caso extraño de espacio separado entre secuencia narrativa y secuencia de actuación que al mismo tiempo es físicamente un espacio compartido a través de la persona del intérprete, cuya condición errante hace que el paisaje sea siempre cambiante.

#### 7.1.2.1.2. Espacios separados y elementos de cohesión

En todos los casos donde secuencia narrativa y de actuación no comparten un mismo espacio se da una relación de yuxtaposición entre ambas secuencias. Aquí no es posible una excepción como en el caso de la yuxtaposición en espacio compartido. La separación espacial hace imposible que exista una relación de subordinación entre ambas, para la cual el espacio compartido es una condición sine qua non, tal y como hemos comprobado en el análisis.

En estos videoclips de espacio separado, la secuencia de actuación no formaría parte de la narración, sino que sería un fragmento independiente sin relación con la historia que se nos cuenta en la secuencia narrativa, situando al cantante o grupo en un espacio separado a aquel en el que se desarrolla la diégesis. Esto es lo que sucede por ejemplo en *Glory days*, donde por un lado encontramos una secuencia narrativa que tiene lugar en un campo de béisbol y en la casa del personaje protagonista (Bruce Springsteen), y por otro existe una secuencia descriptiva de actuación que tiene lugar en un bar donde Springsteen y su grupo tocan la canción. Lo mismo sucede en *Rush, rush*, donde Paula Abdul canta en un espacio indeterminado, y en *November rain*, donde los Guns'n'roses interpretan el tema en un auditorio, mientras que en la narración los acontecimientos se desarrollan en sus propios escenarios. *Toxic* y *Like a prayer* subordinan la actuación principalmente a través del *playback*, pero también encontramos en ellos una secuencia en las que ambas cantantes se encuentran separadas del espacio en el que se desarrolla la historia para centrarse en la interpretación del tema, por lo que en ellos conviven

ambos modos.

Sin embargo, el que no pueda existir subordinación entre ambas secuencias en este caso no significa que no puedan encontrarse elementos de ligazón entre una, aunque no compartan espacio. De hecho no es raro que se introduzca de algún modo la música de la secuencia de actuación, o incluso la propia secuencia de actuación dentro de la secuencia narrativa sin que exista subordinación. O viceversa: en *Mine*, durante la secuencia de actuación, Taylor Swift canta rodeada de fotografías que muestran momentos de lo sucedido en la secuencia narrativa. Volviendo al caso contrario, en *Crazy*, las chicas protagonistas de la secuencia narrativa escuchan la canción en la radio y la cantan mientras inician su viaje. Más adelante, una de ellas la usa como tema de acompañamiento en un concurso de pole dancing. En *Stacy's mom*, la secuencia de actuación aparece, dentro de la secuencia de narración, a través de la televisión o en los pósteres del cuarto de la protagonista, al mismo tiempo que se alterna con los segmentos de la secuencia narrativa en el montaje. Dicha secuencia de actuación se desarrolla en un espacio neutro – los integrantes del grupo no están en ningún lugar concreto, es un escenario blanco -, pero gracias a la relación establecida con la secuencia narrativa, aunque no podamos decir que está inserta en ella, tampoco resulta del todo aislada respecto a la secuencia narrativa.

A veces, el nexos que se establece entre secuencia de actuación y secuencia narrativa no es visual ni sonoro, sino que hay que buscarlo en el propio texto estrella del artista. Por tanto, sólo los conocedores de este – los fans – serán capaces de desenmascarar algunas de las relaciones existentes entre una y otra secuencia. En este caso, sin embargo, no se trata de una relación narrativa, sino más bien una cuestión de coherencia con el contexto de la narración, por lo que el conocer estas relaciones no es imprescindible para la comprensión de la historia, sino que añade al videoclip algunos matices que el fan sabe apreciar, pues reafirma sus conocimientos sobre el texto estrella del artista.

Por ejemplo, en *Glory days*, Bruce Springsteen aparece en su rol de cantante actuando en un bar, lo que lo desvincula de su personaje ex-jugador de béisbol que encontramos en la narrativa, puesto que no existe relación explícita entre uno y otro. Sin embargo, dicho escenario sí enlaza con su imagen de hombre de la calle, realizando la



misma función de elemento de ligazón en este videoclip que el glamour heterodoxo de Lady Gaga realiza en *Paparazzi*: no se enlaza tanto con la secuencia narrativa como con el texto-estrella. En estos casos, los espectadores son conocedores de que los artistas aquí realizan un papel. Es decir, su aceptación de la ficción es menor que si la historia estuviera protagonizada por una cara desconocida, ya que la contemplación del propio videoclip implica la identificación del intérprete con su papel de artista, y no el de ningún otro personaje.

A pesar de que en este caso no es el intérprete el protagonista de la acción, algo similar sucede en *Crazy*, donde una de las dos colegialas protagonistas está encarnada por Liv Tyler, hija del cantante de Aerosmith. El único elemento visual que establece unión entre la secuencia narrativa y la secuencia descriptiva, donde aparece el grupo en concierto, es la escena en la que Liv Tyler imita a su padre mientras realiza un striptease. Esta similitud entre Steve Tyler y su hija actúa de vínculo no sólo por la semejanza que se establece entre ambos a través del montaje, sino que además pone en juego el texto-estrella del cantante de Aerosmith y su relación con la actriz – su hija – que lo imita dentro de la diégesis. Algo similar se observamos en *Like a prayer*, donde, a pesar de que en algunos segmentos encontramos a Madonna cantando en un lugar desvinculado de la narrativa, el que esta localización tenga el aspecto de un campo de cruces ardiendo lo enlaza con la temática erótico-religiosa de la secuencia narrativa. Temática que a su vez es derivada del apodo de la cantante.

#### 7.1.2.1.3. Secuencias de actuación subordinadas a las secuencias narrativas

Nos ocupamos por último del caso más común dentro de nuestra muestra, la subordinación, que aparece en 17 de los 30 videoclips analizados. Dentro de dicha subordinación, la actuación puede estar justificada de distintas maneras, a veces combinadas entre sí. Las principales son dos: el *playback* o la actuación dentro de la diégesis.

Lo más corriente es encontrar al cantante haciendo *playback* mientras realiza otra acción. Este *playback* puede aparecer justificado en la historia, funcionando como diálogo o narración, o no estarlo. En este último caso se encuentran *Hungry like the*

*wolf*, *Army of me* o *Toxic*, aunque en el último de ellos también hay un segmento en el que se usa como diálogo. Dicha utilización del *playback* y la letra de la canción en la narración, será abordada más detenidamente en otro apartado de las conclusiones.

El otro gran modo de justificar la presencia de la canción en la narración es mediante la introducción de una actuación real dentro de la diégesis. Es decir, el artista no hace *playback* mientras realiza otras acciones, sino que simula que efectivamente está dando un concierto o recital dentro de la historia. Es lo que encontramos en *Take on me*, *Monkey Wrench*, *Smooth operator*, *Coffee & TV*, *One more time* e *It's tricky*. Cuando se justifica de este modo la presencia de la canción, el cantante no aparece haciendo *playback* en el resto de la diégesis, pues se entiende que oímos la canción en *off*, al haber pasado a distinto espacio o haber avanzado en el tiempo respecto al momento en que se estaba interpretando. Los integrantes del grupo musical que no son el cantante suelen aparecer aquí más que en cualquier otro modo de representación, estando presente en todos los videoclips que componen este apartado, aunque sea durante el momento que dura la actuación.

Por último, llama la atención que tanto en *Breaking the law* como en *Do it again*, aunque no tenga secuencia de actuación, la música sea usada con una función que no tiene que ver con su naturaleza. En ambos videoclips es utilizada como una especie de arma para doblegar voluntades y conseguir algo a cambio. Además, como casualidad, en ambos vídeos se usa para paralizar al personal de un banco y atracarlo.

### 7.1.3. *El papel del espacio relacionado con la profesión de músico*

Afirmábamos que estábamos interesados en averiguar si la secuencia de actuación está asociada a un espacio en particular, como podrían ser los relacionados con la profesión de músico. Como era de esperar, la aparición en el videoclip de espacios propios de lo musical como escenarios, conciertos, salas de grabación y ensayo, es recurrente. De todos los vídeos musicales analizados, 13 de ellos se desarrollan totalmente o en parte en este tipo de localizaciones.

8 de esos 13 transcurren simulando una actuación en directo del artista en distintos escenarios. Una sala de actuaciones en *Smooth operator*, un bar en *Glory days*, un concierto en *It's tricky*, *Crazy* y *One more time*, una iglesia con coro góspel en *Like a prayer*, un plató televisivo en *Don't phunk with my heart*, y un recinto que simula una especie de salón de canchán moderno en *What goes around comes around*. Por otro lado, 4 tienen lugar en el espacio profesional del artista, sea una sala de grabación (*Do you remember*) o de ensayo (*Monkey wrench*, *Coffee and TV*, *Gives you hell*) u otra ambientación propia de su profesión, como la caravana desde la que Eminem responde a las cartas de sus fans mientras está de gira en *Stan*.

De entre todos estos, el espacio propio de lo musical se muestra sólo durante la secuencia descriptiva de actuación (yuxtapuesta a la secuencia narrativa) en *Glory days*, *Crazy* y *What goes around comes around*.

En el resto, la secuencia de actuación está subordinada, y por tanto, es complementaria al desarrollo principal de la acción. Esta complementación puede ser, sin embargo, bastante superficial, y consistir básicamente en situar lo musical dentro de un contexto donde su aparición esté mínimamente justificada. Como ejemplo de este caso, tenemos *Like a prayer*, el que Madonna canta junto con un coro góspel en una escena que forma parte de su sueño o *Don't phunk with my heart*, donde la banda Black Eyed Peas actúa como si fuera un conjunto musical que está amenizando el programa de televisión en el que se desarrolla la acción. Por último tenemos que destacar que dos de los tres videoclips de hip hop de la muestra, *It's tricky* e *Intergalactic*, se desarrollan en el que es el ámbito natural de la actuación de una música urbana como es el rap, la calle.

Sin embargo, también en muchos vídeos en donde se da una relación de subordinación la aparición del espacio relacionado con lo musical tiene un papel determinante en la trama. En *Smooth operator*, Sade es una cantante cuyo mánager y amante se dedica al contrabando y otros asuntos mafiosos. Ella le observa hacer chanchullos con sus clientes mientras canta en un club (secuencia de actuación) y finalmente descubre que el negocio musical es una tapadera para la venta de armas. En *It's tricky*, el trío RUN DMC enseña a unos trileros a bailar y cantar (en esto consiste la secuencia de actuación) y ellos se lo “agradecen” suplantándolos en un concierto. En *One more time*, el que todo un planeta esté absorto en la retransmisión de un concierto (secuencia de actuación) es aprovechado por la flota enemiga para invadirlo. En *Do you*

*remember*, Phil Collins se encuentra grabando la canción que da nombre al vídeo musical en su estudio (secuencia de actuación) cuando recibe una misteriosa llamada que desencadena la secuencia narrativa. En *Monkey wrench* la banda Foo Fighters se encuentra con que su lugar de ensayo está ocupado por otra banda que tiene el mismo aspecto que ellos mismos (la banda suplantadora tocando los instrumentos es lo que se nos muestra en la secuencia de actuación). En *Coffee and TV*, Graham Coxon se encuentra tan absorto en los ensayos con su grupo (secuencia de actuación) que lleva días sin contactar con su familia, la cual lo considera desaparecido. Este hecho desencadena todos los sucesos de la secuencia narrativa. Por último, en *Gives you hell*, uno de los dos vecinos es un cantante de rock que molesta al otro con sus ensayos (secuencia de actuación) y sus fiestas.

## 7.2. Estructura de la trama

### 7.2.1. Acontecimientos

Considerábamos los acontecimientos como los elementos que puntúan el ritmo de la trama y permiten que se desarrolle la historia. En total, si tenemos en cuenta el conjunto de los acontecimientos obtenemos que 9,5 es la cantidad media que encontramos en un vídeo musical. Esto nos indica que contrario de lo esperado, las narraciones del vídeo musical sí poseen cierto grado de complejidad, sobre todo si tenemos en cuenta el poco tiempo del que dispone un videoclip para desarrollar su trama.

Podemos ver cómo desciende desde mediados de los ochenta hasta principios de los noventa, años en los que el videoclip narrativo perdió fuerza a favor de otras modalidades. Esto produjo la simplificación de las secuencias narrativas a favor del desarrollo de las secuencias descriptivas. También es reseñable que en la primera década del siglo XXI la mayoría de videoclips comienzan a presentar un número de acontecimientos que se sitúa en la media o por encima de la media del total de la muestra. Esto tiene que ver con la importancia que vuelve a cobrar la secuencia narrativa en el videoclip una vez su lugar pasa a estar de en la televisión a Internet.

Se podría deducir fácilmente que existe una relación entre la duración del videoclip y el número de acontecimientos que incluye. Es lógico pensar que, a más metraje, existe mayor espacio para insertar distintas acciones y sucesos. Sin embargo, nuestro análisis nos indica que no existe relación estos dos hechos. Un videoclip de mayor metraje no siempre se corresponde con la inclusión de un mayor número de acontecimientos. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que la duración del videoclip no tiene por qué corresponderse con la de la secuencia o secuencias narrativas, ya que éstas pueden estar acompañadas de otras secuencias descriptivas de actuación que aumenten la duración del vídeo. En *Thriller*, de 13:43 minutos, encontramos un total de 8 acontecimientos, mientras que en *Smooth operator* de Sade, un videoclip realizado en el año siguiente a *Thriller* y de un tercio de su duración, hemos contabilizado un total de 12. En el primero, la secuencia descriptiva de actuación está yuxtapuesta a la narrativa y ocupa gran parte de su duración. En el segundo, sin embargo, la secuencia de actuación está subordinada y no interrumpe el desarrollo de la secuencia narrativa.

A continuación veremos cómo se organizan estos acontecimientos y cómo se organizan las secuencias dentro del tiempo del videoclip en relación con la música y si se corresponden o no con la duración de la canción.

### 7.2.2. Correspondencia de la estructura de la trama con el plano musical

A través del análisis de la muestra hemos comprobado que suele existir una correspondencia general entre las distintas partes del argumento de un videoclip musical y la división en estrofas y estribillos de la canción. En el apartado anterior “Componentes” ya hemos realizado una revisión de las particularidades de la organización narrativa de los videoclips de nuestra muestra, así que a continuación nos centraremos en analizar sus correspondencias con el plano musical.

Lo habitual en aquellos videoclips que incluyen una sola secuencia narrativa es que la introducción de ésta se superponga a la primera parte en que se divide la canción (sea su primer estribillo o a una intro instrumental, si la posee). Equivalentemente, la conclusión suele emparejarse con la última unidad musical, sea la coda, la última estrofa o las últimas repeticiones del estribillo. Así es como ocurre en *Smooth operator*, *Take*

*on me, It's tricky, Like a prayer, November rain, I'd do anything for love, Army of me, Monkeywrench, Intergalactic, Coffee and TV, What goes around comes around, Do it again, y Last friday night* (13 de 22 videoclips de secuencia narrativa). Algo similar sucede en los videoclips de estructura episódica, solapándose cada una de las subsecuencias o secuencias a una parte de la canción como sucede en *Gives you hell, Stacy's mom, Tonight tonight, y Don't phunk with my heart*.

En cuanto a los vídeos con estructura episódica, el desarrollo de cada diégesis o subdiégesis suele emparejarse también con el de una parte de la estructura de la canción. En *Tonight tonight*, las dos secuencias narrativas que cuentan las aventuras de los protagonistas están introducidas por el mismo elemento musical, un crescendo en intensidad en el estribillo. Este apoya, en primer lugar, el lanzamiento del cohete hacia la luna, y en segundo lugar, la bajada de los aventureros a la Tierra y su caída al mar. En *Don't phunk with my heart*, cada una de las tres citas que Fergie tiene con los miembros del grupo coincide con una parte de la canción (las dos primeras estrofas y el rap), mientras que la conclusión de la historia tiene lugar durante la coda. En *Gives you hell*, las subsecuencias narrativas también están situadas siguiendo la separación en estrofas y estribillos: la primera diégesis coincide con la primera estrofa, la segunda con la siguiente y con el primer estribillo, la tercera con la tercera estrofa, la cuarta con el segundo estribillo y, por último, la resolución se solapa al puente musical y a la coda. En *Stacy's mom* la separación por estrofas es aún más patente por el hecho de que la imagen refleja el contenido de la letra, es decir, que la historia que nos cuenta el videoclip tiene como base la información que nos transmite el cantante.

No es tan exacta la separación y correspondencia en *Toxic* o en *Crazy*, pero igualmente existe en ellos una equivalencia entre ciertas escenas de notable peso en la trama y momentos claves de la canción, como el striptease que en la segunda que tiene lugar mientras suena el estribillo del tema. En *Toxic*, toda la primera parte de la canción hasta el estribillo se corresponde con la primera secuencia narrativa. Sin embargo, las dos siguientes subdiégesis son mucho más breves en el tiempo, por lo que su duración deja de ser proporcional a las unidades musicales. En *Crazy*, de manera similar, las dos primeras secuencias narrativas se superponen a una estrofa y un estribillo respectivamente, mientras las dos últimas son más cortas y se relacionan con la última estrofa y la coda sin que exista una equivalencia total.

Al respecto de estas correspondencias, tenemos que volver a subrayar el hecho de que en ocasiones la música no se superpone a toda la longitud del videoclip, por lo que algunos de sus fragmentos no están acompañados de la canción, sino que se desarrollan sin ambientación musical o con banda sonora propia, como si de un cortometraje al uso se tratase. En *Thriller*, por ejemplo, la melodía no empieza a sonar hasta bien entrado el vídeo, a cuatro minutos y medio desde que comience, concretamente. De ahí que, de las tres diégesis que componen este videoclip, sólo una se solape con el tema musical, estando las otras dos situadas fuera de sus límites. Lo mismo sucede en *Paparazzi* de Lady Gaga. En este vídeo, el tema musical se corresponde visualmente con la secuencia descriptiva de actuación. La secuencia narrativa se desarrolla fuera de la canción, dividida en dos partes que se sitúan antes de su comienzo y después de su final respectivamente. E igual ocurre en *Do you remember*, sólo que en este caso la secuencia central que acompaña a la canción no es de actuación como ocurría en *Paparazzi* o *Thriller*, sino que se trata de otra secuencia narrativa.

Puede suceder también, aunque no es lo corriente, que sea la música la que se modifique para adaptarse a la imagen en vez de al contrario. Por ejemplo, cortándose en determinados momentos para contribuir a crear un clima de suspense, o alargando la parte instrumental con el fin de dar apoyo a una secuencia de actuación, como ocurría en la archifamosa coreografía de los zombis en el caso de *Thriller*.

En los siguientes cuadros vemos la equivalencia entre la duración de la canción y la del videoclip, así como una clasificación en función de dicha equivalencia.

Como podemos observar, en 12 del total de los 30 videoclips de nuestra muestra, la duración de la canción se corresponde con la duración del videoclip. En otros dos tenemos que la diferencia de duración es menor a un minuto. Lo peculiar, por tanto, será que el videoclip sobrepase las fronteras del tema musical, pero no se trata de ninguna rareza puesto que es un rasgo que aparece en 10 de los vídeos analizados, constituyendo un tercio de la muestra.

	<i>Duración de la canción</i> (álbum)	<i>Duración del videoclip</i> (versión corta)
<i>Breaking the law</i>	2:35	2:37
<i>Hungry like the wolf</i>	3:41	3:41
<i>Thriller</i>	5:57/5:12 (radio edit)	13:42
<i>Smooth operator</i>	8:50 (sigle 12") (editado fade out)	8:29 (4:17)
<i>Glory days</i>	4:15	5:41
<i>Take on me</i>	3:46 (long version)	3:47
<i>It's tricky</i>	3:03	4:37
<i>Like a prayer</i>	5:41	5:37
<i>Do you remember</i>	4:36	5:35
<i>Rush rush</i>	4:52	6:19 (4:54)
<i>November rain</i>	8:57	9:08
<i>I'd do anything for love...</i>	12:01 (5:43 radio edit) (editado)	7:44
<i>Crazy</i>	5:16	6:14
<i>Army of me</i>	3:55	4:33
<i>Tonight tonight</i>	4:16	4:18
<i>Monkey wrench</i>	3:51	4:13
<i>Intergalactic</i>	3:51	4:34
<i>Coffee and TV</i>	5:58	6:10
<i>Stan</i>	6:39	8:09 (6:02)
<i>One more time</i>	5:20	5:22
<i>The scientist</i>	4:26 (radio edit)	4:25
<i>Stacy's mom</i>	3:19	3:23
<i>Toxic</i>	3:22	3:30
<i>Don't phunk with my heart</i>	3:59	4:24
<i>What comes around goes around</i>	7:28	9:21
<i>Do it again</i>	3:36 (radio edit)	4:42
<i>Gives you hell</i>	3:33	3:37
<i>Paparazzi</i>	3:29	7:10
<i>Mine</i>	3:52	3:55
<i>Last friday night</i>	3:50	8:10



Se corresponden con la duración de la canción (12)		<i>Breaking the law, Hungry like the wolf, Take on me, Like a prayer, Tonight tonight, Coffee and TV, One more time, The scientist, Stacy's mom, Toxic, Gives you hell, Mine</i>	
No se corresponde con la duración de la canción	Diferencia de menos de un minuto (8)	Añadido antes de la canción	<i>Don't phunk with my heart, Monkey wrench, November rain, I'd do anything for love...</i>
		Añadido tras la canción	<i>Army of me</i>
		Añadido antes y después de la canción	<i>Glory days, Crazy, Intergalactic</i>
	Diferencia mayor de un minuto (10)	Añadido antes de la canción	<i>What comes around goes around*, Rush, rush.</i>
		Añadido tras la canción	
		Añadido antes y después de la canción	<i>Thriller, Smooth operator, Do you remember, It's tricky, Stan, Do it again, Paparazzi, Last friday night,</i>

Por lo general, este añadido se sitúa o bien antes de la canción, a modo de presentación, o bien antes o después, pero no suele aparecer aislado al final. Por lo demás, la muestra es bastante heterogénea. Encontramos videoclips en los que la secuencia narrativa se sitúa fuera de la canción, como *Paparazzi*, u otros con dos secuencias narrativas, una para cada segmento, como *Do you remember*. Sin embargo, como lo más frecuente es la relación de subordinación entre la secuencia de actuación y la narrativa, vamos a encontrar la secuencia de actuación repartida a lo largo de todo el videoclip. Lo imposible, eso sí, es que se sitúe fuera de la canción, ya que no hay música que la apoye. Los añadidos extra a la duración del vídeo musical, por tanto, van a ser siempre pertenecientes a la secuencia narrativa y es lógico pensar también que son una particularidad del vídeo musical narrativo. También hay que señalar que algunos videoclips cuentan con pausas de la música en mitad del metraje para introducir un diálogo, como ocurre en *It's tricky* y *What comes around goes around*. En los casos de

introducción del sonido diégetico, sin embargo, el sonido del tema no se detiene, sino que se solapa con ellos, como ocurre en *Thriller*, *Smooth operator* (la canción se convierte en banda sonora aprovechando el segmento instrumental final), *Like a prayer* (sonido de la cancela al cerrarse), *November rain*, *Intergalactic* (el sonido se distorsiona dentro del robot haciendo la auricularización subjetiva), *One more time* (íden que el anterior), *Do it again* (los chicos gritan en el autobús) y *Last friday night*.

Pero la imagen no tiene por qué corresponderse con lo musical únicamente en el plano del sonido. Hay veces en las que se apoya sobre todo en la letra de la canción, como ocurre en *Mine* de Taylor Swift, cantante cercana al country, género tradicionalmente dado a narrar una historia en sus letras. Ocurre lo mismo con *Stan* de Eminem siendo un tema de hip hop, otro género que dota de una especial importancia a al contenido de la canción. Hablaremos más extensamente de estos casos en el apartado dedicado al papel del narrador y su relación con la letra de la canción, pero apuntaremos ya que las conclusiones obtenidas en este sentido nos indican que no es tanto la estructura musical de la canción como la necesidad de acoplarse con la letra y su contenido lo que hace que la imagen del videoclip se adapte a la estructura de la canción.

### **7.3. Relaciones entre la letra de la canción y la secuencia narrativa en el videoclip**

Quizá el análisis de la letra como parte de la narración es el que nos ha traído más sorpresas en nuestro estudio. Normalmente se habla de la influencia de la música en la forma del videoclip y su fragmentación, pero nos damos cuenta de que, más que construirse en base a la instrumentación en su conjunto, la narración del vídeo musical se elabora tomando como base la letra de la canción, que juega un papel esencial en la construcción del significado narrativo.

En este apartado agruparemos a los videoclips de la muestra en tres categorías: en primer lugar distinguiremos aquellos videoclips que utilizan la letra de la canción como narración a modo de voz *in*, *off* u *over*, en segundo lugar, los que la usan como diálogo y por último, aquellos en que ésta realiza una función menor o de mera banda sonora. Hay que señalar que estas categorías no son compartimentos estancos. Hay algunos vídeos

		(tipo de narrador: autodiegético/extradiegético)
Letra como narración (11)	Ilustración	<i>Mine</i> (auto) <i>Stacy's mom</i> (extra) <i>Stan</i> (auto)
	Ampliación	<i>Smooth operator</i> (auto) <i>Last friday night</i> (auto) <i>What comes around goes around</i> (auto)
	Ampliación/Letra ambigua	<i>Hungry like the wolf</i> (auto) <i>Like a prayer</i> (auto) <i>Rush, rush</i> (auto) <i>November rain</i> (auto) <i>Glory days</i> (auto)
Narración y diálogo (1)		<i>Gives you hell</i> (auto)
Letra como diálogo (4)		<i>Thriller</i> <i>Don't phunk with my heart</i> <i>I'd do anything for love</i> <i>(Toxic)</i> <i>(Last friday night)</i>
Otros usos (14)	El tema de la historia alude al título de la canción (10)	<i>Breaking the law</i> <i>The scientist</i> <i>It's tricky</i> <i>Take on me</i> <i>Do you remember</i> <i>Tonight tonight</i> <i>Army of me</i> <i>Crazy</i> <i>Paparazzi</i> <i>Intergalactic</i>
	Música diegética (actuación) (4)	<i>Monkey wrench</i> <i>Coffee and TV</i> <i>One more time</i> <i>Do it again</i>

musicales que combinan las distintas modalidades: la letra puede funcionar como diálogo en el estribillo y ser utilizada como banda sonora durante el resto de la canción. Pero con el fin de simplificar nuestro estudio en lo posible, nos detendremos en analizar principalmente la función predominante en cada videoclip.

Antes de comenzar este análisis debemos recordar que la mayoría de canciones pop están escritas en segunda persona, lo que es determinante para comprender el funcionamiento de la letra de la canción en relación con la instancia narrativa dentro del videoclip. La segunda persona indica que el narrador se dirige a un receptor que puede existir o no dentro del relato, lo que condiciona la representación audiovisual de la canción al existir la posibilidad de convertir a ese receptor en personaje o de identificarlo con el espectador real.

De entre los videoclips de nuestra muestra, sólo encontramos cuatro excepciones a esta regla: un tema escrito en tercera persona (*Smooth operator*) y tres temas escritos en primera persona (*Glory days*, *It's tricky* y *Last friday night*).

### 7.3.1. La letra de la canción como narración

Las peculiares características del videoclip hacen que, aunque a veces se introduzca diálogo hablado, sea prácticamente imposible encontrar un ejemplo de inserción de voz en off o en over. Sin embargo, muchas veces este es precisamente el papel que se le atribuye a la letra de la canción cantada dentro de la secuencia narrativa y el análisis de la muestra nos ha confirmado la enorme utilización de este mecanismo de cohesión, presente en 11 de los 30 videoclips analizados.

En aquellos videoclips en los que la letra de la canción funciona como narración predomina el narrador autodiegético, ya que la mayoría de los temas suelen expresar experiencias personales y están contados desde el punto de vista del protagonista, quien acostumbra a ser además el cantante. Así ocurre en *Smooth operator*, *Glory days*, *Like a prayer*, *November rain*, *What goes around comes around*, *Mine* y *Last friday night*.

Un ejemplo paradigmático de este uso sería *Mine* de Taylor Swift, perfecta muestra además de la relación de ilustración entre canción e imagen. Esta última se ocupa por

entero en complementar a la primera, convirtiendo la información verbal en información visual. En él, la correspondencia entre lo que cuenta la letra y lo que muestra la imagen es tal que la primera sirve para incluso introducir un *flashforward* de forma explícita. Otro ejemplo de videoclip ilustrativo cuya imagen está guiada por la letra de la canción sería *Stacy's mom*. En él, la letra refleja los sentimientos del protagonista respecto a la madre de su amiga, hacia la cual se siente profundamente atraído. Este, sin embargo, es el único caso entre los videoclips donde la letra funciona como narración en que encontramos un narrador extradiegético, ya que el cantante se sitúa fuera de la secuencia narrativa para aparecer tan sólo en la secuencia de actuación. Pero aunque las palabras no salgan de boca del protagonista de la historia, el que la letra esté en segunda persona, dirigida explícitamente a Stacy, hace que identifiquemos las estrofas con los pensamientos y acciones del protagonista.

Hay videoclips que más que ilustrar el contenido de la letra lo amplían, como es el caso de *Stan*, basado en un tema de Eminem que está escrito a modo de correspondencia entre un fan (el tal *Stan* que da nombre a la canción) y el propio cantante. En él se describe la relación entre ambos. Comprobamos cómo *Stan* profesa una profunda admiración al rapero y cómo éste se preocupa por la salud mental de su fan. Además de esto, el videoclip añade profundidad a dos personajes a los que apenas se nombra en la letra: el de la novia del protagonista, que muere encerrada en el maletero del coche con el que se *Stan* arroja a un río; y el de su sobrino, que sigue manteniendo la fe en su tío después de su muerte, aún a sabiendas del crimen que ha cometido.

En los tres videoclips comentados en los párrafos anteriores la letra de la canción está redactada en segunda persona, pero a pesar de ello no se concibe como un diálogo explícito en pantalla sino como una narración que parte del personaje que canta y se dirige a un narratario concreto. En el caso de *Stan* es evidente que nos encontramos ante un texto epistolar y ambos personajes se alternan el papel de narrador y narratario. Por lo tanto sabemos que los dos son conscientes de esa comunicación realizada a doble dirección. En los casos de *Mine* y *Stacy's mom*, sin embargo, no conocemos si el narratario -la pareja de la protagonista y la amiga del protagonista respectivamente- llega a recibir la información. A pesar de que ambos aparecen representados en imagen no lo hace el acto de la comunicación como sí ocurre en *Stan*.

En otros casos, la imagen no se adapta tan literalmente al contenido de la letra, pero

sí que la toma como base temática para construir una historia. Es el caso por ejemplo de *Last friday night*, de Katy Perry, donde nos encontramos un monólogo de la protagonista sobre las consecuencias que le acarrea una noche de juerga. En la letra se habla de situaciones como “don't know what to tell my boss” (no sé qué decirle a mi jefe) que se contradicen directamente con el videoclip, ya que en la protagonista es una estudiante de instituto que no trabaja. Sin embargo, otras líneas como “there's a stranger on my bed” y “pictures of last night ended up online” sí se corresponde más o menos directamente con lo que se nos muestra en imagen. Concretamente en esa escena la protagonista se ha despertado en su cuarto junto al guaperas del curso – en este caso no es un extraño – y se conecta a Internet para ver que las fotos de la fiesta de la noche anterior, donde ella aparece en una actitud claramente incorrecta, están subidas a una red social. En *Last friday night* además, la configuración de la letra determina que el relato comience *in media res*, ya que la letra así lo hace.

Esta última opción, la de tomar como base la temática de la canción para construir una historia parece ser la tendencia más común dentro de nuestra muestra. Es lo que ocurre también en *Smooth operator* de Sade, donde la letra, que describe la vida y desventuras de una especie de gánster, sirve de base para construir el personaje del mánager de la cantante a partir del cual se desarrolla toda la trama de la acción. La canción habla de un hombre amante del dinero y las mujeres (“diamond life, lover boy”) que no se preocupa por los sentimientos de los demás. El videoclip aparece protagonizado, en efecto, por un tipo sin escrúpulos que está dispuesto incluso a vender a su amante – Sade – a cambio de cerrar un buen trato. Aunque el texto es descriptivo, en tercera persona, y no encierra ningún cambio de estado que nos haga pensar en la existencia de una narración, Sade canta a modo de narrador autodiegético. La complementación de la descripción con las imágenes del vídeo, que nos muestran los tejemanejes del mafioso es lo que, en conjunto, hace posible que exista el significado narrativo.

Dentro de la frontera difusa entre los videoclips con letras de contenido explícito y aquellos con letras argumentalmente ambiguas, de los que nos ocuparemos a continuación, encontramos el de la canción *What goes around comes around*, que trata el tema de la infidelidad. El título, que se podría traducir por “donde las dan las toman”, alude a la situación de una amante que fue infiel al cantante con otro hombre. Según el narrador, ha cometido un error en abandonarle, ya que su nueva pareja la tratará mal. El

videoclip, sin embargo, comienza contándonos no la separación de los dos personajes principales, sino cómo se conocen y entablan una relación hasta que él la descubre siéndole infiel. En imagen se hacen realidad las funestas predicciones del narrador para el personaje de su pareja de manera hiperbólica, ya que al huir después de haber sido descubierta su infidelidad, muere en accidente de coche. La letra está en segunda persona y se dirige al personaje de la chica, aunque no la podemos considerar como un diálogo, ya que al igual que ocurría en *Stacy's mom* o *Mine* no sabemos si el narratorio recibe finalmente la información.

En siguiente lugar, como ya mencionamos, tenemos aquellos videoclips realizados a partir de canciones con letras que no cuentan por sí mismas una historia con introducción, nudo y desenlace y que, además, son lo suficientemente ambigua como para permitir diversas interpretaciones. En estos casos no podemos afirmar que exista una relación de ilustración o ampliación tan inequívoca como hacíamos con *Last friday night* o *Smooth operator*, ya que cada verso admitiría distintas formas de ser representado. Pero es precisamente esta ambigüedad de sentido lo que hace que sea fácil desarrollar una narración a partir de ellas. Normalmente se trata de canciones de tema sentimental, así que lo más común será identificar el contenido en la letra con los sentimientos del protagonista de la diégesis, que, como ya dijimos, suele coincidir con la persona del cantante.

Por ejemplo, en *Hungry like the wolf*, podemos identificar la letra de la canción como los pensamientos que el protagonista dirige a una mujer a la que está persiguiendo por la selva. El “I'm on the hunt I'm after you”, (voy de caza, voy a por ti) figurado del estribillo se convierte en imagen en un hecho de facto, ya que vemos al protagonista corriendo tras la mujer objeto de su pasión que huye, como si de un animal salvaje se tratase, a través de toda una serie de paisajes exóticos. Además de la ilustración de este concepto ambiguo de una manera literal, algunos de los demás versos también están representados de manera ilustrativa, como por ejemplo “I'm in the forest too close to hide”, que se corresponde con las imágenes del cantante y protagonista Le bon adentrándose en la selva. Por tanto, aquí se ha optado por realizar una interpretación al pie de la letra de una letra que, a nuestro parecer, era figurativa, por lo que queda cercano a lo que sería una relación de ilustración al uso.

Del mismo modo que en *Hungry like the wolf*, en *Like a prayer* también podemos

entender que Madonna se erige como narradora, siendo un relato autodiegético. Y como en otros casos anteriores, no podemos decir que existe diálogo ya que no existe un receptor que reciba el mensaje. Pero en este caso, la representación del narratario en imagen tiene la particularidad de estar desdoblada. Mientras canta, Madonna se dirige a la efigie de un santo que guarda un evidente parecido con el chico inocente al que la policía ha detenido. Si se hubiera dirigido al chico directamente habría sido problemático representarlo en imagen recibiendo en silencio todas las palabras que componen la canción. Pero de este modo tenemos un narratario silencioso que el espectador puede identificar sin problemas con el otro personaje, como si en realidad estuviera hablando con él. En este videoclip, aunque hay momentos en que la letra, al igual que ocurría en *Hungry like the wolf*, queda ilustrada literalmente con la imagen (“feels like falling” – “siento que caigo” se corresponde con un plano de Madonna planeando sobre un cielo nublado), la mayoría del contenido no está relacionado con ella más que en la ambientación y temática religiosa.

En *Rush, rush*, también podemos identificar la voz de la canción con los pensamientos de la protagonista, encontrándonos de nuevo ante un narrador autodiegético. La letra expresa los sentimientos de la cantante hacia el personaje que interpreta Keanu Reeves. En este sentido, podríamos discutir si el contenido de la letra actúa como narración o simplemente acompaña el videoclip a modo de banda sonora ya que no aporta apenas ningún matiz a la imagen. Algo parecido sucede en *November rain*, donde la letra parece ser una reflexión del protagonista sobre los hechos que se nos muestran en el videoclip una vez han acontecido, pero apenas añade algo o clarifica lo que vemos.

Un caso distinto lo tenemos en *Glory days*. En la letra de esta canción se habla de cómo el cantante se encuentra a diversas personas con las que rememora la gloria de los días pasados. En el videoclip, sin embargo, Bruce Springsteen es el que rememora sus días de gloria como jugador de béisbol (al igual que el amigo que aparece en la primera estrofa de la canción), pero no parece añorarlos ya que vive feliz en la actualidad con su mujer e hijos, lo cual coincide con el mensaje final del tema, que no condena la nostalgia sino que la acepta como signo de experiencia ante el curso y los cambios de la vida.

En otras ocasiones, la función de la letra es oscilante, como ocurre en *Gives you Hell*,



donde la letra realiza el papel de diálogo entre los dos personajes principales al mismo tiempo que de narración, siendo ilustrada en este último caso por la imagen (por ejemplo cuando el protagonista pronuncia la frase “I wake up every evening” vemos como en efecto se levanta de la cama). Esta alternancia de papeles no es casual, puesto que este videoclip tiene la particularidad de que los dos protagonistas, vecinos enfrentados, están interpretados por el cantante del grupo. Por lo tanto, el diálogo que se establece entre ambos sólo lo es en imagen. Fuera del videoclip, si oímos el tema completo, está claro que en realidad nos encontramos ante una historia de desamor contada por una sola persona cuyo narratario es la ex pareja del narrador. En el videoclip, sin embargo, se ha optado por, tomando sólo el carácter revanchista del estribillo, recrear la pelea entre dos vecinos que no se soportan. El espectador entiende que ha de quedarse sólo con aquellos fragmentos de la canción que son adecuados a lo que efectivamente sucede en imagen y desechar el resto. Si así lo hacemos y nos desprendemos de la idea del narratario original, habríamos de incluir este videoclip en el siguiente apartado, ya que todo lo que pronuncian los vecinos estaría dirigido del uno al otro.

### 7.3.2. La letra de la canción como diálogo

La letra es representada a modo de diálogo dentro de la muestra en *Thriller*, *Don't phunk with my heart*, *I'd do anything for love*, y algunos momentos de *Toxic* y *Last friday night*.

En *Thriller*, Michael Jackson acaba de salir del cine persiguiendo a su chica después de que ella decidiera irse, argumentando que la película era demasiado desagradable. Después de la introducción no musical que enmarca esta escena, cuando Michael comienza a hablar de nuevo, lo hace cantando, coincidiendo con el comienzo de la canción. La letra habla precisamente de las películas de terror y el efecto que causan en los espectadores, y cómo su chica no tiene nada que temer ya que él la salvará de cualquier peligro cambiando de canal. Ante estas palabras la chica sonríe, pero tras esto son atacados por un grupo de zombis. Precisamente la introducción del diálogo-canción inicial en el contexto del videoclip hace aún más impactante la aparición de los zombis en escena, puesto que hasta hace unos momentos el protagonista afirmaba que

las películas de terror no eran más que fantasía<sup>92</sup>. Introduciendo la canción como parte de la conversación entre los personajes principales, se realiza por tanto, no una construcción del videoclip en base a ella, sino su introducción como uno de los ingredientes que toman parte en la conformación de su significado narrativo, sin que restrinja el desarrollo de la historia. También es necesario decir a este respecto que en *Thriller* la canción no conserva su duración original, sino que está modificada para adaptarse al vídeo. En oposición a lo ya dicho, tenemos que los versos recitados por Vincent Price que se incluyen en el tema original se utilizan a modo de voz en off de narrador extradiegético que describe cómo los zombis se alzan de sus tumbas.

En *Don't phunk with my heart*, al igual que sucede en *Thriller*, la letra se adecua a modo de diálogo al tema del videoclip musical, que es la recreación de un concurso de citas. La canción va alternando la participación de varios cantantes, los distintos miembros del grupo, que recitan cada uno una estrofa distinta mientras que la cantante femenina acapara el estribillo. La diégesis está organizada según esta sucesión de voces: los personajes que interpretan los miembros del grupo acuden al programa, sucediéndose los encuentros entre ellos y la única componente femenina del conjunto. El contenido de las estrofas son frases de cortejo, que se ponen en boca de cada pretendiente. Pero las citas siempre acaban mal, lo que lleva al enfado de la protagonista que aprovecha para pronunciar la frase del estribillo que da título a la canción “No, no, no, *don't phunk with my heart*” (no juegues con mi corazón), siempre en el momento en el que el candidato desechado deja paso al siguiente.

En *I'd do anything for love* también se alternan las voces de los personajes. Nos encontramos ante un tema que se configura como un dueto cantando por el propio Meat Loaf junto con Lorraine Crosby. En imagen, el protagonista es interpretado por el propio cantante mientras que a su acompañante le pone rostro la actriz Dana Patrick. En este caso, al contrario de lo que ocurre en *Thriller* o *Don't phunk with my heart*, la letra como diálogo no tiene demasiado peso en el desarrollo de la historia. Habla de sentimientos abstractos, de hacer cualquier cosa por amor, pero sin referirse a nada en concreto que tenga relación expresa con la diégesis. En este videoclip, el papel de la letra se encontraría a medio camino entre el diálogo y su uso como simple banda sonora, al igual que sucedía antes con *Rush rush* o *November rain*, a medio camino entre

---

<sup>92</sup> Dentro de *Thriller* sí podría considerarse como narración el segmento recitado por Vicent Price, que está ilustrado con lo que se muestra en imagen (los muertos alzándose de sus tumbas), quien se trataría en este caso de un narrador heterodiegético.

narración y banda sonora.

Tenemos también que señalar que en un vídeo ya reseñado, *Last friday night*, también se usa la letra como diálogo aunque sólo sea mediante la pronunciación de una palabra, cuando la protagonista exclama “damn!” en un momento determinado de su cambio de imagen. Algo similar ocurre en *Toxic* de Britney Spears. La cantante realiza *playback* de manera constante, pero la letra no se usa como diálogo a pesar de estar puesta casi permanentemente en su boca, ni como narración. Sí hay pequeños segmentos en los que ésta puede interpretarse como sus pensamientos o comentarios a la historia, por ejemplo cuando se dirige a cámara para decir “I think I'm ready now” hacia el final del vídeo, cuando ya ha asesinado a su víctima y cumplido su misión, además de otras frases que dirige a sus víctimas. También en *Take on me*, aunque nos inclinamos a afirmar que la canción realiza el papel de banda sonora como en *Toxic*, hay momentos en los que la letra se usa como diálogo. Éste está dirigido a la segunda persona del interior del relato, que es la chica ( por ejemplo, cuando pronuncia la frase “take on me” y ella coge su mano”).

Para finalizar, hemos de señalar en este apartado la aparición en algunos videoclips de diálogos hablados al uso que no forman parte del contenido original de la canción. En ocasiones, complementando la función de diálogo que posee la letra de la canción, o incluso independientemente de ella, se introduce en el vídeo musical el sonido diegético de las voces de los protagonistas, como si de una película al uso se tratase. Por ejemplo, en *Rush rush*, durante el puente instrumental entre las estrofas de la canción, oímos una conversación que tiene lugar entre los dos personajes principales. En este caso no tiene demasiada importancia, ya que apenas posee peso en la trama, pero en otros videoclips de la muestra sí que se hace una utilización más significativa de este recurso. Por ejemplo, un uso más concreto es el que se le da en *It's tricky*. Aquí, al final del vídeo, uno de los integrantes del grupo se dirige a cámara para hablar al espectador, lo que provoca la ruptura de la cuarta pared. Se trata de un comentario añadido a la situación que está ocurriendo en pantalla. D. M. C. han acudido a un concierto en Japón para encontrarse con que les prohíben la entrada con la excusa de que el grupo ya se encuentra efectivamente en el escenario. El dúo de trileros con el que se encontraron previamente en la calle, y quienes les pidieron que les enseñaran a ser como ellos, les ha usurpado su identidad. Es entonces cuando uno de los verdaderos miembros del grupo se vuelve a cámara para decir “it's tricky man”. En este caso se trata de una alusión al

título de la canción y al doble significado de la palabra “trick” en inglés “es complicado” (significado que se le da en la letra) y “es una trampa” (significado que se le da en este contexto que acabamos de describir).

### 7.3.3. *Otras relaciones entre la letra de la canción y la secuencia narrativa en el videoclip*

Existen también videoclips dentro de nuestra muestra en los que la letra no se usa como diálogo ni como narración. Sin embargo, tampoco se puede decir que en ellos la letra y la imagen no guarden relación alguna. En mucho de los casos precisamente el título de la canción o una la frase del estribillo es el punto de partida escogido para comenzar a elaborar la narración, aunque no se vaya más allá de una similitud temática entre ambos. Señalamos concretamente a *Breaking the law*, *Do you remember*, *Crazy*, *Army of me*, *Tonight tonight*, *Monkey wrench*, *Intergalactic*, *Coffee and TV*, *The scientist*, *Do it again* y *Paparazzi*.

Comenzando por *The scientist*, vemos que en este vídeo, aunque la letra no guarda especial relación con la historia que se cuenta, sí lo hace la frase principal del estribillo, “let’s go back to the start”, que marca su aspecto formal. El videoclip está rodado marcha atrás y nos muestra un accidente de tráfico a la inversa, de tal modo que os encontramos al final con los dos protagonistas sentados en el coche sanos y salvos antes de que el siniestro tuviera lugar. La frase del estribillo, por tanto, representaría en esta historia que se nos muestra el deseo de volver atrás en el tiempo para evitar una desgracia.

Algo similar observamos que sucede en *Breaking the law*, cuya letra habla de la necesidad de romper con todo y atreverse a desafiar lo establecido después de haber sido decepcionado. Pero “breaking the law” significa principalmente “cometer un delito”, y de hecho eso es lo que opta por mostrarnos el videoclip, a los integrantes del grupo perpetrando un atraco. Dentro de esta narración la música, está tratada no como narración o diálogo, sino que es intradiegética funcionando a modo de una especie de arma que los integrantes del grupo usan para dejar estupefactos a los clientes y personal del banco y poder entrar hasta la caja fuerte. También existe relación entre el título y el

tema del relato en “It's tricky”. La historia está protagonizada precisamente por unos trileros que engañan al grupo para acabar usurpando su puesto a los propios cantantes. De igual modo ocurre en *Do you remember*, puesto que la narración trata de un viaje al pasado o en *Tonight tonight* donde la acción sucede en una sola noche y el tono romántico de la letra se transcribe en imagen situando a una pareja como protagonista de la acción. En otros videoclips de la muestra, el título podría servir como descriptor del carácter del personaje o a las acciones que realiza. Así, *Army of me* aludiría al atentado que perpetra la protagonista, *Crazy* a las locuras que cometen las dos chicas sobre las que recae la acción y las acciones de los paparazzi son las que hunden a Lady Gaga en la miseria en el videoclip del mismo nombre. Por último, en *Intergalactic* tenemos una historia de ciencia ficción sobre robots venidos del espacio exterior. Como vemos, lo único que se utiliza de la letra en estos videoclips es apenas el título. La particularidad de los vídeos musicales como formato de promoción hacen necesario que lo compartan con la canción, de aquí que se vean obligados a justificar dicho título de algún modo.

Finalmente, tenemos aquellos videoclips en los que ni siquiera encontramos una alusión al título o a un verso de la canción como en los casos anteriores. Estos serían, dentro de la muestra, *Monkey wrench*, *Do it again*, *Coffee and TV* y *One more time*. Todos ellos tienen en común el representar la actuación, por lo que su existencia está justificada dentro del discurso. En *Monkey wrench* y *Coffee and TV* el grupo se encuentra ensayando y en *One more time* los personajes principales están dando un concierto, siendo dicha canción es el tema que están interpretando. En *Do it again*, sin embargo, la canción surge de una cinta de casete que se encuentra funcionando durante todo el metraje. La historia comienza y acaba coincidiendo con su momento de puesta en pletina y apagado.

#### **7.4. Focalización**

En el análisis de la focalización evaluaremos los resultados respecto a la posición del sujeto de la enunciación frente a la historia que se narra. A este respecto no hemos encontrado apenas particularidades en el discurso del vídeo musical, que se

establece como un discurso de focalización omnisciente al uso. Sin embargo, y por influencia del narrador, que viene a su vez determinado por la letra, como vimos en el apartado anterior, hay ocasiones en las que el punto de vista viene impuesto, en especial el de la focalización interna.

A partir del análisis realizado, llegamos a la conclusión de que lo más habitual en el videoclip es la utilización de la focalización omnisciente. Sin embargo, las focalizaciones internas y externas no son extrañas a su discurso.

Resumimos los resultados del análisis de la muestra en el siguiente cuadro y pasaremos a desarrollarlos en detalle a continuación.

Focalización interna (6)	<p>Focalización interna fija:</p> <p><i>Like a prayer</i>  <i>Do you remember</i>  <i>November rain</i>  <i>Mine</i></p> <hr/> <p>Focalización interna variable:</p> <p><i>Hungry like the wolf</i>  <i>I'd do anything for love</i>  <i>*Last friday night (omnisciente).</i></p> <hr/> <p>Focalización interna múltiple:</p> <p><i>*Stan (omnisciente)</i></p>
Focalización externa (6)	<p><i>Glory days</i>  <i>Rush rush</i>  <i>Monkey wrench</i>  <i>The scientist</i></p>
Focalización omnisciente (18)	<p><i>Breaking the law, Thriller, Smooth operator, Take on me, It's tricky, Crazy, Army of me, Tonight tonight, Intergalactic, Coffee and TV, Stan, One more time, Stacy's mom, Toxic, Don't phunk with my heart, What goes around comes around, Gives you hell, Paparazzi, Last friday night, Do it again.</i></p>

#### 7.4.1. Interna

Como definimos en el apartado dedicado al marco teórico de nuestra investigación, consideramos que existe focalización interna fija cuando los hechos narrados se nos cuentan desde el punto de vista de un personaje determinado. Por tanto, dentro de los videoclips encontraríamos marcas de focalización interna, por ejemplo, cuando se utiliza el recurso de exponer alguna de las secuencias de tal manera que se entienda como un sueño, recuerdo o pensamiento del protagonista.

Esto es lo que ocurre por ejemplo en *Like a prayer*, donde la focalización interna nos muestra los recuerdos de la protagonista en un *flashback* que nos pone en antecedentes sobre lo ocurrido. En él la protagonista presencia un asesinato por el cual un chico de color, que en realidad acudía a socorrer a la víctima, ha sido detenido en lugar del verdadero culpable. La protagonista se refugia en una iglesia, pues los criminales saben que ha sido testigo de los hechos y van en su busca, pero se queda dormida allí. En su sueño, algunos de los elementos del *flashback* vuelven a hacer acto de presencia. En estas dos ocasiones nos situamos dentro de la conciencia de la protagonista, y por lo tanto vemos los hechos sucedidos en el pasado mediante focalización interna. En *Do you remember*, igualmente, la secuencia narrativa principal está insertada a modo de recuerdo o *flashback* del protagonista, aunque se podría interpretar como un viaje al pasado al que se ve transportado después de recibir en su estudio una llamada telefónica. En cualquier caso se trata de algo que sólo el propio protagonista experimenta y por tanto está reflejado desde su óptica personal. Por último, en *November rain*, lo que sucede en la secuencia narrativa está contextualizado también como un sueño de Axl Rose que funciona a modo de *flashback*.

Aunque se trata de un caso algo distinto, consideramos que la focalización es interna también en el videoclip *Mine* de Taylor Swift. La letra, narrada en segunda persona, es un relato de los recuerdos de la vida en común de la protagonista a su pareja, que es a quien va dirigida la narración. A través de ella no se nos muestran más acontecimientos que aquellos contados en la letra por la protagonista<sup>93</sup>, pero siempre desde su punto de vista (por ejemplo, cómo veía a sus padres pelearse cuando era pequeña o el nacimiento

---

<sup>93</sup>Un caso similar al de *Nikita* de Elton John que poníamos de ejemplo al tratar el tema de la focalización, el narrador, y su relación con la letra de la canción

de sus hijos en el futuro). Visualmente, la secuencia narrativa se configura en esta ocasión como un *flashforward* que parte del momento en que la narradora se encuentra por primera vez con el que será su futuro marido.

En los videoclips anteriores, la narración en focalización interna ocupaba casi la totalidad del metraje. En otras ocasiones, sin embargo, la focalización interna se utiliza como complemento para añadir matices a una narración que se cuenta de forma predominantemente externa u omnisciente. Esto es lo que ocurre en otros videoclips de la muestra que, como *Mine*, ilustran una canción que relata experiencias propias y cuya letra está en primera o segunda persona, pero no hacen uso de la focalización interna fija. Hablamos de *Last friday night* o *Stan*, donde encontramos respectivamente focalización interna variable y múltiple.

En el caso de *Last friday night*, los acontecimientos están narrados en la letra desde el punto de vista de Katy Perry, aunque visualmente podemos considerar que existen marcas de focalización omnisciente, ya que se nos muestra elementos que escapan de su visión. Dentro de estos elementos encontramos dos breves secuencias dedicadas a un personaje concreto, el empollón Everett, cuyos pensamientos y ambiciones se ven reflejados en pantalla (socorrer a Katy como si fuera un caballero medieval) a la manera clásica: como una nube borrosa que aparece en transición con la imagen de su rostro, con si nos introduyéramos dentro de su cabeza.

Sin embargo en *Stan*, al igual que ocurre en *Mine*, el narrador de la letra ocupa el papel protagonista también en imagen, con la particularidad de que en dicha letra, como relato, no existe uno sino dos narradores, *Stan* y Eminem. Por lo tanto, siguiendo las perspectivas de ambos, dentro del videoclip podemos ver un evento narrado dos veces desde dos puntos de vista distintos. Pero aquí, al contrario que en *Mine*, aunque la letra epistolar sólo ofrece la posibilidad de la focalización interna, en imagen el contenido narrativo se complementa con mayor información, incluso ajena al conocimiento de los protagonistas (por ejemplo, la investigación del suicidio de *Stan* por la policía, lo que ocurre cuando su sobrino va a visitar su tumba) lo que nos da una focalización de carácter omnisciente.

Por último, destacaremos, dentro de este apartado, un par de videoclips que se diferencian de los demás por poner especial énfasis en la existencia de distintos puntos de vista correspondientes a dos o más personajes o grupos de personajes. Estos puntos



de vista se van alternando entre sí configurando una focalización interna variable que, al contrario de lo que ocurría en los ejemplos anteriores, no complementan a una focalización omnisciente. Estos videoclips de los que hablamos son *Hungry like the wolf* y *I'd do anything for love*. En el primero concretamente se combinan la focalización desde el punto de vista del cantante, que persigue a una misteriosa mujer en la selva, con la de sus compañeros, que lo buscan a él mientras tanto por la ciudad. En *I'd do anything for love*, la acción se centra igualmente en varios focos: uno el del protagonista, una especie de hombre monstruo al que persigue la policía; además de este, el del comisario de policía que se encarga de su búsqueda, y por último el de una mujer que llega a la mansión en ruinas en la que se esconde el monstruo. En este caso, esta alternancia, aunque no se corresponde con el contenido lírico de la canción, sí lo hace con su calidad de dueto, ya que a la voz masculina principal del grupo la acompaña una femenina. En el caso del videoclip se ha añadido un tercer punto de vista (el del policía) para hacer posible la existencia de una historia.

#### 7.4.2. Omnisciente

La focalización omnisciente es el tipo más abundante en nuestra muestra, estando presente en 18 videoclips del total. En los vídeos con focalización omnisciente encontramos por lo general un punto de vista cercano al del protagonista que puede alternarse con el de otros personajes y al que se añaden matices sobre el relato que sólo el espectador va a conocer. Estos últimos suelen ser sucesos que escapan de la visión del personaje principal aunque suceden a su alrededor. Un ejemplo lo tenemos en *Smooth operator*, donde casi toda la historia está contada desde el punto de vista de la protagonista, Sade. Sin embargo, mientras ella se encuentra cantando en el escenario, absorta en su interpretación, a los espectadores se nos muestra detalladamente lo que sucede en las mesas del bar donde actúa, pequeñas escenas que nos permiten saber que su mánager la engaña con otra mujer y que tiene negocios oscuros a sus espaldas. *Take on me*, igualmente, está narrado casi por completo desde el punto de vista de la protagonista, pero nos muestra brevemente qué ocurre con el chico que la acompañaba cuando ella abandona el mundo de la historieta. *It's tricky* nos ofrece al principio la visión completa de una escena en la que una chica apuesta todo lo que lleva a unos

trileros que la acaban desplumando, lo que permanece fuera de la focalización de los protagonistas, que no entran en acción hasta algo más tarde. Por último, *Stacy's mom* también está narrado principalmente desde el punto de vista del protagonista (además, en este caso la letra está en primera persona), mostrándonos incluso sus fantasías sexuales con la madre de su amiga y también algunos sucesos desde el punto de vista de la chica, como su reacción después de pillarlo en el cuarto de baño<sup>94</sup>. Lo mismo sucede en *What goes around comes around*, que está narrado principalmente desde la visión del protagonista, Justin Timberlake, pero nos da indicios de la actitud que tienen ante los acontecimientos los demás personajes, sobre todo el de Scarlett Johansson, ofreciéndonos en la escena final la alternancia entre el punto de vista de uno y otro. Citamos también aquí *Coffee and TV* que, aunque en casi todo momento exhibe una focalización cercana al protagonista, incluye un segmento en el que vemos cómo por el pensamiento de Graham Coxon (que es aquí un personaje secundario), pasan los rostros de sus padres y su hermana al ver el cartón de leche viviente (protagonista) que ha ido en su busca (un breve ejemplo de focalización interna). Por último tenemos *Last friday night*, del que ya hablamos anteriormente, donde se combina una focalización externa de la narración de la fiesta y sus consecuencias, con la focalización interna de las fantasías de alguno de los personajes, como la plasmación en pantalla del deseo de Everett de proteger a Katy.

#### 7.4.3. Externa

La focalización externa es poco representativa en nuestra muestra. Ya apuntamos en el apartado anterior dedicado a la focalización interna que posiblemente el hecho de que en el tema musical sobre el que se construye el videoclip exista letra y esté narrada en primera o segunda persona exige que los acontecimientos sean mostrados desde un punto de vista determinado (hay una instancia narrativa reconocible, normalmente identificada en la persona del cantante). No es de extrañar por tanto que encontremos en este apartado videoclips realizados sobre canciones con poca letra o letra de contenido poco relevante que no necesitan ser justificadas narrativamente, como el tema

---

<sup>94</sup> Hemos optado por no incluirlo entre los de focalización múltiple al ser este cambio en el punto de vista tan sólo una puntilla a modo de conclusión de la trama y no una constante durante su desarrollo.

electrónico *Do it again* en el que, a falta de una base lírica que ilustrar, se nos narra las aventuras de los dos niños protagonistas en clave prácticamente documental. De modo similar a este último encontramos el relato del atraco a un banco y posterior huida de *Breaking the law*, las distintas estampas de la vida de Bruce Springsteen en *Glory days* o de Paula Abdul y Keanu Reeves en *Rush rush*, el incidente cíclico en *Monkey Wrench* de Foo fighters, o la larga caminata a cámara reversa en *The scientist* de Coldplay. Como podemos comprobar, en este apartado se reúnen las secuencias narrativas más minimalistas, en el sentido de expresión narrativa, de todas las que componen la muestra. Un minimalismo al que colabora, a su vez, la visión aséptica con la que nos son ofrecidas.

#### 7.4.4. Tipos de mirada

En la muestra de videoclips analizada predomina la mirada objetiva. Es también muy habitual encontrar miradas interpelativas, concretamente en la secuencia descriptiva de actuación, donde por regla general el cantante se dirige a cámara mientras realiza un *playback* del tema musical, en un acto que simula lo que sería la mirada al público en una actuación en vivo.

Sin embargo, comprobamos que la mirada interpelativa a cámara no es una condición de existencia necesaria dentro de la secuencia de actuación. No aparece siempre. Está ausente, por ejemplo, en *Coffee and TV* de Blur. En este videoclip, la secuencia descriptiva de actuación está subordinada a la narrativa, donde el protagonista (un cartón de leche) busca al bajista del grupo y lo encuentra ensayando en una buhardilla junto a sus compañeros. Ninguno de ellos se percata de su presencia, por lo que continúan tocando sus respectivos instrumentos sin dirigirse a ningún público concreto, tal y como lo harían en cualquier ensayo. Tampoco aparece este tipo de mirada en *I'd do anything for love*, donde el cantante, en vez de mirar a cámara, se dirige a su amante dentro del relato, ya que aquí la letra de la canción puede interpretarse como las palabras del diálogo que el protagonista entablaría con ella como personaje. Lo mismo sucede en *Take on me*, donde la letra se configura como una especie de conversación entre los protagonistas. En *Stan*, de la misma forma, en la secuencia descriptiva de

actuación protagonizada por Dido, ella canta para sí misma y no se dirige a ningún interlocutor, ni de dentro ni de fuera de la diégesis. En *Army of me*, Björk vocaliza toda la letra de la canción, pero tampoco se dirige a nadie al hacerlo. En *Smooth operator*, Sade realiza precisamente el papel de cantante, pero a pesar de ello en ningún momento mira a cámara, ya que tiene su propia audiencia dentro del espacio del relato en el que se encuentra. Igualmente, en *Crazy*, de Aerosmith, la secuencia de actuación está compuesta por metraje de un concierto del grupo, y por las mismas razones que en *Smooth operator*, tampoco hay mirada interpelativa. En *Crazy* el grupo se dirige a su público dentro del discurso, no al espectador televisivo, lo que va en consonancia con la estética documental de este segmento. Ocurre lo mismo en todos aquellos videoclips en los que el cantante actúa de cara a un público interno al discurso, que son, además de *Crazy* y *Smooth operator*, *November rain*, *Glory days* y *One more time*.

En los casos en los que aparece dentro de la secuencia de actuación, la mirada interpelativa puede incorporarse a la narración como un elemento más, realizando una función adicional además de servir como simulación de la mirada al público. En *Monkey Wrench* de Foo Fighters, el protagonista del vídeo ve tocar al grupo a través de la mirilla de una puerta. A partir de entonces, al actuar, el cantante se dirige hacia dicha mirilla, donde se encuentra su único espectador y donde nos encontramos nosotros los telespectadores, ya que es precisamente en ese lugar donde se coloca la cámara. Aquí tenemos por tanto una mirada interpelativa que se corresponde con la mirada subjetiva del protagonista y un contraplano con él al mismo tiempo. Lo mismo sucede en *Thriller*, donde en un primer momento la mirada de Michael Jackson a cámara durante la coreografía de los zombies se dirige a un personaje concreto dentro del relato. Si prescindimos del resto del metraje, sin embargo, la secuencia de actuación contaría con una mirada interpelativa al uso, ya que durante toda su duración no se intercala ningún otro contraplano de su acompañante.

Pero la mirada interpelativa, dentro del videoclip, no sólo aparece en la secuencia descriptiva de actuación. También hay casos donde hace acto de presencia también en la secuencia narrativa. Por ejemplo, tanto Britney Spears como Lady Gaga en sus videoclips (*Toxic* y *Paparazzi*) miran a la cámara buscando la complicidad del espectador antes de matar a sus respectivas víctimas con veneno. Esta ruptura de la cuarta pared fuera de las fronteras de la secuencia de actuación no es rara en el videoclip. Ya aparecía en *Thriller*, donde, en el plano final, Michael Jackson vuelve el

rostro a cámara sin que su chica se dé cuenta. Aquí vemos como sus ojos son, en realidad, los de un monstruo, algo que ella ignora, ya que cree que todo lo relativo a la transformación en bestia de su novio (Michael) ha sido un mal sueño del que acaba de despertar. El espectador por tanto, aquí, al igual que ocurría en *Paparazzi* o *Toxic*, obtiene con esta mirada interpelativa una información sobre los acontecimientos de la que carecen otros personajes del relato. También nos encontramos con miradas interpelativas dentro de la narración en *It's tricky* y *Like a prayer*. En el primer vídeo mencionado, al final, cuando los integrantes del grupo se dan cuenta de que unos impostores les han usurpado el puesto en uno de sus conciertos, miran a cámara y pronuncian la frase que da título al videoclip y a la canción “That's tricky man”. *Like a prayer* es quizá el caso más particular dentro de la muestra en lo que a ruptura de la cuarta pared se refiere. Al finalizar la narración, cuando el chico inocente es liberado del calabozo gracias al testimonio de Madonna, vemos cómo se cierra el telón sobre el decorado de la comisaría de policía. Hasta entonces no se nos había dado pista alguna de que los personajes estaban interpretando un papel sobre un escenario por lo que de repente nos hallamos ante un metarrelato. Tras la bajada de telón, todos los actores que han participado en el vídeo musical salen a saludar a cámara, como si de verdad se encontraran ante una platea, dejando claro que lo que ha sucedido dentro de la diégesis anteriormente presentada era una farsa. Encontramos también una ruptura de la cuarta pared con un menor grado de impacto en *Army of me* de Björk. En un momento determinado de la narración, la protagonista mira a cámara para mostrar sus dientes, que se transmutan en los pistones del motor del vehículo en el que va montada. Esto tiene la función dentro de la diégesis de establecer una similitud entre la boca de la protagonista y el motor, lo que justifica su posterior visita al dentista ya que este último se ha estropeado. En *Gives you hell* también el vecino roquero dirige una mirada cómplice al espectador antes de meterse en la cama con la mujer de su vecino. Mirada que se corresponde en el discurso con la interpelativa del vecino conservador mientras actúa en los ensayos del grupo en su lugar. En este último caso, sin embargo, se podría discutir si dicha mirada pertenece a la secuencia narrativa o a la de actuación, ya que ambos personajes se encuentran haciendo *playback* en ese momento.

Por último hemos de mencionar que también encontramos unos pocos casos de mirada subjetiva. El más evidente es el que aparece en el segmento final de *Smooth Operator*, cuando el mánager-gánster intenta arrojar a la protagonista por la barandilla

de unas escaleras. En este momento se inserta un plano subjetivo (desde el punto de vista del gánster) que nos muestra el rostro desesperado de ella, a punto de ser tirada al vacío. Por otro lado, en *Crazy*, el dueño de la gasolinera le mira el trasero a Liv Tyler mientras ésta está repostando, lo que se traduce en imagen en un barrido por el cuerpo de la protagonista que simula la inspección del observador masculino.

Son más escasos los casos de mirada objetiva irreal aunque un ejemplo lo encontramos en el momento en que Michael Jackson comienza a transformarse en *Thriller* y se produce un zoom hacia el rostro de la chica que lo acompaña en el que queda expresada su gran sorpresa ante la transmutación de su novio en monstruo. En *November rain* encontramos otro ejemplo, que aparece cuando la cámara cae en picado hacia el rostro empapado en sudor de Axel Rose en el momento en este despierta de su terrible pesadilla, al final del vídeo, lo que añade a la conclusión del relato un extra de dramatismo.

<p>Mirada interpelativa</p>	<p>En la secuencia de actuación:</p> <p><i>Breaking the law, Hungry like the wolf, Thriller, It's tricky, Like a prayer, Rush rush*, Tonight tonight*, Monkey wrench, Intergalactic*, Stacy's mom*, Toxic*, Don't phunk with my heart, What goes around comes around*, Gives you hell, Paparazzi*, Mine*, Last friday night.</i></p> <p>*la secuencia de actuación está separada de la secuencia narrativa</p> <p>En la secuencia narrativa (ruptura de la cuarta pared).</p> <p><i>Thriller, It's tricky, Army of me, Like a prayer, Toxic, Paparazzi, Gives you hell.</i></p> <p>No existe mirada interpelativa a cámara en la secuencia de actuación.</p> <p>· Con público dentro de la diégesis:</p> <p><i>Smooth operator, Glory days, November rain, One more time</i></p>
-----------------------------	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se dirigen a un personaje dentro del relato: <i>Take on me, I'd do anything for love</i></li> <li>· No se dirigen a público ni personaje (no hay interpelación de ningún tipo): <i>Army of me, Stan, Coffee and TV</i></li> </ul>
Mirada subjetiva	<i>Smooth operator, Monkey wrench, Gives you hell, Paparazzi,</i>
Mirada objetiva irreal	<i>Thriller, November rain</i>

## 7.5. Tiempo

Sin tiempo no hay historia, por lo que su análisis resulta fundamental para comprender las particularidades del funcionamiento de la secuencia narrativa en el videoclip. En este apartado reuniremos las conclusiones del análisis atendiendo a las tres coordenadas que estableció Genette para el examen del tiempo del discurso en relación con el tiempo de la historia: orden, duración y frecuencia.

### 7.5.1. Orden

#### 7.5.1.1. Discurso lineal/no lineal

Encontramos que el discurso está ordenado de manera lineal en 20 de los 30 videoclips que componen nuestra muestra. Los 10 videoclips de ordenación no lineal restantes serían *Hungry like the wolf, Smooth operator, Glory days, Like a prayer, Do you remember, November rain, Stan, What goes around comes around, Mine y Last friday night.*

Orden	
Discurso lineal	(Restantes)
Discurso no lineal	<i>Hungry like the wolf, Smooth operator, Glory days, Like a prayer, Do you remember, November rain, Stan, What goes around comes around, Mine y Last friday night.</i>

Nos hallamos, por tanto, ante una mayoría de discursos lineales. Y en los casos en los que nos enfrentamos a una configuración no lineal, será raro que los acontecimientos estén ordenados acronológicamente, puesto que habitualmente contaremos con marcadores temporales que nos indicarán claramente en qué momento del tiempo nos encontramos. Esto contrasta con la afirmación de numerosos estudiosos que han descrito al videoclip como un formato fragmentado por defecto.

Cuando efectivamente se da la ruptura de la linealidad temporal, esta se debe a la necesidad de la narración por adaptarse a la estructura de la canción. Por tanto, la realización de dicha división no es una elección aleatoria, sino que responde a la necesidad de adaptarse un orden existente previamente en la base musical sobre la que ha de construirse el videoclip. La diégesis se acomodará al tema musical dividiéndose en unidades narrativas según se sucedan las estrofas. Dichas estrofas están separadas por los estribillos, y esto implica por supuesto una interrupción de lo que se cuenta, pero sin que esta llegue a significar la inmediata disolución del discurso en el caos, ya que el espectador está familiarizado a la perfección con el esquema de la canción pop. Como hemos visto, es natural que exista esta adaptación, dándose en la mayoría de videoclips.

Dicha división, como decimos, se debe a la necesidad de ajustar la imagen a una base musical previamente existente, y más concretamente a la relación que se establece entre la letra de la canción y la narración visual. Hemos visto ya lo determinante que es la letra a través de su influencia en elementos narrativos como la voz o la focalización. La letra de la canción contiene información verbal sobre la que se construye por lo general el significado narrativo, así que el discurso se modificará para adaptarse a ella. Por esto, el fenómeno será especialmente común en videoclips donde se dan relaciones de ilustración y ampliación entre letra e imagen y por tanto exista más dependencia de esta última con la primera. En caso de la ordenación temporal tampoco será una excepción.



*Stan* de Eminem es una canción que posee una letra narrativa, cuenta una historia por sí misma. Como ya vimos en el apartado dedicado a la letra, su videoclip opta por ilustrar e incluso ampliar esa historia. Como texto, la canción se organiza en distintas estrofas que se corresponden con las distintas cartas que envía al cantante un fan, al estilo de una obra epistolar. La penúltima estrofa es una nota de suicidio y la última es la respuesta de Eminem al fan. En el videoclip, sin embargo, la acción comienza cuando la cantante Dido, que interpreta a la novia embarazada de *Stan*, que se levanta en mitad de la noche y lo descubre tiñéndose el pelo para parecerse más a su ídolo. Después de esta escena se introduce un breve *flashforward* en el que Eminem recibe el correo en su caravana y comienza a leer las cartas de *Stan*. Es entonces cuando vemos a éste último en su escritorio, después de teñirse el pelo, redactando la carta que el cantante está leyendo en la escena anterior. La primera estrofa de la letra de la canción, que comienza a cantarse entonces, es el texto de la carta. Como podemos observar, lo que en el discurso verbal de la letra de la canción es un relato lineal, en el audiovisual se torna en un relato no lineal. El hueco instrumental que existe hasta que comienza la narración en la primera estrofa, donde no hay letra que ilustrar, ha sido rellenado presentándonos, por una parte, al protagonista y su entorno, y por la otra, al cantante en su caravana cuando ha recibido la carta. La alteración temporal permite introducir de manera casi simultánea a todos los personajes principales del relato antes de que este se comience a desarrollar. La ampliación de contenido vía imagen también se traduce en el desarrollo del personaje interpretado por Dido, la novia del protagonista, a la que apenas si se hacía mención en la letra. En imagen aparece en diversas escenas a través de las que se construye su relación con el protagonista<sup>95</sup>.

En *Mine* de Taylor Swift, también se opta por desarrollar el contenido de la canción en los segmentos instrumentales. El relato comienza con la cantante en una cafetería. Durante la primera estrofa se nos narra el encuentro con el que será su futuro marido, el camarero que la atiende. En cuanto comienza la segunda estrofa, después del estribillo, se introduce una prolepsis, indicada explícitamente en la letra<sup>96</sup> donde vemos la escena en la que el chico se muda a casa de la protagonista. En este caso cabe preguntarnos si no sería más adecuado hablar en este caso de una elipsis, puesto que no hemos viajado

---

<sup>95</sup>A esta ampliación colabora el hecho de que dicho personaje esté interpretado por otra cantante, Dido, cuyo texto-estrella añade un peso considerable al papel.

<sup>96</sup>“Flashforward and we're taking on the world together/And there is a drawer of my things at your place” (“*Flashforward* y estamos conquistando el mundo juntos/ y hay cajas con mis cosas en tu casa”).

al pasado en ningún momento si atendemos sólo a la imagen. Sin embargo, esta sería una conclusión errónea si tenemos en cuenta que la canción está escrita y contada por la Taylor Swift del futuro, que, rodeada de fotografías de los hechos acontecidos durante toda la historia, canta el tema en la secuencia de actuación. Más adelante sí encontramos un *flashback*, esta vez no anunciado por la letra, que profundiza en el pasado de la protagonista, quien, según da a entender la canción<sup>97</sup>, parece haber sufrido algún tipo de trauma debido a la mala relación entre sus padres cuando era niña. Visualmente esto se representa en una serie de escenas en las que una chiquilla parecida a Taylor Swift observa a sus padres discutir en la cocina y escapa a la calle para no oírlos.

En aquellos videoclips cuya estructura narrativa no presenta una relación de ilustración como en los anteriores también podemos observar, cierta influencia de la estructura lírica y musical en la construcción temporal del relato, al igual que la ejercía en otros aspectos del discurso. Por ejemplo, en *Like a prayer*, de Madonna, el relato comienza in media res cuando la protagonista, interpretada por la cantante, se refugia en una iglesia. Este momento coincide con la intro instrumental del tema. Sin abandonar este segmento instrumental, se introduce un breve *flashback* que nos muestra el motivo de su huida: ha sido testigo de un asesinato por el que han detenido a la persona equivocada y duda en dar testimonio a la policía sobre ello o no. Madonna se tumba en un banco y, cuando comienza la parte cantada de la canción, el contenido narrativo desaparece del plano visual para dar paso a una secuencia onírica de carácter descriptivo. Finalmente, cuando esta acaba, despierta y decide acudir a declarar a la policía. Observamos, por tanto, que las partes con mayor carga narrativa coinciden o bien con los segmentos sin letra del tema musical o bien con el estribillo. En este caso, estamos ante un esquema opuesto a lo que vimos en *Mine* o *Stan*, donde la secuencia narrativa se solapaba a la letra, y esto es debido a que en esos casos se tomaba como base para construir la imagen, puesto que ya de por sí era narrativa. En *Like a prayer*, al carecer la letra de contenido narrativo, éste se sitúa sólo en el plano visual y en los segmentos musicales donde no hay letra. De esta forma se pudo introducir una historia que vaya en consonancia con la letra al mismo tiempo que evita colisionar directamente con su significado.

---

<sup>97</sup> Entre líneas con frases como “You made a rebel of a careless man's careful daughter!” “You said we'll never make my parents mistakes” (“Hiciste de la cuidadosa hija de un hombre despreocupado una rebelde/ Me dijiste que jamás cometeríamos los mismos errores que mis padres”).

En algunos casos, los saltos temporales son apenas perceptibles o no podemos calificarlos como tales aunque efectivamente se produzcan. Por ejemplo, en *It's tricky*, los trileros piden al grupo (los protagonistas) que les enseñen a bailar y moverse como ellos, lo que da paso a una secuencia de actuación subordinada a la narrativa. Aunque esto sucede hacia el final de la diégesis, antes se nos muestran brevemente unos planos de la escena intercalándose con la narración, configurando una especie de *flashforward* que no es tal, ya que aquí esa imagen no realiza el papel de adelantar un acontecimiento, sino de ilustrar la canción como cualquier otra secuencia descriptiva de actuación. Es decir, lo que ha ocurrido es que se han extraído unos planos de la secuencia de actuación subordinada para ser usados como una secuencia de actuación coordinada respecto a un segmento anterior de la secuencia narrativa, no un salto en el tiempo.

En *Paparazzi* sucede algo similar. Aunque lo hemos situado dentro del grupo de los videoclips de ordenación lineal, también encontramos ciertas particularidades en cuanto a la configuración de las anacronías. Hay un salto temporal sólo en el plano del sonido cuando oímos a Lady Gaga llamar por teléfono a la policía para confesar el asesinato de su novio mientras que en imagen ella aún está sentada en el sofá tomando té. En este mismo videoclip, podríamos considerar que forman parte de la diégesis los planos que nos muestran mujeres muertas en la secuencia de actuación si tenemos en cuenta que una de ellas, la doncella, aparece viva en la escena final. Estos planos formarían por tanto parte de una prolepsis que nos muestra que Lady Gaga no sólo asesinó a su novio sino también al personal de servicio de su palacete. Sin embargo, al estar dichos planos insertos en la secuencia de actuación, no sabemos si podemos considerarlos como parte de la narración o como una licencia estética.

#### 7.5.1.2. Formas de la temporalidad

Dentro de la muestra encontramos ejemplos de organización cíclica o circular del tiempo en 8 de los 30 videoclips de la muestra. Encontramos tiempo circular en *Do you remember*, *November rain*, *Toxic*, *Mine* y *Last friday night*, mientras que el tiempo se sucede de manera cíclica en *Crazy*, *Monkey wrench*, e *Intergalactic*.

Formas de la temporalidad	
Normal	(Restantes)
Organización cíclica	<i>Crazy, Monkey wrench, e Intergalactic</i>
Organización circular	<i>Do you remember, November rain, Toxic, Mine y Last friday night</i>

Los esquemas circulares establecen la partida y el fin de la narración en un mismo punto, y entre medias sitúan la acción. Esta acción central, habitualmente un *flashback* dentro de nuestra muestra, consiste en el recuerdo de Phil Collins en *Do you remember*, la pesadilla de Axl Rose en *November rain*, las aventuras de los distintos álter egos de Britney Spears en *Toxic*, el relato de la fiesta de la noche anterior en *Last friday night*, y la visión de la vida con el chico de la cafetería de Taylor Swift en *Mine*. Podemos considerar por tanto que todos ellos son relatos que comienzan in media res. El discurso se inicia en un punto del presente, a partir del cual se nos narraría un suceso del pasado para volver finalmente a ese mismo punto del presente. La única excepción la encontramos con *Mine*, donde lo que se experimenta es una prolepsis en el momento en que la protagonista conoce al que será su futuro marido.

En los esquemas cíclicos, sin embargo, la situación final y la inicial son similares, pero hay un cambio de status entre ellas. En *Monkey wrench*, los que observaban detrás de la puerta ocupan el lugar que el grupo ha abandonado dentro de la sala de ensayo una vez que éste la abandona. Podemos suponer que más adelante otros llegarán que les tomen el relevo y la historia se repetirá. En *Intergalactic* el robot gigante se marcha tal y como vino después de derrotar al monstruo, quién sabe si no para combatir a algún otro engendro en otro planeta de la misma manera. Finalmente, e *Crazy*, las chicas continúan su viaje en coche después de diversas aventuras, y suponemos que seguirán viviendo otras tantas en adelante.

Aunque no lo hemos incluido como tal en la clasificación, podríamos también afirmar que *Thriller* que es un relato cíclico, ya que su estructura en abismo da lugar a la continua repetición de un mismo esquema diegético: la novia de Michael Jackson descubre que su chico es en realidad un monstruo que quiere acabar con su vida y comienza a perseguirla. Cuando está a punto de atraparla, la diégesis termina y los personajes se trasladan a otra. Y así sucesivamente. También podrían considerarse

cíclicos vídeos como *Tonight tonight*, donde las aventuras de los protagonistas siguen el esquema de enfrentarse a una adversidad en tierra extraña (la superficie de la luna, el fondo del mar) y salir airoso trasladándose a otro lugar o *Stacy's mom* donde se suceden los episodios del protagonista acudiendo a casa de su amiga Stacy con el único fin de encontrarse con la madre de ella. En estos casos, al existir un final (en el primero los protagonistas vuelven a la tierra y en el segundo el protagonista es descubierto por Stacy mientras se masturba) entendemos que se rompe el ciclo, aunque la conclusión es lo suficientemente abierta como para que pudieran seguir añadiéndose más aventuras.

Por último debemos destacar dentro de este apartado la particularidad que presenta el videoclip *The scientist* de Coldplay, que está rodado marcha atrás. En este caso, el relato comienza por el final para narrar un accidente de tráfico. Como punto de partida tenemos la escena en que los protagonistas se encuentran tumbados malheridos en el suelo y de ahí se nos traslada, siempre marcha atrás, al momento en que el coche rueda por el terraplén, para finalmente verlos circulando felizmente por la carretera.

### 7.5.2. Duración

Duración	
Anormal (elipsis)	<i>Función expresiva: Like a prayer</i> <i>División de episodios: Stacy's mom, Crazy, Toxic, o Gives you hell.</i>
Isocrónica	<i>One more time, Monkey wrench</i>

La mayoría de los relatos que hemos analizado poseen una duración anormal por contracción debido a la utilización de las elipsis. Existen sin embargo dos casos de duración isocrónica del tiempo del discurso respecto al tiempo de la historia. El primero es *One more time*, donde los sucesos presentados ocurren mientras los protagonistas interpretan la canción que da título al videoclip en un concierto. Otro ejemplo de duración isocrónica sería *Monkey Wrench*, donde los miembros de la banda Foo fighters contemplan cómo sus álter egos interpretan la canción en su sala de ensayo. Como vemos, en ambos casos la equivalencia entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia se debe a que el videoclip gira en torno a una secuencia narrativa que está basada en la interpretación intradiegetica de la canción. En *One more time*, mientras el

concierto se lleva a cabo, el planeta donde se celebra es invadido por tropas enemigas. En *Monkey Wrench*, los protagonistas observan cómo sus dobles han ocupado la sala de ensayo, puesto que más adelante les arrebatan. Aunque el tiempo permanece estable, sí que se nos muestran diferentes lugares del espacio. Las imágenes del concierto en *One more time* se alternan con las de la llegada de las tropas enemigas, mientras que en *Monkey Wrench* se nos ofrece una visión de lo que ocurre a uno y otro lado de la sala de ensayo.

La profusión del discurso de duración anormal por contracción en nuestra muestra no es nada que no se salga de lo habitual en el discurso audiovisual, donde las elipsis son a menudo utilizadas para agilizar la acción y eliminar los tiempos muertos. Con estos fines aparecen en la mayor parte de los videoclips que hemos analizado, aunque también nos encontramos con elipsis con valor expresivo en *Like a prayer*, donde sirven para separar los fragmentos de la escena del sueño de tal modo que resulten inconexos. En este caso, la dificultad por determinar la amplitud y distancia temporal transcurrida en ese fragmento aumenta la sensación onírica de la ensoñación en que se sume la protagonista, donde el tiempo parece no existir. Otra función que realiza la elipsis es de servir de separador entre los distintos episodios que configuran el videoclip, como ocurre en *Stacy's mom*, *Crazy*, *Toxic*, o *Gives you hell*.

Aunque en muchas ocasiones no conocemos cuál es la duración exacta de las elipsis, no son escasos los videoclips donde encontramos indicadores que nos sitúan en un tiempo determinado después de introducir una. Esto se opone a las tesis que defendía algunos de los autores que hemos consultado (Vernallis, 2004:16) en las que apoyaban la inexistencia de marcadores temporales en el discurso del videoclip.

Marcadores temporales	
Naturales	<i>Hungry like the wolf, Like a prayer, Crazy, Coffee and TV, Do it again, Tonight tonight, Paparazzi, Gives you hell, (I'd do anything for love, Rush rush)</i>
Rótulos	<i>It's tricky</i>
En la letra/diálogo	<i>Stan, What goes around comes around</i>
Argumentales/visuales	<i>Do you remember, November rain, Toxic, Do you remember</i>

De entre todos ellos, el que observamos con más frecuencia es el paso de la luz del día a la noche y viceversa. Podemos encontrarlo en *Hungry like the wolf*, donde la historia comienza en una noche de fiesta donde el protagonista desaparece al irse en pos de una bella mujer. A continuación, ya a la luz del sol, se nos muestran escenas de sus amigos que continúan buscándolo por la ciudad mientras él se ha adentrado en la selva tras los pasos de la dama misteriosa. En *Like a prayer*, Madonna entra de noche a una iglesia tras presenciar un asesinato y, tras un extraño sueño, decide acudir a la comisaría con la luz del alba. En *Crazy*, las chicas protagonistas escapan una tarde de su internado, pasan la noche en un motel y continúan sus aventuras cuando de nuevo de día. En *Coffee and TV*, el relato comienza con una familia reunida frente al desayuno y termina al atardecer. En *Do it again*, donde la cinta mágica cae del cielo una tarde, los protagonistas viajan a la ciudad a la mañana siguiente y vuelven al ponerse el sol. En *Tonight tonight*, los personajes principales parten de viaje por la noche y cuando son rescatados por un barco está amaneciendo (aquí, además, tenemos un indicador temporal en el título, que al traducirse como “esta noche”). En *Paparazzi* hacia el final del videoclip, después de que la protagonista cometa el asesinato, vemos cómo el cielo se oscurece progresivamente, lo que separa la escena del envenenamiento con aquella en la que la policía entra en la casa, al mismo tiempo que nos indica que todos estos eventos ocurren en el mismo día. Por último, en *Gives you hell* observamos una sucesión visual de al menos tres días y tres noches.

Hay que señalar que existen ocasiones en las que, a pesar de que observemos en pantalla la sucesión de días y noches, puede que no sepamos determinar exactamente la duración de la diégesis por falta de más elementos de *raccord* o de relación entre los sucesos que se nos muestran. Esto es lo que ocurre por ejemplo *I'd do anything for love*, un vídeo musical que nos cuenta la historia de un hombre monstruo perseguido por la policía que toma refugio en un caserón una noche de tormenta. Allí se encuentra con una mujer que le libra del hechizo que recaía sobre él y finalmente huye con ella hacia el sol poniente. Parece que la duración de todo lo ocurrido ha sido de un día, pero las numerosas elipsis hacen que a ciencia cierta no conozcamos el tiempo que transcurre entre que conoce a la muchacha y su liberación final. Lo mismo sucede en *Rush rush*, donde se mezclan segmentos que ocurren de noche y de día pero es imposible

determinar si transcurren en fechas sucesivas o no<sup>98</sup>.

Además de estos marcadores temporales naturales, en otros videoclips se introducen rótulos que indican de forma más explícita la sucesión del tiempo. Por ejemplo, al final de *It's tricky* nos encontramos con una leyenda en pantalla que señala que la escena del epílogo tiene lugar seis meses después en otro lugar (“six months later...somewhere in Japan”).

No podemos olvidarnos tampoco de la información en relación con el tiempo recogida en el lenguaje verbal, sea en la letra de la canción o en los diálogos entre los personajes. En nuestra muestra comprobamos que es habitual que se utilice este método para señalar el transcurso de unidades temporales mayores al día como semanas, meses o años. Como muestra de información contenida en la letra tenemos *Stan*, donde sabemos gracias a un verso que se suceden seis meses entre el envío de la última carta al cantante y el mensaje suicida de su fan (“it's been six months and still no word”) así como que antes de la primera carta el protagonista había enviado más en otoño (“I sent two letters back in autumn”). Por otra parte, En *What goes around comes around*, como muestra de información contenida en los diálogos sobre el devenir del tiempo, se menciona en un interludio entre los personajes que hace un mes que los dos protagonistas mantienen una relación, así que ese es el tiempo que tiene que haber transcurrido desde la primera escena, donde vemos cómo se conocen en una fiesta.

Además de los mencionados anteriormente, también poseemos otra clase de indicadores que nos permiten determinar de forma aproximada la duración y el orden de las secuencias. En *Do you remember*, el aspecto de los personajes principales – dos adolescentes – no varía a lo largo del *flashback*, por lo que suponemos que la extensión de este no es superior a unos meses. En *November rain* deducimos que la última secuencia se sitúa al final de la historia porque es en ella donde la novia del protagonista muere, apareciendo en cambio viva en las dos anteriores. Lo mismo sucede en *Toxic* con el robo de la llave y la botella de veneno que son utilizados más tarde. En *Do you remember* está claro que nos encontramos ante un *flashback* por el cambio de la imagen de color al blanco y negro cuando se introduce la analepsis, signo convencional de que una narración ha sucedido en el pasado.

---

<sup>98</sup>Aunque sabiendo que el videoclip está basado en la película *Rebelde sin causa* sí podemos determinar cuál es la duración de la historia.



Para terminar con este apartado, hay que mencionar que también existen entre los analizados videoclips donde es imposible saber qué tiempo exacto abarcan los acontecimientos, ya que no disponemos de ningún marcador que nos indique la amplitud temporal. Pero son escasos, siendo *Glory days* el único ejemplo en que no encontramos ningún orden determinado entre los sucesos que se nos presentan y por tanto paradigma de la ordenación acrónica dentro de la muestra, aunque también encontramos un segmento acrónico en *November rain*.

### 7.5.3. Frecuencia

La mayoría de los videoclips de nuestra muestra son de frecuencia singulativa. En 12 de los 30 videoclips, sin embargo, aparece algún ejemplo de frecuencia repetitiva, iterativa o múltiple.

Frecuencia	
Singulativa	(Restantes)
Repetitiva	<i>Rush rush, What goes around comes around, Like a prayer, Stan</i>
Múltiple	<i>Do you remember, Coffee and TV, Tonight tonight, Gives you hell</i>
Iterativa	<i>Coffee and TV, (Crazy, Intergalactic, Monkey Wrench)</i>

Observamos muestras de frecuencia repetitiva a modo de resumen de los acontecimientos en *Rush rush* y *What goes around comes around*. En el primero, este resumen se presenta a modo de *flashback* hacia el final del videoclip, mostrándonos imágenes de sucesos ya acontecidos mientras los dos amantes protagonistas intercambian confidencias en una casa abandonada. En el segundo, sin embargo, este resumen es una prolepsis y lo que vemos son pequeños cortes del accidente de tráfico con el que termina el vídeo y en el que muere la chica que el protagonista está conociendo al inicio de la historia. En otras ocasiones, los *flashbacks* se suceden más de una vez dentro del discurso, como en *Like a prayer*, donde vemos el recuerdo del

asesinato contemplado por Madonna al comienzo del vídeo y durante su sueño.

En *Stan* de Eminem también nos encontramos con una frecuencia repetitiva, pero en este caso el mismo acontecimiento está narrado desde dos puntos de vista diferentes (focalización interna múltiple, como dijimos). El contraste entre los dos está subrayado por la letra de la canción, que narra como voz en *over*. *Stan* el fan cuenta cómo estuvo durante tres horas con su sobrino esperando a que Eminem les saludara después de un concierto y éste les ignoró. En una estrofa posterior, el cantante contesta que no lo hizo deliberadamente, mientras la escena vuelve a repetirse y esta vez nos muestra a un Eminem que tiene que ser sacado rápidamente del lugar donde *Stan* le espera porque los fans se abalanzaban sobre él.

En *Do you remember* también existe una escena que se repite, pero en esta ocasión dicha repetición es un caso de frecuencia múltiple, ya que es parte de la propia diégesis, que se desdobra para narrar dos líneas temporales paralelas derivadas de un viaje al pasado. El personaje, por tanto, pasa efectivamente por los mismos acontecimientos dos veces. El vídeo comienza con Phil Collins tocando en su estudio quien, al coger el teléfono, es transportado en el tiempo. Tras el viaje temporal, vuelve a encontrarse otra vez ante el piano como si nada hubiera ocurrido. Sin embargo el teléfono vuelve a sonar, sólo que esta vez, después de haber experimentado tan misteriosa experiencia, decide no cogerlo. En *Tonight tonight*, sin embargo, lo que se repite es el esquema narrativo. Se suceden dos escenas que son prácticamente paralelas en las que los protagonistas son atacados para salir victoriosos del lance y huir a otro lugar.

También encontramos frecuencia múltiple e iterativa al mismo tiempo en *Coffee and TV*. Puede observarse en el momento en que se nos describen las inquisiciones que realiza el cartón de leche protagonista sobre el paradero del desaparecido Graham Coxom, preguntando a varias personas por él a lo largo y ancho de la ciudad. Si tenemos en cuenta que el tiempo nos indica que su búsqueda le llevó un día entero y el videoclip resume el proceso completo hasta que hacia el atardecer lo encuentra finalmente, hemos de considerar que el proceso de búsqueda abarcó un tiempo y una serie de procesos que están resumidos en el videoclip. De igual modo, podrían considerarse que hay iteración todos los videoclips de frecuencia cíclica, ya que nos muestran sólo uno o varios eventos de una sucesión: no sabemos cuántos días dura el viaje de las chicas de *Crazy*, ni cuántos planetas ha visitado el robot de *Intergalactic* ni

cuántas veces se relevan los músicos en *Monkey Wrench*.

## 7.6. Personajes

### 7.6.1. Criterios de distinción de los personajes: El criterio anagráfico y el nombre propio del artista

El método que hemos utilizado para distinguir a los personajes, ha sido aplicar los criterios anagráfico, de relevancia y de focalización que definimos en el apartado dedicado a la metodología de análisis. Mientras que los dos últimos han cumplido su función, ayudarnos a distinguir entre personajes y ambientes, el criterio anagráfico además nos ha arrojado luz sobre un aspecto de la identificación del personaje del videoclip con el texto estrella en el que no habíamos reparado: la identificación por el nombre entre el personaje y el artista que lo interpreta.

Hay que decir que dentro del videoclip los personajes normalmente no están diferenciados por el nombre, ocurriendo esto sólo en 5 de los 30 videoclips de la muestra: *Thriller* (El personaje al que interpreta Michael Jackson se llama Michael), *Do you remember* (Phil), *Stan* (Stan, Slim Shady), *Stacy's mom* (Stacy), *Don't phunk with my heart* (Voodoo Thursday, Will.I.am, Apl y Taboo), *Paparazzi* (Lady Gaga) y *Last friday night* (Kathy Beth Terry, y una larga lista, porque todos los personajes aparecen con su nombre en los títulos de crédito<sup>99</sup>).

Cuando sucede que uno de los integrantes del relato se distingue del resto por el nombre, el personaje en cuestión se corresponde casi en la totalidad de los casos con aquel al que da vida el músico o intérprete. También en la mayoría de las ocasiones el nombre de dicho personaje será el del artista. Es decir, el músico, según el criterio anagráfico, prácticamente nunca interpreta un personaje ficticio o creado para la ocasión, sino a sí mismo.

Así ocurre por ejemplo en *Thriller*, donde Michael Jackson es llamado por su

---

<sup>99</sup> Aquí se mezclan los nombres de personajes de ficción y personajes reales (famosos) que se interpretan a sí mismos.

nombre de pila varias veces. Sin embargo, lo que se nos muestra no es la faceta pública del cantante, sino una situación propia del ámbito privado como es una relación de pareja (pide salir a una chica). Al mismo tiempo, esta relación queda enmarcada en un contexto claramente ficcional, una historia de terror, lo que la aleja de toda posibilidad de ser interpretada como perteneciente a la vida real del artista. Algo similar ocurre en *Do you remember*, videoclip en el que Phil Collins es llamado por su nombre de pila por lo que parece ser el fantasma de una amiga de la infancia. Al igual, en *It's tricky*, los integrantes del grupo protagonista, los RUN-DMC, son reconocidos como conjunto de hip hop dentro de la diégesis y precisamente la intención de usurpar su identidad y beneficiarse de su fama es lo que guía las intenciones de sus antagonistas. En *Paparazzi*, también Lady Gaga interpreta un trasunto de su yo real en un mundo ficticio, al igual que los miembros de los Black eyed peas en *Don't phunk with my heart*. Por último se menciona igualmente el nombre del artista en *Stan*. Eminem se interpreta a sí mismo en el que es quizá el rol más cercano a la persona “real” del cantante dentro de un videoclip de todos los que hemos revisado, pues la historia que narra trata precisamente de la excesiva mitificación que los fans realizan de la persona del cantante.

En *Stan* también aparece uno de los pocos personajes no identificados con el cantante que posee nombre propio, aunque éste viene determinado por la letra de la canción y su título, más que por el propio discurso del videoclip. Lo mismo ocurre en *Stacy's mom*, donde, curiosamente, no conocemos cómo se llama el protagonista y sí su compañera, pero sólo porque el nombre de ésta forma parte del título de la canción, igual que ocurría con *Stan*.

Para finalizar con lo referente al criterio anagráfico, nos encontramos con un caso peculiar en *Last friday night*. En este videoclip, el espectador conocía de antemano el nombre de prácticamente todos los personajes gracias a los vídeos de presentación realizados y mostrados en Internet a través de las redes sociales vinculadas a Katy Perry antes de que éste se estrenara. En ellos, la protagonista de *Last friday night*, Kathy Terry, áter ego de la artista, iba presentando a sus amigos y compañeros de instituto conforme hablaba de sus penas y alegrías a los espectadores, de tal forma que cuando se estrenó el videoclip ya se nos había puesto en antecedentes sobre el contexto en el que se iba a desarrollar la historia. También podemos ver todos los nombres de los personajes en los extensos títulos de crédito que acompañan a la obra, un anexo que no

es habitual encontrar en el vídeo musical<sup>100</sup> y que aquí se nos ofrece junto a las tomas falsas. Los personajes que pueblan la diégesis de *Last friday night*, que ya de por sí son interpretados por rostros conocidos – la protagonista Kathy Beth Terry, como ya hemos dicho, es la propia Katy Perry y su pretendiente el nerd Everett es el actor de la serie juvenil *Glee*, Kevin McHale, - conviven dentro de la ficción con otros personajes famosos que conservan su identidad real, como la sensación de Internet Rebecca Black o el músico Kenny G. Hay que destacar también que *Last friday night* es el único vídeo de la muestra en que aparece una artista a la que se adjudica un nombre que no es su nombre real<sup>101</sup>, pero a pesar de ello, bastante similar al suyo propio.

Al igual que resaltamos el hecho de que *Last friday night* fuera acompañado de unos extensos títulos de crédito finales, hay que señalar que algunos vídeos de la muestra vienen precedidos por títulos de presentación que nos indican el nombre de los artistas y actores que participarán en la obra. Están incluidos en *Paparazzi* de Lady Gaga o *What goes around comes around* de Justin Timberlake. En estos casos es reseñable el hecho de que no se indique el papel que interpreta cada artista, sino que se refleje su nombre en pantalla sin más. Es la misma manera de proceder de los créditos iniciales de un largometraje en uso, con la diferencia de que, en el caso del videoclip, se refuerza aún más la asociación entre la identidad real del cantante y la del personaje que interpreta dentro de la diégesis como si fueran la misma persona.

#### 7.6.2. Identificación entre los personajes de la diégesis y los miembros del grupo

Pasando a centrarnos en el papel de los personajes interpretados por los músicos, en el siguiente cuadro podemos observar los resultados del análisis de la categoría. En él hemos optado por resumir la relación que se establece entre los personajes del relato y el grupo o el cantante al que pertenece el videoclip. Como vemos, lo más habitual es que los personajes interpretados por los miembros del grupo aparezcan acompañados de otros personajes interpretados por actores.

---

<sup>100</sup> Asimismo hay títulos de crédito en *Paparazzi* de Lady Gaga, pero estos apenas aparecen un segundo en pantalla y son difícilmente legibles. En este aspecto es el vídeo de Katy Perry el que más se acerca al formato del largometraje de toda nuestra muestra.

<sup>101</sup> Es decir, su nombre artístico, el nombre por el que es conocida en los medios habitualmente.

<p>Personajes = miembros del grupo (2)</p>	<p><i>Monkey wrench</i> (doble rol -diferenciados por la manera de vestir-)</p> <p><i>Intergalactic</i> (doble rol – secuencia narrativa vs. Secuencia de actuación) + monstruo gigante</p> <p><i>Don't phunk with my heart</i> (will.i.am disfrazado doble rol)</p>
<p>Personajes (actores) + personajes (miembros del grupo) (23)</p>	<p><i>Breaking the law</i>, grupo + 1 pj (fan)</p> <p><i>Hungry like the wolf</i>, grupo + 1pj (pareja)</p> <p><i>Thriller</i>, Michael Jackson + 1 pj (pareja)</p> <p><i>Smooth operator</i>, Sade + 1 pj (pareja)</p> <p><i>Glory days</i>, B.S + familia</p> <p><i>Take on me</i>, solista + 1p (pareja) + (camarera + enemigos)</p> <p><i>It's tricky</i>, grupo + 2p (fans, famoso) + 1p</p> <p><i>Like a prayer</i>, Madonna + 1p (pareja) + asesinos</p> <p><i>Do you remember</i>, Phil Collins + 1p (pareja)</p> <p><i>Rush, rush</i>, Paula Abdul + 1p (pareja, famoso)</p> <p><i>November rain</i>, solista + 1p (pareja, vida real)</p> <p><i>I'd do anything for love</i>, Meat Loaf + 1p (pareja)</p> <p><i>Army of me</i>, Björk + 1p (pareja) + 1p dentista</p> <p><i>Coffee and TV</i>, Graham Coxon (bj) + leche +familia</p> <p><i>Stan</i>, Eminem + 1p (fan) + Dido</p> <p><i>The scientist</i>, solista + 1pj (pareja)</p> <p><i>Toxic</i>, B.S. + pjs (parejas/víctimas)</p> <p><i>What goes around comes around</i>, J.T. + 1pj (pareja, famosa) + 1pj (amigo con el que le es infiel)</p> <p><i>Gives you hell</i>, solista + 2pj (parejas)</p> <p><i>Paparazzi</i>, Lady Gaga + 1pj (pareja, famoso)</p> <p><i>Mine</i>, Taylor Swift + 1pj (pareja)</p> <p><i>Last friday night</i>, Katy Perry + 4 pjs (famosos)</p>
<p>Personajes =/= miembros del grupo (todos actores) (5)</p>	<p><i>Crazy</i> (2 pjs, amigas, pareja?)</p> <p><i>Tonight, tonight</i> (2 pjs, pareja)</p> <p><i>One more time</i> (grupo musical, habitantes planeta, soldados, ejército invasor)</p> <p><i>Stacy's mom</i> (3 pjs. Pareja protagonista y madre)</p> <p><i>Do it again</i> (2 pjs. Hermanos)</p>

Mediante el análisis cuantitativo obtenemos el dato de que la media de personajes por videoclip dentro de nuestra muestra es de 3. Esta cifra por sí sola nos resulta poco significativa. Es una media esperada dadas las características del videoclip como corto de ficción. Resultaría imposible, o al menos difícil, la introducción de una cantidad mayor de personajes en un relato de duración tan limitada (aún así hay excepciones?).

El examen cualitativo nos arroja información mucho más interesante sobre la categoría. Un ejemplo de ello es el gran número de videoclips que incluyen personajes que están interpretados por el cantante, pudiéndose afirmar incluso que esta es la tónica dominante. Sólo en 5 de las obras analizadas el cantante o los miembros del grupo no hacen acto de presencia en la secuencia narrativa, apareciendo exclusivamente en la secuencia de actuación (*Crazy*, *Tonight tonight*, *Stacy's mom*) o directamente no apareciendo en todo el vídeo musical (*One more time*<sup>102</sup>, *Do it again*).

En los casos en que el músico está presente, puede ocurrir que su personalidad se divida en dos facetas, obteniendo por un lado la del músico como personaje (en la secuencia narrativa) y por otro la del músico como intérprete (en la secuencia de actuación). Esto es especialmente común en los videoclips en los que no hay más personajes que los integrantes del grupo. Por ejemplo, en *Monkey wrench*, los Foo fighters encarnan a un grupo que, al ir a ensayar, se encuentra con que la sala de ensayo ha sido ocupada por otro grupo de música que resulta estar compuesto por sus dobles. Separados en el espacio (unos a un lado de la puerta, otros al opuesto), los primeros observan mientras que los segundos se dedican a tocar la canción que suena. También en *Intergalactic*, los Beastie boys son al mismo tiempo un grupo de superhéroes (u obreros de la construcción, por sus trajes no se sabe muy bien) que bailan y cantan en la secuencia de actuación y tres científicos locos que se dedican a combatir monstruos en un robot gigante en la secuencia narrativa. Como vimos anteriormente, esta distinción entre ambos separa el ámbito de la secuencia narrativa, donde interpretan a unos científicos locos, del de la secuencia de actuación, en la que el grupo está caracterizado en su rol de músico realizando una actuación de rap en el ámbito urbano, espacio por defecto de este género. En *Don't phunk with my heart* sólo uno de los integrantes del grupo, Will.i.am, realiza un papel doble como músico y como presentador del programa, a quien escenifica en la diégesis bajo la identidad de Voodoo Thursday, siendo uno de

---

<sup>102</sup> Aunque aquí nos encontramos ante un caso más complejo, dadas las particularidades del texto estrella del grupo Daft Punk que ya tratamos en apartados anteriores.

los pocos casos en los que nos encontramos en el videoclip con un nombre ficticio para un músico, como ya indicamos en el apartado anterior. Por último, también observamos esto en *November rain*, donde se cuenta la historia de la desgraciada boda de Axl Rose en la secuencia narrativa mientras que en la secuencia de actuación, la banda actúa en un teatro con orquesta.

En el caso de los grupos, puede que no todos los miembros sean asimismo personajes, pero sí es habitual que al menos el rol del protagonista lo lleve a cabo el intérprete principal o vocalista. Este y sus compañeros de banda pueden incluso copar todos los papeles de la historia como ocurre en 2 de los videoclips de la muestra mencionados anteriormente (*Monkey wrench, Don't phunk with my heart*), donde no existen más personajes que aquellos a los que los músicos dan vida. Sin embargo, lo habitual es que dejen esta labor en manos del cantante y se limiten a realizar pequeños papeles, acompañando al protagonista en sus acciones o simplemente permaneciendo en el fondo como simples músicos. De los 22 los videoclips en los que aparecen tanto personajes interpretados por los músicos como otros interpretados por actores, 9 pertenecen a conjuntos musicales (no cantantes en solitario) pero en sólo en 3 de ellos - *It's tricky, Breaking the law y Hungry like the wolf* – encontramos a todos los miembros del grupo musical como personajes del relato. Que sea el solista el que realice el papel protagonista, desapareciendo del foco de acción el resto de la banda, ocurre en *Smooth operator, I'd do anything for love, Take on me, November rain, The scientist y Gives you hell*. Como excepción tenemos a *Coffee and TV*, donde es el guitarrista, Graham Coxon, quien hace las veces de protagonista<sup>103</sup>. Por tanto, en este tipo de vídeos nos vamos a encontrar con que es habitual que el vocalista o líder de la banda participe más en la acción que el resto de integrantes.

En general la tendencia en el videoclip es a mantener la imagen que se tiene de la banda en los medios. Por ejemplo, Sade o Meat loaf son conjuntos, pero habitualmente sólo están representados por el rostro del cantante, incluso en las portadas de los discos. Al igual, en sus videoclips *Smooth operator y I'd do anything...* sólo aparecen los solistas. Del mismo modo que sucede esto, puede que otros miembros del grupo que no sean el vocalista cobren relevancia si su imagen mediática es lo suficientemente potente. Una

---

<sup>103</sup>Probablemente porque en este caso es él el compositor de la canción y dentro del texto estrella del grupo está presente la rivalidad entre él y Damon Albarn por la autoría de las composiciones. Graham Coxon abandonaría Blur por desavenencias con el cantante en 2002 para emprender su carrera en solitario, aunque volvió al grupo una década más tarde.



El cantante/grupo no aparece en el vídeo musical	<i>One more time</i> <i>Do it again</i>
El cantante/grupo no aparece en la secuencia narrativa (sí en la secuencia de actuación)	<i>Crazy</i> <i>Tonight tonight</i> <i>Stacy's mom</i>
El cantante/grupo aparece en ambas secuencias pero su personalidad está dividida en dos facetas (músico en actuación, personaje en narración)	Grupos: <i>Monkey Wrench</i> <i>Intergalactic</i> <i>Don't phunk with my heart</i> <i>November rain</i> Solistas (músicos en un espacio de actuación): <i>Glory days</i> <i>What goes around comes around</i> Solistas (espacio de actuación sin características del ámbito musical): <i>Rush, rush</i> <i>Toxic</i> <i>Mine</i> <i>Like a prayer</i>
El cantante/todos los miembros del grupo aparecen como personajes en la secuencia narrativa.	Grupos: <i>It's tricky</i> <i>Breaking the law</i> <i>Hungry like the wolf</i> Solistas: <i>Thriller</i> <i>Do you remember</i> <i>Army of me</i> <i>Stan</i> <i>Paparazzi</i> <i>Last friday night</i>
Solista (u otro músico) como personaje protagonista de la secuencia narrativa y banda en segundo plano.	Banda ausente <i>I'd do anything for love</i> <i>The scientist</i>
	Banda en el papel de músicos <i>Coffee and TV</i> (guitarrista protagonista) <i>Take on me</i> <i>Smooth operator</i> <i>Gives you hell</i>

muestra de esta afirmación la tendríamos en *November rain*, donde Slash, el guitarrista, tiene un papel destacado respecto al resto de componentes de la banda (excepto al cantante), o en la ya mencionada *Coffee and TV*.

En el caso de los grupos de música rock o pop, a los que pertenecen 8 de los 22 videoclips en los que el cantante es el protagonista de la acción, observamos distintas tendencias. En *Breaking the law*, *Hungry like the wolf*, *November rain*, *Monkeywrench* y *Gives you hell* (5) es el vocalista del grupo el que realiza el papel de protagonista, mientras que los demás miembros de la banda aparecen como secundarios dentro de la acción. En *Take on me*, sin embargo, mientras que el vocalista sigue siendo el protagonista, el resto de miembros del grupo no aparecen como personajes y sólo podemos verlos en la secuencia descriptiva de actuación. En *The scientist*, sin embargo, sólo hace acto de presencia el vocalista (que es al mismo tiempo el protagonista de la acción). Mencionemos aquí también a *Coffee and TV*, donde uno de los miembros del grupo hace un papel secundario y no es el vocalista, sino el guitarrista Graham Coxon<sup>104</sup>.

Un caso distinto al anterior es el de los conjuntos que no interpretan música rock o pop. Aquí tenemos por un lado a los grupos de hip hop, donde se da con mucha más frecuencia el hecho de que aparezcan todos los miembros del grupo coprotagonizando la secuencia narrativa, como ocurre en *Intergalactic*, *It's tricky* o *Don't phunk with my heart*, hecho determinado porque todos tienen intervención vocal en la canción. Por otro lado están los conjuntos de música electrónica como Daft Punk y Chemical brothers, que optan por no aparecer en sus respectivos vídeos, *One more time* y *Do it again*, respectivamente, hecho también directamente relacionado con que no son ellos los vocalistas, al contrario que en el hip hop.

Los solistas, sin embargo, siempre aparecen como protagonistas, lo que ocurre en 13 de los 30 videoclips analizados<sup>105</sup>.

En los videoclips donde coexisten personajes encarnados por músicos y actores suele añadirse tan sólo un personaje a aquel o aquellos que los miembros del grupo o el solista interpretan en la diégesis. Este personaje es habitualmente además la pareja u el

---

<sup>104</sup> Presumiblemente esta elección es debida a que es él el compositor de la canción.

<sup>105</sup> Hemos contabilizado a Sade y Meat Loaf como solistas aunque en realidad son conjuntos musicales de formación variable, ya que son los cantantes lo que dan el nombre a la formación y por cuya imagen resultan conocidos.

objeto del interés amoroso del músico. Así sucede en *Hungry like the wolf*, *Thriller*, *Smooth operator*, *Take on me*, *Like a prayer*, *Do you remember*, *Rush rush*, *November rain*, *I'd do anything for love*, *Army of me*, *The scientist*, *What goes around comes around*, *Gives you hell*, *Paparazzi* y *Mine*. Es decir, en 15 de los 22 videoclips de esta sección, lo que es un hecho especialmente significativo que probablemente esté asociado a que la mayoría de canciones que ilustran hablan, directa o indirectamente, de amor (quizá la única excepción sea *Army of me*). También es llamativo que este personaje ajeno al grupo sea interpretado en más de una ocasión por una persona que, aunque no se dedique a la música, sea famosa dentro del mundo del espectáculo. Así tenemos al dúo de divulgadores Penn and Teller en *It's tricky*, Keanu Reeves en *Rush rush* o Scarlett Johansson en *What goes around comes around*, estos dos últimos apareciendo como pareja del cantante protagonista, además de la plétora de invitados de *Last friday night*. Asimismo es importante señalar que no es extraño hallar dentro de la diégesis personajes llevados a cabo por actores que son fans o dan muestras de conocer al cantante o grupo en su identidad de estrella dentro del relato, lo cual los identifica como tales dentro de la historia (así sucede en *Breaking the law*, *It's tricky* y *Stan*), aspecto que desarrollaremos a continuación.

### 7.6.3. Interacción entre personajes interpretados por el cantante o miembros del grupo y personajes interpretados por actores

Como decimos, uno de los aspectos más destacables que hemos distinguido gracias al análisis de la muestra es la gran frecuencia con la que personajes ajenos a lo musical que acompañan al protagonista-cantante dentro de la diégesis interpretan a su pareja amorosa dentro de la ficción. Asimismo, es notable cómo dichos personajes extras suelen cobrar una importancia enorme en cuanto a motor de la trama, pero resultan más discreto desde el punto de vista de la focalización, más comúnmente centrada en el protagonista (quien a ser el cantante, recordemos, también se erige en narrador de los hechos). Podemos ejemplificar esta afirmación con *Army of me* de Björk, donde el atentado producido por la protagonista tiene como objetivo rescatar a un chico (pareja o familiar, no lo sabemos) de un museo donde lo exhiben dormido como una obra de arte. Este personaje, a pesar de ser el desencadenante de la trama, no aparece más que unos

segundos al final del metraje. Por lo tanto, su relevancia es notable como conductor de los hechos, pero en cuanto a focalización, la historia apenas se detiene en él.

Algo similar ocurre en *Hungry like the wolf*, donde todo comienza cuando el protagonista echa a correr tras una chica; en *Like a prayer*, donde el chico es acusado de asesinato; en *Smooth operator*, donde el conflicto está desencadenado debido a que la pareja de la cantante es un mafioso; en *Do you remember*, que cuenta la historia de un primer amor; en *November rain*, que narra la muerte de la pareja de Axl Rose; en *What goes around comes around*, donde la chica del protagonista comete una infidelidad; en *Gives you hell*, donde las esposas resuelven el conflicto entre sus esposos; en *Paparazzi* donde Lady Gaga asesina a su marido por filtrar una exclusiva a la prensa y en *Mine*, que gira alrededor de cómo Taylor Swift conoce al que será su futuro esposo.

En otros casos, sin embargo, es el interés amoroso el que lleva más peso en la focalización, y así en *Thriller*, *Take on me*, *Rush rush*, y *I'd do anything for love* se podría decir que la historia está contada desde el punto de vista de la pareja del cantante. Pero como vemos se trata de un porcentaje menor de la muestra. También en pocos ítems estas parejas tienen el rol de personaje secundario, como sucede en *Glory days*, *The scientist*, *Toxic* y *Last friday night*. Los únicos casos en que ambos miembros de la pareja son los músicos es *Don't phunk with my heart*, donde la cantante de Black eyed peas se turna para tener una cita con cada uno de los demás miembros del grupo; y *Stan*, en que Dido, la autora de la canción sampleada en el rap de Eminem, interpreta a la esposa del protagonista.

Los únicos videoclips en que los actores no interpretan a personajes que no sean la pareja del cantante son *Breaking the law*, donde tenemos a un vigilante de policía que no detiene el atraco cometido por los Judas priest porque es su fan; *Stan*, donde también tenemos al actor interpretando a un fan; *It's tricky*, protagonizado por una pareja de trileros (como ya dijimos showmen reconocidos) que tima a los D.M.C. a pesar de ser sus admiradores reconocidos y *Coffee and TV*, donde nos encontramos con los supuestos miembros de la familia de un aparentemente desaparecido Graham Coxon. En *Glory days* también nos encontramos con la familia del protagonista, Bruce Springsteen. No contamos aquí los videos en que los músicos no intervienen en la secuencia narrativa (*Crazy*, *Tonight, tonight*, *Stacy's mom* y *Do it again*), ni *One more time* al ser animado).

Personaje pareja del músico/protagonista	<i>Hungry like the wolf,</i> <i>Thriller,</i> <i>Smooth operator,</i> <i>Take on me,</i> <i>Like a prayer,</i> <i>Do you remember,</i> <i>Rush rush (Keanu Reeves)</i> <i>November rain,</i> <i>I'd do anything for love,</i> <i>Army of me,</i> <i>The scientist,</i> <i>What goes around comes around (Scarlet Johansson)</i> <i>Gives you hell,</i> <i>Paparazzi</i> <i>Mine</i>
Personaje fan	<i>Breaking the law</i> <i>It's tricky</i> <i>Stan</i>
Personaje otros	<i>Coffee and TV (familia)</i> <i>Glory days (familia)</i> <i>Last friday night (amigos, diversas caras conocidas)</i>

#### 7.6.4. El personaje del artista en el videoclip y el texto estrella

Finalmente queremos profundizar de forma más concreta en la manera que tiene el videoclip musical de colaborar a la construcción del texto-estrella del artista, aunque ya la hemos ido apuntando en apartados anteriores. Ya hemos mencionado que en algunos vídeos musicales el cantante aparece con el nombre con el que es conocido en los medios de comunicación, no interpretando a ningún otro personaje, y que, por tanto, se le identifica dentro de la diégesis con su propia persona.

Pero no es necesario el criterio anagráfico para reconocer que un artista se está interpretando a sí mismo dentro de la diégesis. Hay otros datos que nos indican que nos encontramos ante su yo real dentro del discurso ficcional del videoclip. Aunque no se le nombre en ningún momento, señales como el papel que realiza o incluso la incursión de

personas reales cercanas a su entorno que el fan identifica como tales nos permiten afirmar que ese personaje es el propio artista. Esto último es lo que sucede por ejemplo en *November rain*, donde Axl Rose se casa en la ficción con la que era en aquel momento su pareja en la vida real, Stephanie Seymour.

En otras ocasiones, los artistas son reconocidos como tales por algún otro personaje dentro de la propia diégesis, lo que ayuda a que el espectador también los identifique. En *Breaking the law* sabemos que el grupo que aparece en pantalla es Judas Priest porque un fan que trabaja en el banco que atracan los reconoce. Además, lo que han ido a robar es el disco de oro obtenido por su álbum *British Steel*, hecho directamente relacionado con el texto-estrella del grupo que cualquier espectador mínimamente versado reconocería en su época. Lo mismo ocurre en *It's tricky*, donde los trileros identifican a los miembros del grupo RUN-DMC y les piden que es enseñen a ser como ellos (vestirse como ellos, bailar como ellos) aunque sea con el fin de suplantarlos en un concierto en Japón.

Sea un trasunto de su persona real o un constructo mediático – el texto estrella siempre se sitúa entre esos dos extremos – el personaje que interpreta el cantante o miembro de la banda desarrolla frecuentemente dentro de la diégesis acciones relacionadas con la profesión de músico: *Do you remember* comienza y termina con Phil Collins grabando una canción en su estudio. Toca en un piano precisamente los primeros acordes del tema que acompaña al videoclip, lo que también nos permite afirmar que nos encontramos ante el propio Phil Collins y no un músico cualquiera. Además de en *Do you remember*, *Breaking the law* e *It's tricky*, los músicos aparecen dentro de la secuencia narrativa realizando su trabajo en *Monkey wrench*, *Don't phunk with my heart*, *Smooth operator*, *Coffee and TV* y *Gives you hell*. Y también hay que mencionar que en *One more time*, aunque el grupo Daft Punk no aparece en pantalla, la historia está protagonizada por un grupo musical.

En el grupo anterior no hemos incluido los videoclips en los que los músicos aparecen como tales sólo en la secuencia de actuación, aunque esta comparta espacio con la secuencia narrativa, como ocurre en *What goes around comes around*, *Intergalactic*, *Glory days*, *Rush rush*, *The scientist* y *Mine*. Tampoco hemos incluido aquellos videoclips en los que el músico se limita a hacer *playback* (cantar) mientras sucede la acción, ya que no consideramos ésta como una señal del desempeño de su

profesión, sino una simple convención formal para enlazar el plano musical con el narrativo-visual. Entrarían dentro de este último supuesto *Hungry like the wolf*, *Take on me*, *Like a prayer*, *I'd do anything for love*, *Army of me*, *Toxic* y *Last Friday night*. En ninguno de estos dos grupos (músicos sólo en la secuencia de actuación y *playback* en la secuencia narrativa) el artista está identificado con su identidad de trabajador de la música dentro de la narración. Son 13 de los 30 videoclips analizados.

Para finalizar, tenemos que tener en cuenta aquellos vídeos donde los miembros del grupo o el cantante no se corresponden con ningún personaje dentro de la diégesis, es decir, no pertenecen a la secuencia narrativa aunque sí aparezcan en el videoclip dentro de la secuencia de actuación. Estos serían *Crazy*, *Tonight tonight*, y *Stacy's mom*. En estos casos, el músico no realiza ninguna interpretación actoral y simplemente toca como lo haría en una actuación televisada o un concierto (el metraje de un concierto es precisamente lo que constituye la secuencia de actuación de *Crazy*). Tampoco aparecen los músicos en *One more time* y *Do it again*, pero por distintos motivos. En el primero, un vídeo de animación, son sustituidos por un grupo de música ficticio que es el que protagoniza la secuencia narrativa. En el segundo, no hay secuencia de actuación, sólo una secuencia narrativa donde no aparecen los músicos que interpretan el tema.

Restando estos dos ejemplos, ya que no podemos ver a los músicos en ellos, obtenemos que en 15 de 28 videoclips analizados, los músicos interpretan un personaje dentro de la diégesis que se correspondería con su representación mediática. Es decir, estamos ante una narración ficticia que se configura como un “que pasaría si” dicho artista se encontrara en una situación similar a la que ocurre en la historia. Esta situación puede ser de distinto signo, desde el disparatado atraco a un banco de *Breaking the law* a la reconstrucción de una posible historia de amor en *Mine* de Taylor Swift, aunque como apuntamos, el género romántico, a juego con la temática de gran parte de las letras, es el que más abunda en la muestra.

### **7.7. Relaciones transtextuales en el videoclip**

La forma de transtextualidad que más llama la atención encontrar en el videoclip, por el modo en el que influye en el contenido narrativo, es la intertextualidad. Gran parte de

los videoclips poseen elementos intertextuales, sobre todo llamadas a otros discursos, sean propios de la cultura pop o parte de lo que hemos denominado el texto estrella. Otros videoclips forman directamente parte de un texto mayor. Como ya hemos visto, el propio título y letra de la canción influyen determinantemente en la construcción del vídeo, aunque esto ya lo hemos analizado anteriormente. Como mencionábamos al comienzo del estudio, la existencia de textos auxiliares en el videoclip puede determinar el significado narrativo de éste. Las referencias a textos externos pueden contribuir a elaborar un significado narrativo que no estaba presente en el vídeo musical en un primer momento.

Queda confirmada lo significativo de las llamadas a otros textos dentro de los videoclips de nuestra muestra. Los únicos vídeos en los que podríamos decir que no aparece ningún tipo de transtextualidad manifiesta son *Smooth operator*, *Like a prayer*, *Do you remember*, *Army of me*, *Coffe and tv*, *The scientist*, *Gives you hell*, *Mine* y *Do it again*. E incluso aun así podríamos matizar dicha afirmación, ya que, por ejemplo, *Smooth operator* y *Like a prayer* recuerdan al cine negro (aunque no a ninguna película en concreto) y la imagen de mujer luchadora de Björk en *Army of me*, así como su vehículo, pueden estar relacionadas con su uso en la banda sonora de la película *Tank girl* (Rachel Talalay, 1995). Es difícil establecer cuándo un elemento transtextual es relevante o no para la trama, así que hemos decidido abordarlos a través de distintos apartados o perspectivas. Por tanto, obtenemos que en dos terceras partes de los videoclips de nuestra muestra podemos afirmar que la relación con textos externos juega un papel importante, ya sea porque el conocimiento del texto estrella añade matices a la narración (intertextualidad), existen guiños a otros productos mediáticos (otro tipo de intertextualidad, en forma de plagio o cita) o porque la historia del videoclip se proyecta más allá del metraje de este (hipertextualidad). También reseñaremos aquellos videoclips en los que aparezca cualquier tipo de paratexto.

### 7.7.1. Intertextualidad

#### 7.7.1.1. Integración en la narración del texto estrella

Una de las principales manifestaciones de la intertextualidad en el videoclip es la relación que se establece entre la secuencia narrativa y el texto estrella, ya el vídeo



musical es uno de los principales instrumentos de los que hace uso la industria discográfica para la construcción de este último. Ya hemos visto cómo el texto estrella sirve de unión entre la secuencia de actuación y la narrativa, y cómo ayuda a la construcción del personaje dentro del relato, pero volveremos a hacer aquí alusiones a estos mecanismos con el fin de presentarlos de manera unitaria.

Las alusiones a la realidad del artista dentro de la ficción del vídeo musical han estado presentes desde los inicios de este formato. En *Breaking the law* de Judas Priest observamos que la trama se centra en el robo a un banco pero, al contrario de lo que cabría esperar, no es dinero lo que buscan obtener con dicha fechoría. Lo que sustraen de la caja de la entidad es el disco de oro obtenido por las ventas de su álbum *British Steel*. De este modo introducen un dato real – la obtención de dicho disco conmemorativo – en una trama ficcional, al mismo tiempo que juegan con las expectativas del público.

En *Crazy* de Aerosmith encontramos que sucede algo parecido en cuanto a que existe un guiño a los conocedores del texto estrella del grupo. Una de las actrices que interpretan a las protagonistas de este videoclip es Liv Tyler, la hija del cantante de la banda, Steve Tyler. Durante la escena en que la joven realiza un baile de striptease al ritmo de la canción a la que da nombre al vídeo, escenifica un *playback* e imita los movimientos de su padre. Podemos identificar la semejanza entre una y otro porque el montaje del vídeo nos alterna planos de esta escena con imágenes del cantante sobre el escenario en un concierto. Esto podría pasar desapercibido para un espectador cualquiera, pero supone un valor añadido para el fan ya que, a través de la ficción, está accediendo a la conexión real que existe entre padre e hija, abriendo una puerta que puede resultarle enormemente sugestiva (¿enseñó el propio Steve Tyler a su hija esos movimientos? ¿Jugaba ella a imitarlo desde pequeña? ¿Cómo de unidos están en realidad padre e hija?).

En otros casos, como en *Stan*, la relación con el texto estrella no viene dada por las imágenes del videoclip, sino que ya está contenida en la letra de la propia canción. En este caso, Eminem narra la historia de uno de sus fans. El Eminem de este videoclip es una proyección del Eminem de la vida real, que intenta hacer un retrato de su relación con algunos de sus seguidores más radicales. Después de una serie de videoclips en los que mostraba una visión de sí mismo mucho más agresiva y cercana a la prepotencia, en

*Stan* Eminem añade un nuevo matiz a su texto estrella, ya que este vídeo musical lo humaniza, retrata su preocupación por sus seguidores y lanza un mensaje hacia ellos, dejando una imagen más madura y humilde del artista en el proceso.

A respecto del texto estrella, hay que reseñar que existen casos en los que en el videoclip se construye una especie de áter ego ficcional del artista, una segunda identidad que puede responder a su mismo nombre pero que claramente no se corresponde con su persona, ya que protagoniza hechos manifiestamente ficticios. Este es, dentro de la muestra, el caso de Kathy Beth Terry respecto a Katy Perry en *Last friday night*.

En *Last friday night* la protagonista es el áter ego de Katy Perry, Kathy Beth Terry. Este personaje, antes del lanzamiento de este videoclip, fue construyéndose de manera progresiva y dispersa a través de distintos lugares mediáticos. Su primera aparición fue en los premios Teen Choice Awards de 2009, donde la cantante dio vida a distintos estereotipos de la vida adolescente según la ficción popular norteamericana, entre ellos el cliché de la empollona que es con la que Kathy Beth se identifica. Pocos tiempo antes del lanzamiento definitivo del videoclip, se inauguraron los perfiles en Facebook y en Twitter del personaje de Kathy Beth, donde se fueron colgando algunos vídeos en los que ella misma nos hablaba de su vida diaria y nos introducía a otros personajes de la historia, construyendo así toda una identidad virtual dentro de las redes. Finalmente, dentro del videoclip *Last friday night* acaban apareciendo todos los personajes anteriormente introducidos conformando una historieta.

Más radical en este sentido respecto a la construcción del texto estrella y de la identidad del artista, es *Paparazzi* de Lady Gaga, ya que en él la protagonista no encarna a un áter ego, sino que se interpreta a sí misma. En vídeos anteriores ya se había dado una visión de mujer fatal altamente sexualizada de Lady Gaga que aquí contemplamos en su máxima expresión. *Paparazzi* es una historia de venganza en la que la protagonista descubre que su amante ha sido sobornado por la prensa para que conduzca a Lady Gaga a un lugar donde los periodistas puedan obtener un robado de los dos besándose. Lady Gaga se da cuenta de lo que ocurre e inmediatamente sufre un accidente fatal que la deja postrada en una silla de ruedas y le hace perder toda su popularidad. Cuando por fin se recupera de él, se vengue de su amante envenenándolo. El escándalo del asesinato la vuelve a hacer popular y paradójicamente toda la prensa

clama que es inocente. Este vídeo tiene una continuación en Telephone, donde una amiga (la cantante Beyoncé con quien canta a dúo el tema) la saca de la cárcel para también asesinar, esta vez entre las dos, al amante de ésta.

#### 7.7.1.2. Alusiones a otros textos audiovisuales

Es habitual encontrar, dentro de los vídeos musicales, referencias a otro tipo de medios, siendo especialmente habituales los guiños a obras provenientes de la gran pantalla. Dentro de nuestra muestra, encontramos diversos ejemplos de ello que hemos dividido en varias categorías como son: plagios<sup>106</sup>, alusiones a películas recientes y referencias veladas.

##### - Plagios o recreaciones

En tanto a recreaciones tenemos dos ejemplos dentro de nuestra muestra: *Rush rush* y *Tonight tonight*.

*Rush Rush* recrea el argumento de Rebelde sin causa pero tan sólo centrándose en la relación amorosa entre los dos protagonistas y sustituyendo en este caso a Natalie Wood por Paula Abdul y a James Dean por Keanu Reeves. Por tanto, esto provoca que se prescinda de uno de los tres personajes que protagonizaban la película (Plato) y de toda la carga dramática del filme, convirtiéndolo en una simple historia de amor almibarada.

Sin embargo, *Tonight tonight* de Smashing Pumpkins, que es una reelaboración con añadidos de la película de 1902 de Georges Méliès Viaje a la luna. En este caso, el grupo de científicos que protagonizaban la historia original ha sido sustituido por una pareja para acompañar mejor el tono romántico de la canción, aunque ésta no se refiera a ellos explícitamente. La estructura argumental es muy similar a la de la película de Méliès, sólo que algo más resumida. La pareja protagonista es lanzada no dentro de un cohete con forma de bala, sino en un zepelín, a la Luna. Allí son atacados por unos marcianos de los que finalmente consiguen escapar, esta vez sí, en un cohete bala abandonado en la superficie lunar, como si fuera una continuación de la original, para caer al mar. Aquí termina el argumento del filme de Méliès, pero en este videoclip se

---

<sup>106</sup> Recordamos que con plagio nos referimos al concepto definido por Genette en (1989:12)

añade un episodio más en el que la pareja es amenazada en el fondo marino por un monstruo gigante del que les salva el mismísimo Poseidón. El dios además les agasaja con un espectáculo protagonizado por su séquito de sirenas y peces para más tarde conducirlos de nuevo a la superficie en una burbuja gigante. Esta última secuencia recuerda vagamente a otro corto de Méliès, 20000 leguas de viaje submarino (1907). Además de todo esto, el videoclip está plagado de otros guiños al director: el barco que rescata finalmente a los protagonistas se llama S.S. Melies, y tras esa escena las nubes se despejan y se puede ver la icónica Luna con rostro en el cielo.

- *Alusiones a películas recientes (en la época de producción del videoclip)*

Otros de los vídeos de la muestra no reelaboran películas en sí pero sí encierran similitudes con algunas que, además, se estrenaron en una fecha cercana a la de la primera emisión del videoclip. Es lo que ocurre con *Crazy* (1994) de Aerosmith, cuyo argumento de dos chicas que escapan de un internado para recorrer la carretera sin rumbo, recuerda irremediamente a *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) estrenada tres años antes. De igual modo, el videoclip realizado el año anterior *I'd do anything for love* (1993) de Meat Loaf alude a *La bella y la bestia* (Kirk Wise y Gary Trousdale, 1991) y *Dracula* de Bram Stoker (Francis Ford Coppola, 1992). La historia que narra es la de un hombre desfigurado al que persigue la policía por motivos que desconocemos y se refugia en un misterioso caserón encantado. A él llega una chica que se acaba enamorando del protagonista a pesar de su aspecto y con el que escapa finalmente. El argumento es más cercano al de *La bella y la bestia*, pero estéticamente la similitud es mayor con *Drácula*, llegando a introducir incluso escenas de esta última, como la de la aparición de las tres vampiresas.

- *Otras referencias*

Por último, tenemos aquellos videoclips que introducen guiños a otras obras cinematográficas pero a modo de pastiche, sin que esto sea relevante en la construcción de su argumento o su mensaje como ocurría con las anteriores. Por ejemplo, *Thriller* se inspira en *Un hombre lobo americano en Londres* y en general en las películas de terror, contando desde con la dirección de John Landis a la voz de Vincent Prince. En *Hungry like the wolf* tenemos guiños a *Indiana Jones*, cuya estética vemos reflejada en el vestuario, ambientación y escenas como la del puente colgante, y también a *Apocalipsis now* (Francis Ford Coppola, 1979), en la escena en que el cantante Le bon asoma su

cabeza sobre el agua<sup>107</sup>.

### 7.7.1.3. Alusiones a la cultura pop

Existen otros medios, además del cine, a los que el videoclip hace igualmente referencia. Por ejemplo, *Intergalactic* de los Beastie Boys alude a la cultura pop japonesa, particularmente a las series televisivas de efectos especiales y a las kaiju eiga (películas de monstruos tipo Godzilla). Además, los trajes que llevan los miembros del grupo son, para el espectador avezado, un toque humorístico ya que se trata de los uniformes que usan los trabajadores de la construcción nipones. Si conocemos estos referentes nos resulta más fácil entender el argumento de la secuencia narrativa, en la que, como si de una película de dicho género se tratase, un robot llega del espacio para enfrentarse a un monstruo que amenaza la ciudad.

Del mismo modo que en el anterior, en multitud de los videoclips que hemos analizado se incluyen pequeños guiños hacia distintos discursos o textos mediáticos. Así, *Don't phunk with my heart* es una parodia de los concursos de citas de los años setenta tipo *The Dating Game*. De la misma manera, *Stacy's mom* incluye referencias a videoclips de *The Cars* y películas adolescentes de los años ochenta. Otro vídeo que posee numerosas alusiones a películas de cine adolescente de los ochenta y diversos elementos de la cultura pop, especialmente de la cultura juvenil de los años ochenta, noventa y dos mil, es *Last friday night. Papparazzi*, por otro lado, encierra guiños a clásicos del cine de misterio como *Psicosis* o los seriales de drama televisivos. *Do it again* recicla el concepto del videoclip *Ya mama* de Fatboy Slim, aunque el concepto es tan antiguo como el cuento de las zapatillas rojas de Andersen. *Toxic* de Britney Spears alude desde las películas de John Woo a *Akira* de Katsuhiro Otomo. Y por último, en *It's tricky* el dúo de ilusionistas y humoristas Penn y Teller, que se dedica a desmontar falsos mitos y creencias, recrean aquí a unos trileros, papel antagónico al de su imagen mediática.

---

<sup>107</sup> Al igual que ocurría en *Crazy* y *I'd do anything for love*, estos guiños remiten a películas cercanas den el tiempo. *Hungry like the wolf* es de 1982, la primera película de Indiana Jones, *En busca del arca perdida*, se estrenó en 1981 y *Apocalipsis now* en 1979.

### 7.7.2. Hipertextualidad: Continuidad entre videoclips

Comúnmente un videoclip narrativo es autoconclusivo pero tampoco es raro encontrar vídeos musicales que tienen su continuación en otros vídeos musicales o que hacen referencia a elementos de otros vídeos musicales. Nos referimos a una conexión más hipertextual que intertextual, en cuanto a que es una expansión del universo narrativo que se manifiesta a través de una estructura serial o episódica. Dentro de nuestra muestra encontramos 3 videoclips que tienen continuación explícita en otros vídeos. Estos son *Take on me*, *Paparazzi* y *One more time*. Por otro lado, podemos considerar que son continuaciones o hacen referencia a vídeos anteriores, en este caso de una manera más intertextual que hipertextual, *Crazy*, *Monkey wrench* y *November rain*.

*Take on me*, tiene una breve continuación en otro videoclip del grupo, el del tema *The sun always shines on tv*. En ella, el chico que había salido del cómic en la primera parte termina por volver a su mundo. Esta secuencia narrativa dura tan sólo los primeros cincuenta segundos del videoclip, para dar paso a continuación a una secuencia descriptiva de actuación que nada tiene que ver con ella.

Bastante distinta y más intensa es la relación que se establece entre *Paparazzi* y *Telephone* de Lady Gaga. Al final de *Paparazzi*, la protagonista termina siendo detenida por la policía. En su vídeo posterior, *Telephone* (el segundo después de *Paparazzi*) vemos cómo es su vida en la cárcel después del crimen, y cómo sale de ella ayudada por su amiga Beyoncé (con la que canta la canción a dúo) para también acabar asesinando al amante de ésta.

Por último, el caso más particular es el de *One more time* de Daft Punk. Aunque posean una continuación, tanto *Take on me* como *Paparazzi* son vídeos episódicos, autoconclusivos y con entidad propia. Sin embargo, *One more time* no puede llegar a entenderse sin los vídeos que lo siguen. Y es que este último se concibe como parte de una película titulada *Interstella 5555* conformada por los distintos vídeos musicales realizados en base a los temas del disco *Discovery* del dúo francés, uno por cada tema. Por tanto, lo que vemos en *One more time* no es más que el comienzo de una historia en formato serial: el grupo más famoso de la galaxia es secuestrado de su planeta natal

mientras actuaba de manos de un malvado con no se sabe qué planes. Más adelante, en otros videoclips, se nos presenta al héroe que habrá de rescatarlos y se nos cuenta cuál ha sido el destino de los secuestrados y en qué consisten los planes del perpetrador del crimen, que no son otros que llevarlos a la Tierra para convertirlos en un conjunto superventas que le reporte millones de beneficios.

Por otro lado, mencionaremos cómo algunos vídeos remiten de algún modo a otros de la misma banda o cantante, tal y como si pertenecieran a un mismo universo narrativo a través de una relación intertextual. En *Crazy* de Aerosmith hay un guiño al anterior vídeo de la banda, el de la canción *Amazing*. En *Amazing*, la protagonista también era Alicia Silverstone, y el chico que lo protagonizaba con ella también aparece durante una breve escena en *Crazy* haciendo autostop. En *Monkey wrench*, al comienzo del videoclip se oye en el ascensor una versión *easy listening* del anterior éxito del grupo, *Big me*. Por último, si atendemos a lo dicho por los propios miembros del grupo en *The making of November rain*, este vídeo formaría parte de una trilogía, aunque narrativamente no está clara cuál es la unión entre los tres más allá de una temática centrada en la dualidad eros-tánatos.

### 7.7.3. Paratextos

Es relativamente común encontrar videoclips en los que se insertan títulos de crédito al modo de una película o serie de televisión. Estos títulos de crédito pueden encontrarse al principio o al final de la obra y ser más o menos completos. En el caso de *November rain*, encontramos simplemente el título del videoclip al comienzo, unido a la leyenda que afirma que está basado en un relato de Del James. En *Thriller* se nos muestra tanto el título inicial como los títulos de crédito completos al final, que desfilan por la pantalla mientras se repite la coreografía de los zombis. Al igual ocurre en *Last friday night*, sólo que aquí lo que acompaña a los títulos finales son las tomas falsas de la grabación. También tiene títulos de crédito al comienzo *Paparazzi*, que incluye asimismo la leyenda “the end” a su término y títulos de crédito finales al estilo del cine de los años cuarenta. También tenemos un “the end” final en *Like a Prayer*. En *What goes around comes around* encontramos también títulos de crédito al principio donde se recalca la presencia de los dos actores principales, Justin Timberlake y Scarlett

Johansson, el guionista, Nick Cassavetes (principalmente conocido por su faceta de actor y director) y por último, con una permanencia más prolongada en pantalla, el director Samuel Bayer (conocido principalmente por ser el director del videoclip *Smell like teen spirit* de Nirvana). Finalmente reseñamos que en *I'd do anything for love* encontramos una pequeña leyenda inicial (“I have traveled across the universo through the years to find her/ Sometimes going all the way is just a start) que nos pone en antecedentes de la historia que se nos va a mostrar, así como de su similitud con el *Drácula* de Coppola.

Por último, hemos de volver a mencionar la relación que se establece entre el título de la canción y el discurso del videoclip. Existe la costumbre de que el vídeo musical conserve el mismo título de la canción. Dicho título es incluso presentado en pantalla, como ya hemos visto en *November rain*, *What goes around comes around* y *Paparazzi*. Como ya discutimos en el apartado dedicado a la letra de la canción, es evidente que el contenido lírico, en este caso también, determina el discurso, puesto que habrá que buscar la coherencia con un título que viene previamente impuesto y que además normalmente hace referencia a una frase del estribillo, por lo que volverá a aparecer a lo largo del metraje en los oídos del espectador.



## Conclusiones

Ateniéndonos a lo expuesto en los apartados de conceptualización y contextualización, y teniendo en cuenta los resultados obtenidos en el análisis, nos disponemos a extraer las conclusiones pertinentes según los objetivos fijados para esta tesis doctoral, que nos permitirán comprobar o rebatir las hipótesis planteadas inicialmente. Además de esto, y a partir de toda la información extraída hasta el momento, intentaremos realizar una caracterización del videoclip narrativo, así como señalar cuáles son sus rasgos principales en relación al modo que tiene de contar historias y combinar música y narración.

En la primera parte de esta tesis doctoral nos ocupamos de recopilar la información más destacada sobre la relación entre elementos narrativos y el videoclip que ha aparecido en estudios ya publicados. Hemos visto que muchos de los autores que han estudiado este formato se han encargado de realizar una categorización del videoclip, dividiéndolo en diversos tipos según sus características. Al comparar estas tipologías distinguimos que, desde que el videoclip se convierte en objeto de estudio académico, se ha hablado de la existencia de tres grandes categorías o tres tipos de vídeos musicales. Estos tipos han sido bautizados con distintos nombres según el autor que los examinara aunque si atendemos a sus definiciones y características distinguimos que nos encontramos en todos los estudios con una misma clasificación con leves variaciones. Esta clasificación diferencia principalmente entre videoclips que optan por representar visualmente la música y aquellos que eligen narrar una historia.

Dentro de los que optan por la representación de la música, existirían dos tipos diferenciados: los vídeos musicales de actuación, que son los que utilizan mecanismos tradicionales de puesta en escena de la actuación musical, como la danza y el *playback*, para ilustrarla en imagen, y los videoclips conceptuales que, en oposición a los anteriores, rechazan lo tradicional y sacan provecho a todo el abanico de posibilidades del audiovisual para la plasmación de la música. Además de estos dos tipos, encontramos una tercera categoría, la de los videoclips narrativos, que es en la que se ha centrado esta tesis. Generalmente, se ha considerado a los videoclips narrativos menos dependientes de la música. Sin embargo, esto no quiere decir, por supuesto, que la canción a la que acompañan no influya en su forma. Más bien al contrario: de estas conclusiones extraeremos finalmente que incluir una narración en el videoclip no es más

que otra forma de ilustrar visualmente la canción. Por otra parte, en cualquier caso, el que se haya distinguido, dentro del vídeo musical, una forma narrativa con entidad propia, evidencia que los elementos de la narración han estado presentes y han formado parte de los recursos del videoclip desde que se le considera un formato con entidad propia, confirmando así una de las bases sobre las que se asienta nuestro estudio.

Las tres categorías del videoclip introducidas anteriormente (de actuación, conceptual y narrativo), sin embargo, no las vamos a contemplar de manera excluyente. Guiándonos por lo afirmado por Carlsson, autor al que han seguido otros como Sibilla, entendemos que estas variedades del videoclip no funcionan como compartimentos estancos, sino que más bien actúan como categorías que pueden combinarse entre sí. Un acercamiento similar a esta postura es el que realizan Sedeño y Leguizamón, quienes asimilaron estas variedades a la descripción y la narración.

Nos hemos basado en estas posturas a la hora de aplicar al videoclip la teoría de las secuencias textuales de Adam. Tomándola como base, identificamos cada tipología textual con un tipo de secuencia verbal. Agrupamos la tipología de actuación con la tipología conceptual, para asimilarlas a la secuencia descriptiva, puesto que ambas buscan describir o representar la música con imágenes. La variedad narrativa del videoclip, por otra parte, la hemos asociado lógicamente con la secuencia narrativa. En definitiva, lo que va a caracterizar nuestro acercamiento al estudio del videoclip es la consideración de este formato como un texto de estructura secuencial en el que se pueden distinguir, como esquemas formales básicos que lo componen, la secuencia descriptiva y la secuencia narrativa. A partir de aquí, nos hemos ocupado especialmente de investigar cuáles son las características que presenta dentro de él la secuencia narrativa, por lo que realizar un análisis que nos permitiera entrever los elementos que la conforman y cómo se relacionan con lo musical dentro del propio discurso del vídeo musical, ha sido parte esencial de nuestro estudio.

Gracias al análisis de los videoclips que hemos escogido como muestra, hemos visto confirmado que es posible el estudio del vídeo musical como texto secuenciado. El acercarnos a él de esta manera ha permitido que comprendamos mejor su funcionamiento, sobre todo en lo que se refiere a la manera que tiene de representar lo musical y su modo de incorporar elementos narrativos en esa representación.

Dentro de cada videoclip de la muestra, en primer lugar, hemos distinguido las secuencias narrativas y descriptivas que posee, para después centrarnos en el análisis de la narrativa concretamente. Además de examinar su estructura, hemos estudiado la

manera que tiene de aborja el tiempo, la focalización y los personajes. Asimismo, hemos evaluado la posible introducción de elementos transtextuales en su discurso que lo enlazaran con otros textos.

Comenzaremos por hablar de los resultados del análisis contemplando lo que hemos averiguado sobre la composición estructural del videoclip. En lo referente a este punto, el análisis realizado nos ha permitido comprender cómo funcionan dentro de él las secuencias descriptiva y narrativa, y en particular qué relaciones se establecen entre ellas. Hemos visto que dentro de los videoclips que poseen una secuencia narrativa, y por tanto, pueden ser calificados como narrativos, predominan aquellos en los que dicha secuencia se combina con otra descriptiva de actuación. Aunque existen casos en los que la secuencia narrativa aparece sola, esto no va a ser lo habitual. De este modo afirmamos que la combinación de una secuencia narrativa con una secuencia descriptiva de actuación será la composición por defecto del videoclip narrativo.

Centrándonos en aquellas ocasiones en las que estas dos secuencias aparecen juntas dentro del mismo vídeo musical, uno de los puntos más reveladores del análisis ha sido descubrir que de hecho existe, a la hora de combinar secuencias narrativas y descriptivas, un determinado esquema de relaciones que se repite. Concretamente, hemos comprobado que suelen darse dos formas distintas de llevar a cabo la unión entre una secuencia narrativa y una secuencia de actuación en el videoclip: a través de la subordinación de la actuación a la narración o mediante la yuxtaposición entre actuación y narración.

Cuando la actuación se presenta de tal forma que el espectador entiende que forma parte de la secuencia narrativa, estaríamos ante una relación de subordinación. Es decir, en la diégesis el grupo está actuando y el que lo haga tiene una función concreta dentro de la propia historia. Existe subordinación, por ejemplo, cuando el cantante realiza el *playback* de la canción asimilándolo a un diálogo mientras se sucede la acción, siendo él uno de los personajes que protagonizan dicha acción, o cuando el que el grupo esté tocando sea una realidad dentro de la diégesis, como por ejemplo que en el momento de los hechos se encuentren grabando en el estudio o ensayando en un garaje.

En la yuxtaposición, sin embargo, las escenas de actuación están separadas de lo que sucede en la secuencia narrativa. Esta separación es primordialmente espacial: existe, por una parte, el espacio donde sucede la historia y, por otro, el espacio donde el grupo está actuando. En este caso, ambas secuencias se pondrían en relación sólo a través del montaje. Sin embargo, también es posible que exista yuxtaposición cuando

actuación y narración compartan espacio pero sucedan en un tiempo diferente, o incluyan a personajes distintos. Esto se da en los casos en que el músico no participa en la diégesis y sólo aparece en la secuencia de actuación.

Por tanto, en aquellos videoclips donde existe yuxtaposición, la secuencia narrativa se verá habitualmente interrumpida por la secuencia de actuación, dando como resultado la característica narración “fragmentada” del videoclip, mientras que en los que existe subordinación no existirá esa fragmentación, puesto que la actuación está incorporada dentro de la propia secuencia narrativa. Tampoco la habrá en aquellos videoclips que no incluyan secuencia de actuación por lo que, aunque es cierto que la interrupción de la secuencia narrativa por la secuencia de actuación en el videoclip es algo bastante corriente, no podemos decir que sea una característica definitoria, ni siquiera afirmar que se trata de fragmentación en el sentido de ruptura del discurso. Nos encontramos más bien ante una técnica de montaje que responde a un orden y unas exigencias determinadas que provienen de la dependencia que establece la imagen con la música que ilustran, como veremos a continuación. Hay que señalar también que estas dos formas de relación, subordinación y yuxtaposición, pueden estar presentes en un mismo videoclip poniendo en contacto distintas secuencias narrativas y de actuación.

El estudio de la muestra nos ha permitido obtener la estructura subyacente a cualquier videoclip reflejada en un esquema que nos permite clasificarlos según se produzcan las citadas relaciones de subordinación y yuxtaposición. Para ello, tomamos en referencia criterios como el uso del espacio y la sucesión temporal, así como la identificación del músico con un personaje de la diégesis o no, para establecer la separación que existe entre la secuencia de actuación y la narrativa.

En el corpus estudiado, lo habitual es que la secuencia de actuación comparta espacio con la narrativa. Sin embargo, a pesar de que el espacio sea compartido, y por tanto la música aparezca representada de manera diegética (lo que sí sucede en dos terceras partes de la muestra), si narración y actuación no suceden de forma sincrónica o si el artista no se identifica como un personaje, no podemos hablar de subordinación.

Cuando existe yuxtaposición, la falta de relación entre secuencia narrativa y de actuación suele salvarse introduciendo elementos de enlace que funcionan como puntos de cohesión entre ellas dos. El principal elemento de enlace que hemos distinguido es el hecho de establecer similitudes entre la figura del cantante tal y como aparece en la secuencia de actuación y su encarnación en la narrativa, aunque sus personalidades y roles sean diferenciados en ambas. Recordemos que, para Goodwin (1992: 92), los

planos del rostro del artista eran “ganchos” que dentro del videoclip establecen una unión entre la dimensión visual y la dimensión auditiva y, gracias a su aparición en pantalla en ambas secuencias, aunque la música no sea diegética, obtenemos una identificación directa entre la voz del cantante y el personaje que protagoniza la diégesis, puesto que en la secuencia de actuación sí lo vemos cantando y, al fin y al cabo, su apariencia visual es la misma. El abanico de recursos que permiten la cohesión entre las dos secuencias es bastante amplio, yendo desde los paralelismos en la imagen a la introducción de la música de la secuencia de actuación en la narración, haciéndola de algún modo diegética (que los personajes de la historia estén oyendo la radio o viendo la televisión, y en ellas suene la canción, por ejemplo). En cualquier caso, se trata de que el tema musical no quede desligado de lo que vemos en pantalla. Por ello, aunque en la estructura yuxtapuesta encontraremos una menor carga de linealidad en el montaje, al verse interrumpida la secuencia narrativa por la secuencia de actuación, se nos dejará claro que ambas secuencias forman parte de un mismo todo, ya sea a través de elementos de cohesión visual o de cohesión auditiva.

En el siguiente esquema, resumimos las distintas relaciones entre la secuencia de actuación y la secuencia narrativa que hallamos en nuestro estudio. Se trata de una plantilla aplicable al estudio de cualquier vídeo musical que incluya una historia. En un principio pretendimos realizar una tipología del videoclip narrativo, pero después de realizar el análisis de la muestra, consideramos que no existen suficientes características comunes entre los videoclips estudiados como para llevarla a cabo. Sin embargo, ya que sí existen esquemas formales que se repiten, la aplicación del esquema al estudio de aquellos vídeos musicales que cuentan historias puede ser útil para realizar una categorización que arroje luz sobre las distintas formas que tiene el videoclip de expresar lo narrativo en conjunción con lo musical. De este modo, a través de su uso en un ejemplo concreto, podríamos hablar de videoclips de secuencias yuxtapuestas con espacio compartido pero distinto tiempo o de videoclips de secuencias subordinadas en los que la música funciona como diálogo.

Esquema para el estudio de un videoclip en función de la relación entre secuencia de actuación y secuencia narrativa.

- Espacios separados
  - o Espacios separados (siempre existe yuxtaposición)

- Totalmente separados (música extradiegética)
- Cohesionados a través de la imagen (música extradiegética)
- Cohesionados a través de la música (música diegética)
- Espacios compartidos
  - Yuxtaposición
    - Mismo espacio pero distinto tiempo (música extradiegética)
    - Mismo espacio y mismo tiempo (música diegética)
    - Cantante en movimiento, cambio progresivo de espacio (música diegética)
  - Subordinación
    - Música diegética (funciona como: )
      - Narración
      - Diálogo
      - Actuación
      - Música como arma
      - *Playback* sin papel concreto

Hablaríamos de espacios separados cuando la narración y la actuación se escenifican en lugares diferentes. Esto hace que siempre exista obligatoriamente yuxtaposición. Estos espacios pueden estar totalmente separados, cohesionados a través de elementos icónicos (imagen) o a través de la música, que en este último caso será diegética.

Al contrario, cuando nos encontramos con que actuación y narración comparten espacio, podemos estar ante una yuxtaposición o una subordinación. Existirá subordinación si la música tiene un papel en la historia, casos en los que será siempre diegética. En ellos, las palabras de la canción pueden funcionar como narración o como diálogo. En otros casos, la actuación musical puede ser representada como parte de la historia, y también abundan las ocasiones en las que la música es usada como una especie de arma. Por último tenemos aquellos videoclips en los que el cantante realiza un *playback* mientras escenifica su papel de personaje de la diégesis, que se sitúa al borde de la yuxtaposición, ya que podríamos interpretarlo como un elemento de cohesión visual, puesto que en muchas ocasiones, el resto de personajes no actúan como escucharan cantar al cantante o esto no tiene relevancia alguna en la trama. Sin

embargo, también puede considerarse como que está tarareando la canción o algo similar dentro de la historia, por lo que lo incluimos dentro de la subordinación sin dejar de señalar que se trata de una figura ambigua.

En cambio, existirá yuxtaposición con espacio compartido cuando, a pesar de desarrollarse en la misma localización, actuación y narración permanezcan separadas. Esto puede ser debido a que se desarrollen en distintos lapsos temporales (donde la música no sería diegética) o por otros diversos motivos, como que el cantante, a pesar de estar presente en la escena, no participe de la acción como si fuera un personaje. Por último, también puede ocurrir que el espacio sea cambiante, y, aunque comencemos la historia en una secuencia subordinada, la actuación y la narración acaben superponiéndose a modo de secuencia yuxtapuesta (montaje fragmentado).

Centrándonos ya en lo que es la secuencia narrativa, en primer lugar, dentro del análisis, abordamos la composición de su estructura narrativa interna, para comprobar si ciertamente era tan fragmentada y acausal como algunos estudios apuntaban. Sin embargo, obtuvimos como resultado que en la práctica totalidad de todos los vídeos de nuestra muestra existen, dentro de las secuencias narrativas, los tres segmentos de presentación, nudo y desenlace que conforman una historia completa. Incluso en aquellos videoclips donde en un principio parecía que faltaban elementos, encontramos que, gracias a la letra, podíamos inferir el contenido completo de la historia (*Glory days*) o que si la narración está incompleta era porque existía una continuación del videoclip, y por tanto de la historia, en otro (*One more time*). Vernallis hablaba de falta de final cerrado como algo habitual en el videoclip, pero en nuestra muestra sólo nos encontramos con ellos en aquellos vídeos que se configuran como una sucesión de secuencias narrativas (cada una con su introducción, nudo y desenlace) abierta a la incursión de otras (*Crazy*). El que esto difiera de lo dicho por otros autores puede deberse a que, al estar esta tesis centrada en el videoclip de modalidad narrativa, hemos desechado otros que en nuestra opinión no presentan una trama, pero quizá otros autores pueden haber interpretado como narrativos. En todo caso, nuestro estudio solo es aplicable a vídeos musicales en los que encontramos una narración motivada por la causalidad, tal y como indicamos en apartado dedicado a la metodología. Pero es importante, y aquí lo hemos revelado como esencial para entender el funcionamiento de las diégesis en el videoclip, no quedarse tan sólo en el plano visual, sino también valorar la información narrativa que se encierra en el plano sonoro del vídeo musical. Puede

que las relaciones causales que dan forma a una historia se establezcan entre canción e imagen como ocurría en *Glory Days*, cuyo significado narrativo sólo sale a la luz de forma completa si ponemos en conjunción ambos elementos.

Consecuentemente, podemos afirmar que las narraciones del videoclip suelen desarrollarse por completo en él a pesar del poco tiempo disponible para desplegar la trama. En lo referente a esto, averiguamos que usar el recurso de alargar el metraje más allá de la canción es una particularidad del videoclip narrativo, ya que es un fenómeno que sólo ocurre cuando existe en él una secuencia narrativa (la secuencia de actuación, al no poderse separar de la música, siempre se encuentra dentro de la duración de la canción).

Este hecho también confirma que en el discurso del vídeo musical prima la necesidad de adaptarse a la duración del tema musical sobre la de contar una historia: así, para conseguir completar la narración, el videoclip optará en muchas ocasiones por sobrepasar el tiempo de la canción, permitiendo a la secuencia narrativa desarrollarse fuera de ella sin tener que someterse a su estructura. Por tanto, la duración de la canción, más bien escasa, no va a determinar la duración del videoclip narrativo ni de la narración, pudiéndose desarrollar gran parte de los acontecimientos fuera de sus fronteras. Igualmente, esto significa que tampoco habrá necesidad de someter la trama de la historia a la estructura no lineal del tema musical.

Relacionado con lo dicho en el párrafo anterior, también hemos obtenido el dato de que un mayor metraje no tiene necesariamente que corresponderse con que exista un mayor número de acontecimientos dentro de la secuencia narrativa, ya que gran parte de la duración del videoclip puede estar ocupado por la secuencia de actuación. En todo caso, hemos observado que en un videoclip que incluya una sola secuencia narrativa, lo habitual es que su introducción se realice coincidiendo con la primera parte de la canción (ocupando hasta el primer estribillo o la introducción instrumental), mientras que la conclusión va a ocupar por lo general las últimas repeticiones del estribillo. Confirmamos también que existen tres formas de acomodar lo narrativo a la segmentación y estructura de la canción pop: Superponer una diégesis lineal a la estructura de la canción de la forma que acabamos de mencionar, adaptarla como una diégesis no lineal (fragmentada en tiempo o en la focalización) para que se solape mejor a la estructura cíclica del tema, o desarrollar la diégesis fuera de la canción.

A pesar de que primordialmente nos encontramos ante vídeos musicales que incluyen tan sólo una secuencia narrativa (en más de un tercio de la muestra), otra



solución dada para permitir que la historia se pueda adaptar a la estructura de la música es que exista más de una secuencia narrativa, y estas se configuren a modo de episodios distribuidos a lo largo del tema musical. Por esta razón no será raro tampoco encontrar vídeos compuestos de varias diégesis, modo en el que se facilita la alternancia con la secuencia de actuación, y por tanto, la superposición a la canción. Dichas secuencias se combinarán entre sí mediante las relaciones de subordinación o yuxtaposición, pudiendo presentar la forma de una sucesión de episodios dependientes entre ellos (subordinación) o vagamente relacionados entre sí (yuxtaposición), que a su vez pueden estar también subordinados a otra secuencia narrativa que actúe como hilo principal del vídeo musical.

Además de ello, existe también la posibilidad de modificar la música para que se someta a las exigencias de la imagen y la narración, en vez de que sea al contrario. Aunque es cierto que en el videoclip la historia tiende a estar en un segundo plano respecto a la música, también nos hemos encontrado con ejemplos en los que, aunque sea sólo durante un segmento, es la canción la que se adapta a las necesidades de la narración y no al revés. A pesar de que es un fenómeno que ya observamos en *Thriller*, parece ser una tendencia en alza en la segunda década del siglo XXI, donde el videoclip ha pasado de la pantalla de televisión a Internet. Vemos que la música puede modificarse para complementar a la imagen o dotar de mayor relevancia a un momento de la historia, ya sea bajando de volumen, deteniéndose momentáneamente para introducir diálogos o incluso modificando y alternando por completo su estructura.

Otras de las conclusiones más relevantes de nuestro estudio aparecen en el apartado referido a la relación entre la voz del cantante y la letra de la canción con la narración. Hemos puesto énfasis en afirmar que lo que verdaderamente determinan la forma y el contenido de la narración del videoclip desde el plano musical no es tanto la música en sí como la voz del cantante y la información que transmite. A la hora de hablar de narración (y de cualquier elemento del videoclip en general), la mayoría de los autores se han dejado fuera un componente tan relevante en la ecuación como es el contenido de la letra de la canción. Mientras vemos el vídeo no sólo utilizamos los ojos, también escuchamos, y no sólo la música, sino que asimilamos igualmente el contenido lírico de la canción. Esto influye desde luego en la conformación del sentido de la secuencia narrativa puesto que, para que el videoclip sea coherente, habrá que hacer que esa letra, esas palabras que pronuncia el cantante, queden de algún modo asimiladas en el contenido de la historia.

La integración de la voz de la canción dentro del videoclip presenta su propia problemática. Para hacer más natural su presencia en la historia y enmascararla dentro de la narración, existen varios mecanismos. Observamos varios casos donde se usa como narración de los acontecimientos que vemos en imagen, a modo de voz en *over*. Este es el recurso más utilizado cuando la letra de la canción es de por sí narrativa y el videoclip establece con ella una relación de ilustración o ampliación, es decir, se dedica a poner imágenes a lo dicho por la canción. También es habitual que se haga pasar por el diálogo que establecen los personajes entre sí, sobre todo cuando está escrita en segunda persona. Una alternativa a esta variedad es hacer que el protagonista dirija su monólogo a un objeto inanimado, como ocurre en *Like a prayer*. Por último, hay que mencionar también que existen videoclips que no integran la voz de la canción en la narración, aunque puede que sí la música a través de mecanismos intradieгéticos. Por supuesto, dentro de un mismo videoclip, varios de estos modos pueden combinarse entre sí. La solución más usual es, sin embargo, no incorporar la voz del cantante a la narración, de tal forma que, en el momento en que su presencia se vuelve ominosa, hay un salto de la secuencia narrativa a una secuencia de actuación. De este modo, a quien veremos en imagen en ese momento no será al personaje de una historia, sino el cantante como artista, cantando.

El que la letra se entienda como parte de la diégesis o no depende de cómo se represente en imagen. Si la imagen sirve para complementar lo dicho por la letra sin duda nos encontraremos con un relato de la historia a través de la voz del cantante, que funcionaría como voz en *over*, pero también puede ocurrir que no tenga relación con ella. A este respecto, dentro de la muestra analizada obtenemos que, de las relaciones letra-videoclip estudiadas (ilustración, ampliación, disyunción), predomina la de ampliación, puesto que habitualmente la letra no es tan explícita como para que el videoclip desarrolle una historia completa sólo basándose en ella. Lo que suele suceder es que la tome parcialmente como base (completa o una de sus partes: el estribillo, una estrofa, unas líneas) para construir la diégesis completa de manera visual. Muchas veces se toma tan sólo el título de la canción para desarrollar la narración del videoclip, lo cual es un hecho de destacable importancia, ya que dicho título es un elemento obligatoriamente compartido entre canción y vídeo musical. Por tanto, no es raro que la temática de su historia quede definida por él.

En todo caso, se tiende a que la música o la letra se integren en el videoclip haciendo que desempeñen una función concreta en él (como narración, como diálogo, o

como paratexto – el título-), de tal manera que se asegure la coherencia entre las partes. La letra, como decimos, suele estar relacionada con la historia que se cuenta en el vídeo, pero en aquellos videoclips en los que historia y letra no tienen relación alguna, se utiliza algún otro recurso para introducir la música dentro de la diégesis, de tal modo que su existencia quede justificada dentro del discurso. Por ejemplo, puede hacerse que la actuación del cantante o grupo se enmarque dentro de la historia o que la propia música sea un elemento relevante en la trama. En cualquier caso, se trata de llevar el tema dentro de la diégesis. Son pocos los videoclips que no lo hacen, y en esas ocasiones se incluye al menos una secuencia de actuación, de tal modo que, si la música queda totalmente desligada de la secuencia narrativa, el espectador entiende que procede de allí.

Si se utiliza la voz del cantante y la letra en el papel de voz en *over*, es lógico pensar que la letra de la canción va a tener también influencia sobre la posición de la voz narrativa y la focalización de la historia, y así ocurre. Cuando la letra de la canción funciona como narración, predomina el narrador autodiegético, al ser el cantante al mismo tiempo protagonista (en la secuencia narrativa) y narrador de los hechos que constituyen la historia (a través de su voz en la canción). Como afirmó Straw (1993:11), las narraciones en canciones, sobre todo en canciones pop, suelen emplear la primera persona y por esta razón, si el videoclip las ilustra colocando al cantante como protagonista de la acción, nos encontraremos con un narrador autodiegético. Las letras en primera o tercera persona harán que la letra sea más fácilmente adaptable a voz en *over*, mientras que una segunda persona será más sencilla de transcribir como diálogo.

El punto de vista viene determinado también por la letra. Según ya hemos dicho, la relación entre letra e imagen que predomina en el videoclip es la de ampliación, así que el contenido añadido en el plano visual va a resultar en una focalización omnisciente, puesto que a la letra en primera persona se le añadirán matices visuales que aporten más información. Asimismo, hemos averiguado que a menor relación entre la letra de la canción y la narración, más posibilidad hay de que la focalización sea externa, ya que cuando la canción no tiene letra o su contenido es irrelevante, no se nos dará una instancia narrativa reconocible, y por tanto no tendremos nada que predetermine el punto de vista de la historia. Ya hemos mencionado que, la instancia narrativa, si existe, se asocia normalmente en el videoclip a la persona del cantante. Consecuentemente, si este no se haya en el plano musical, si no hay voz en la canción, no hay necesidad de justificar su presencia en términos de voz narrativa o focalización

del discurso. Por esta razón los vídeos de música electrónica son mucho más libres a la hora de insertar contenido narrativo, ya que la instancia narrativa no está predeterminada, al no tener la canción voz ni letra (o al ser su existencia poco relevante).

Algo que está muy relacionado con la focalización del discurso y la situación del narrador, y por tanto, del narratario, es el uso de los distintos tipos de mirada en el videoclip. A este respecto, en nuestro estudio, además de la mirada objetiva y subjetiva, hemos contemplado el uso que hace el vídeo musical de la mirada interpelativa a cámara. Este tema, según el corpus académico que hemos manejado, parece haber sido uno de los más problemáticos a la hora de analizar el discurso del videoclip, ya que la interjección directa al espectador es un rasgo que no suele aparecer en el modo de representación institucional clásico. Vimos que para algunos autores (Kaplan, 1987; Kinder, 1984), el que el cantante se dirija al espectador de forma explícita significa la destrucción de la ilusión de ficción en el videoclip.

Es muy habitual encontrar la mirada interpelativa en todo videoclip en el que aparezca un cantante, pues éste suele recitar la canción de cara al espectador. Sin embargo, hay que distinguir entre mirada interpelativa y ruptura de la cuarta pared, ya que si el cantante se dirige a cámara sólo durante la secuencia de actuación, nos encontramos simplemente ante una mirada interpelativa, puesto que estamos ante una mimesis de la actuación musical tradicional, y no ante un relato de ficción. De ahí que sea importante distinguir dentro del videoclip cuándo nos encontramos en la secuencia narrativa y cuándo en la secuencia de actuación, o en qué momento esta última se combina con la otra estando subordinada. Una secuencia de actuación dentro de una secuencia narrativa indica que nos encontramos dentro de la diégesis, y ahí sí habría ruptura de la cuarta pared si el cantante mirara a cámara (hecho que no se da en la muestra analizada). Consideramos que la mirada a cámara del cantante, aunque hay autores que la han interpretado como una señal metalingüística y un rasgo rompedor del discurso del videoclip, no es sin embargo más que un resto de la representación tradicional a través del audiovisual de las actuaciones musicales tradicionales, que se da igualmente en el cine musical, como ya señalaron Goodwin (1992:74) o Mundy (1999:55-58). Nosotros, como estos autores, creemos que este tipo de mirada interpelativa no se puede calificar de ruptura del discurso, sino que se trata de un elemento estandarizado en él.

Sí hemos averiguado, en cambio, y es algo a tener en cuenta al estudiar un

formato como el videoclip, que en él existen mayor cantidad de marcas de la presencia de un receptor que en otros discursos audiovisuales. Ya que muchas de las letras de las canciones que ilustra están escritas en segunda persona, nos encontramos por defecto con un narratario a nivel verbal. Tal y como dijimos, la letra de la canción puede llevarse a imagen convertida en diálogo, y esto requiere la existencia de un receptor dentro del discurso. Además, en el plano visual también encontramos la mirada interpelativa a cámara, la cual dota igualmente al discurso de un narratario a nivel icónico (el espectador, en este caso).

El videoclip opta por adaptar este contenido interpelativo que viene dado por la letra de la canción y la tradición del discurso visual de la música a través de diversos mecanismos de tal forma que quede enmascarado dentro de la secuencia narrativa. La letra, como ya hemos mencionado anteriormente, puede hacerse pasar por diálogo. En cuanto a la mirada interpelativa del cantante a cámara, dentro de la secuencia narrativa no son pocas las ocasiones en que se hace corresponder con un contraplano de otro personaje, colocando de este modo al narratario de dicha mirada dentro del discurso. Este narratario, a su vez, suele modelarse de tal manera que el espectador real al que va dirigido el videoclip pueda identificarse con él (desarrollaremos este punto más adelante). Otras formas de adaptación son, por ejemplo, imitar la realización televisiva como ocurre en *Don't phunk with my heart*, donde sí es habitual la mirada a cámara, o realizar juegos visuales como en *Monkey Wrench*, donde la mirada interpelativa de la actuación del líder de los Foo Fighters se corresponde en contraplano con la del que los observa a través de la mirilla de una puerta, siendo los dos la misma persona y no un personaje distinto en contraplano.

Todo lo que acabamos de indicar sobre la mirada interpelativa no quiere decir que en el videoclip no aparezca en ningún caso una situación de ruptura de la cuarta pared, puesto que sí es algo que sucede con relativa frecuencia. No es difícil distinguirla de la anterior: como ya mencionamos, mientras que la mirada interpelativa sucede durante la secuencia de actuación, la ruptura de la cuarta pared la encontramos cuando el personaje mira a cámara durante la secuencia narrativa. En cualquier caso, creemos que la explicación de que la ruptura de la cuarta pared en el videoclip sea relativamente corriente se halla en el estatus que poseen los artistas en ellos, situados a medio camino entre su persona real y su persona ficticia. Tal y como explicamos en el apartado dedicado al texto-estrella, las diégesis del videoclip, en las que el cantante interpreta a un personaje, forman parte de la elaboración de la mitología, la imagen del artista. El

espectador del videoclip, conocedor de la vida del artista, sabe que lo presentado en el vídeo, aunque no es real, sí puede representar una faceta de su ídolo. No es un actor interpretando a un personaje, sino que el artista siempre ejecuta roles basados en gran parte en los valores que representan y en las circunstancias que los rodean en la vida real. Nos detendremos en ello más adelante.

Al referirnos a la ordenación temporal, lo primero que hay que destacar es que en el videoclip, aunque existen casos de discurso no lineal, lo que predomina es la ordenación lineal. Además, a pesar de que existan saltos temporales, la distancia y situación de estos suele estar claramente delimitada. Como vemos, aunque habitualmente se ha tachado al videoclip de ser un discurso fragmentado, a la hora de analizar la secuencia narrativa, si obviamos los cortes que permiten la yuxtaposición con la secuencia de actuación, en la que no existe el tiempo narrativo, y por tanto es absurdo hablar de linealidad, no encontramos rastro dicha fragmentación. Al contrario de lo que algunos estudios habían señalado (Vernallis, 2004:16) lo que encontramos es que en nuestra muestra la sucesión del tiempo suele estar claramente marcada por indicadores temporales, ya sean visuales (paso de la noche al día), textuales (rótulos) o verbales (letra de la canción o diálogos insertados).

Pero, aunque no exista fragmentación temporal, en la ordenación del discurso del videoclip queda patente la influencia que ejercen sobre ella la letra y la voz del cantante, que obligan a llevar a intervalos el rostro de este último a imagen. La forma circular de la canción, con estrofas que vuelven hacia un mismo estribillo, hace que sean relativamente abundantes los vídeos que siguen esquemas temporales cíclicos o circulares. En cuanto a la duración, lo habitual es encontrar elipsis, que principalmente sirven para separar episodios o partes de la trama. Respecto a la frecuencia, abunda la singulativa, pero existen excepciones bastante numerosas, también marcadas por las características particulares de este formato y su relación con la música, en que nos encontramos con frecuencias múltiples o iterativas. En el caso de la múltiple, por ejemplo, un caso a reseñar sería *Stan* de Eminem, en el que la repetición de una escena está motivada por el contenido de la letra, que alterna los puntos de vista del cantante y su fan.

Algunas de las conclusiones más interesantes de nuestro estudio las encontramos en lo relativo al tratamiento de los personajes, donde se pone claramente de manifiesto la relevancia de la representación del texto-estrella en el vídeo musical. Lo primero a destacar a este respecto es que no suelen aparecer personajes con nombre propio. Sin

embargo, cuando lo hacen, o bien se identifican con la persona del cantante o bien toman su nombre del título de la canción (*Stacy's mom*, *Stan*), cohesionándola de este modo con la narración. Hacer un personaje ficticio de la persona del cantante, introduciéndolo en la narración, sólo tiene sentido en el videoclip si identificamos que quien efectivamente participa en la diégesis es el propio cantante, no un personaje alejado de su imagen mediática. Por ello también es relevante la elevada aparición de espacios relacionados con lo musical, ya sea tanto para unir la secuencia de narración con la de actuación como para realzar la faceta de músico del cantante-protagonista. Su colocación como protagonista de la diégesis en uno de estos espacios, nos hace identificarlo inmediatamente con su identidad de profesional de la música. Además, hay que tener en cuenta que según Goodwin (1992:109), la exhibición de la imagen del artista o cantante hace hincapié en su faceta de autor del tema que oímos y, por ende en la autenticidad del artista. Cuanto más quiera empaparse de autenticidad un cantante, más cercano se va a mostrar a su imagen mediática “real”, lo que incluye rodearse de su ambiente de trabajo musical.

Pero aunque el artista conserve su nombre propio dentro de la diégesis, o sea evidente al verlo que se interpreta a sí mismo, para el espectador, su rol de personaje y el de intérprete musical siguen estando de alguna manera diferenciados, ya que se tiene claro en todo momento que los hechos presentados en el videoclip no son verídicos, es decir, que estamos a pesar de todo ante una ficción construida. Hay un pacto tácito para aceptar que la ficción del videoclip no es tan sólida como una película, sino que se trata de un teatrillo interpretado por el ídolo. Decimos teatrillo porque en cualquier momento el protagonista puede volverse al espectador para mirarlo o interpretar una canción en la secuencia de actuación (en *Like a prayer* esto se lleva literalmente a la práctica: al final del vídeo cae el telón y luego los actores salen a saludar a la platea).

Los grupos musicales tienen sus particularidades, respecto a los cantantes en solitario, en cuanto a su representación como personajes en el videoclip. Lo habitual es que el rol del protagonista lo asuma el vocalista del grupo, y en gran parte de las ocasiones será sólo él quien participe en la secuencia narrativa, quedando los demás miembros en segundo plano o limitándose a salir en la secuencia de actuación. Este hecho viene marcado principalmente por la necesidad que tiene el videoclip de identificar la voz de la canción con la de algún personaje en la diégesis, tal y como hemos expuesto anteriormente. El cantante aparece mayor tiempo en imagen porque es él a quien pertenece esa voz. Esto explica por qué en el caso de los vídeos de hip hop de

nuestra muestra sí suelen aparecer todos los miembros del grupo como personajes en la diégesis, ya que todos tienen intervención vocal, mientras que los de música electrónica no suele mostrarse el rostro de los artistas, ya que en este caso los miembros del grupo no cantan.

Los solistas, sin embargo, siempre son protagonistas. Es reseñable destacar que cuando se añaden personajes a la historia que no son componentes del grupo normalmente es para que interpreten a la pareja del músico. Detrás de esto podemos intuir diversas razones. La primera, que el contenido de las letras, habitualmente de temática amorosa, requiere la existencia de una pareja romántica también en el plano visual. La segunda, que la introducción de un personaje de este tipo posibilita también la introducción en el discurso de una figura cercana a la persona del cantante con quien el fan se puede sentir identificado. La tercera, muy relacionada con la anterior, es que esto nos permite observar a través de la pantalla cómo se comportaría el artista en una relación íntima, para placer voyerista de sus admiradores.

A veces la focalización se realiza desde este personaje extra, lo que ahonda en las posibilidades de identificación del espectador con él y permite que el fan se sumerja dentro del relato. También es notable que a veces este personaje extra introducido en el videoclip sea interpretado por un actor famoso o un personaje mediático conocido. Probablemente los motivos que se encuentran detrás de esto son también variados. El atraer a una celebridad de renombre le da un extra de publicidad al videoclip, ya que no sólo apela a los fans del cantante, sino también a los del otro artista o personaje. Si en el videoclip ambos se encuentran en una relación amorosa, el fan querrá ser testigo del desarrollo de dicha relación entre dos personas públicas en pantalla, llevado por el mismo morbo que le lleva a observar las intimidades de los famosos en la prensa rosa, pues no sabemos qué parte de lo que vemos es del todo real o del todo ficticia (en el videoclip de Justin Timberlake y Scarlett Johansson, o el de Lady Gaga y Alexander Skarsgar, por ejemplo). Muchas veces incluso, el rumor del posible surgimiento de un romance entre las dos figuras, es usado como mecanismo publicitario.

Por último, en lo referido a los resultados del análisis de la muestra se refiere, tenemos que confirmar que la inserción de cualquier contenido externo en el videoclip, incluido el texto-estrella, también participa en la construcción del significado de lo narrativo. A veces el videoclip alude o se basa en textos externos para complementar la historia. En *November rain*, el vídeo musical gana muchos enteros si sabemos que quien interpreta a la novia de Axl Rose en la canción era su chica en la vida real. Sin embargo,



el conocimiento de estos textos externos no resulta tan importante para la construcción de la narración como habíamos creído en un principio y si acaso añaden un matiz extra para sus conocedores, los fans. Podríamos considerar más bien que son otra manera de apelar a un determinado público (principalmente el de la llamada cultura juvenil) a través de las referencias compartidas con el fin de que se identifique con el discurso presentado. Un ejemplo perfecto de esto es *Last friday night* y su modo de insertar iconos pop de los años ochenta, noventa y dosmil apelando a toda una generación de espectadores que no supera los 35 años.

Una vez analizadas las conclusiones sobre la forma en que el videoclip inserta en él el contenido narrativo, queda sólo por preguntarnos cuál es el motivo que lleva al videoclip a incorporar una historia en su discurso. Como decíamos anteriormente, se tiende a interpretar que la variedad narrativa del videoclip es mucho más independiente que las descriptivas de la música a la que acompaña. Pero como hemos ido viendo, a la hora de observar más de cerca las relaciones que se establecen entre videoclip y canción comprobamos que, en realidad, contar una historia no es más que otra manera de describir la música.

La primera razón por la que se puede decidir incluir una historia en un videoclip es para acompañar a una canción cuya letra sea narrativa de por sí. En este caso nos encontraremos con que la secuencia narrativa funciona respecto a la letra como un mecanismo descriptivo, al igual que la actuación o la conceptualización lo harían respecto a la música. Es decir, en estos casos lo que la imagen describe o ilustra no sería tanto la pista musical como el contenido de la canción, representándolo en forma de narración. Cuando la letra no incluye una historia completa, el videoclip puede igualmente desarrollar una tomando el contenido de la canción como eje temático.

La segunda razón que puede llevar a la inserción de una secuencia narrativa en un vídeo musical es contribuir a la construcción del texto-estrella, añadiendo matices a la vida y obra del cantante expuestas en él. Las historias que tienen al propio artista como protagonista pueden usarse para ponerlo en situaciones en las que normalmente sería imposible verlo, con lo que el videoclip permite que observemos facetas de su personalidad que de otro modo el fan no conocería. Utilizar la ficción para esto es una tendencia que nace en los inicios del fenómeno fan: la detectamos en las películas de Elvis y más tarde en las de los Beatles. En las películas de Elvis, el artista daba vida a un personaje ficticio que, como el propio Elvis, era músico, aunque sus identidades se

diferenciaban dentro del filme (tenían un nombre distinto). Pero al interpretar fuera de él los temas de la película, sin embargo, esa diferenciación no existía, era imposible saber si nos encontrábamos ante Elvis o ante su personaje. En las películas de los Beatles se acaba con cualquier diferenciación de este tipo puesto que los integrantes del grupo se interpretaban a ellos mismos siendo, como falso documental, un temprano antecedente de los *realities*. Los Monkees, con su serie, continuarían en esta línea de semi-ficción en los sesenta, sólo que en este caso el grupo se concibió desde los inicios tanto para lo musical como para la ficción televisiva. El videoclip permite también esta construcción de ficción basada en un texto-estrella, pero en menor metraje y, por tanto, con menor coste también.

La tercera y última razón son los motivos estéticos o artísticos. Un videoclip narrativo no siempre se va a realizar tomando como base la letra de una canción, ya que existen temas de música electrónica que no la poseen. Hay veces también en que un videoclip narrativo acompaña a una canción con letra, pero la historia no está relacionada, o lo está muy vagamente, con el tema que trata. Por otra parte, habrá ocasiones en que se rechazará que se represente la imagen del artista en pantalla, ya que su texto-estrella estará construido de modo que esto no se considere adecuado (para dotarlo de una imagen no comercial y apartarlo del cliché que supone mostrarlo en el vídeo musical, ayudándole a conservar su apariencia antisistema, por ejemplo). En estos casos, recurrir a una narración estéticamente cuidada ayudará a aumentar el valor artístico o vanguardista de la imagen de dicho grupo o cantante.

Señalábamos que para Selva (2009), el vídeo musical no se concibe tan sólo para cumplir funciones propias de la industria fonográfica, como difundir una canción o aumentar sus ventas, sino que se ubica sobre todo en el ámbito de la creación de significado. Antes de realizar un videoclip, una canción ya posee su propia carga semántica, y además posee un significado para las personas que la consumen que no tiene que ver sólo con la música en sí, sino también con el discurso que rodea al artista. En muchas ocasiones es el consumidor el que desea identificarse con lo que la música representa (la autenticidad, la vanguardia, un grupo social –los fans-, o un código estético y de valores determinado). El artista funciona en estas ocasiones igual que una marca, construida a través del texto-estrella, y el videoclip hace las veces de su spot publicitario, buscando que el público se identifique con él y el contenido de la canción, personificado en el artista que la interpreta. Y ya que cada espectador se identifica de su propia manera con lo que representa el artista, él mismo también va a impregnar su

texto-estrella de distintos matices, encarnando distintas personas con distintos valores en cada vídeo musical, que pueden ser incluso contradictorios entre sí (ya vimos el ejemplo de Madonna en *Material girl*).

Afirmaba Simon Frith (1988) que la industria musical es actualmente más un explotador de derechos que productor de bienes. Comercia con la marca del cantante más que con su música. El texto-estrella del artista se convierte así en uno de los principales medios de obtención de beneficios. En estos tiempos de crisis para la industria fonográfica, todos los esfuerzos promocionales estarán volcados en el consumidor fiel, en el fan devoto, puesto que es él el que está dispuesto a gastar más dinero en bienes derivados de la imagen del artista. De ahí que se haga uso del videoclip para construir la mitología de la estrella.

Cuando comprendemos las reglas por las que se rige el discurso narrativo del videoclip, y en especial su forma de relacionarse con la secuencia de actuación, comprobamos que en realidad nos encontramos ante un discurso que no es ni mucho menos tan caótico y fragmentario como parecía a los primeros estudiosos del videoclip, sino que tiene una lógica interna bastante sólida, además de motivada. Autores como Vernallis califican de fragmentación a la interrupción de la canción por la secuencia de actuación, pero estas interrupciones no son cortes aleatorios y sin sentido, sino que responden a la necesidad de integrar la canción en el discurso. Si bien es cierto que la narración en el videoclip tiene ante la canción un papel secundario y suele someterse a ella, este sometimiento no implica que obtengamos un discurso deshecho, alterado y roto, sino que, tal y como hemos visto, es habitual encontrar en las narraciones del vídeo musical mecanismos ordenadores como marcadores temporales, o elementos que se encargan de cohesionar la secuencia narrativa y la secuencia de actuación, de tal forma que en todo momento nos encontramos ante un discurso coherente.

Aunque los videoclips no sean desde luego narraciones al uso, esto no quiere decir que la percepción del espacio y el tiempo en ellos sea confusa, uno de los principales achaques que se le ha echado encima desde que es objeto de estudio académico. Es cierto, sin embargo, que los temas y los desarrollos narrativos del videoclip tienden a lo cliché, pero esto es algo de lo que no se puede acusar directamente al formato en sí, ya que habitualmente también son cliché los temas de la canción pop, a la que ilustra, y por tanto, sigue. Tampoco podemos afirmar que haya especial interés en él por tratar lo ficcional o fantástico, encontrando toda variedad de

ambientes y escenarios. Y lo fantástico, cuando aparece, no implica en absoluto un alejamiento de la coherencia institucional, como afirmaba Vernallis.

A pesar de que la fecha de estreno de emisiones de la MTV suele marcar el comienzo del entendimiento del videoclip como género institucionalizado, lo cierto es que no se trata de algo que surgiera de la nada, como hemos expuesto en esta tesis, sino que el vídeo musical es, al fin y al cabo, un paso más en la evolución de la representación audiovisual de la música. Aunque hoy en día percibamos la música de forma aislada, a través de canciones sueltas – ya ni siquiera discos-, lo cierto es que antes de que existiera la capacidad de grabarla y reproducirla se percibía de una manera muy distinta, más visual, siempre frente al intérprete que la tocaba. Si nos remontamos a los tiempos del vodevil, comprobamos que la actuación en vivo de un artista solía ser parte de un espectáculo mayor, en el que se incluían desde sainetes a trucos de magia, y también pases de cine. A pesar de que la tecnología de reproducción del sonido que ha permitido la escucha individual de temas musicales nos haga tener el concepto de que lo musical es algo puramente sonoro, lo cierto es que en aquellos tiempos no era raro que a la actuación musical se la acompañara de la escenificación de la historia contenida en la letra. Al pasar a la pantalla, ya fuera a través de cortos animados o del cine musical, la música lo hizo de la mano de los aditamentos que ya la habían acompañado anteriormente, uno de los cuales era la narración visual. El vídeo musical, por tanto, es el eslabón final de toda una cadena de experimentaciones con imagen y música que buscaban, ante todo, sorprender al espectador, antes que contar historias. Por lo tanto, ha de ser insertado tanto en la tradición cinematográfica como en la de los espectáculos de vodevil, siendo también hijo de ese cine de atracciones cuyo principal objetivo era fascinar, un objetivo que, como ya vimos, sigue siendo uno de los fines que caracterizan al videoclip hoy en día.

Sin embargo, también es cierto que durante todos estos años el videoclip ha experimentado una evolución técnica notable. Su forma se ha, de alguna manera, institucionalizado. Hallamos menos experimentación y titubeos en su tratamiento estético, debido a que, a estas alturas, ya no puede ser considerado una nueva forma de expresión. Por esta razón es lógico que, a pesar de la enorme variedad de estilos y técnicas, y de la constante búsqueda de innovación de la que hace gala este formato, nos encontremos ante un videoclip mucho más conservador que el de principios de los años ochenta e incluso de los noventa, época en que los directores se hallaban en plena exploración de sus posibilidades. En la actualidad, sin embargo, parece que se tiende a

buscar esa experimentación no tanto en el propio lenguaje del videoclip como en lo que le rodea, como su relación con redes sociales, la publicidad viral y, en general, las posibilidades que ofrece Internet.

La aparición de Internet no sólo supone un cambio de paradigma para el vídeo musical en cuanto a que, en los últimos años, se ha convertido en su principal de distribución, sino también a que hoy en día cualquiera puede producir y colgar en YouTube su propio videoclip. El abaratamiento de las tecnologías audiovisuales permite que cualquier pequeña compañía fonográfica o grupo realice, por poco coste, un vídeo musical que puede ser inmediatamente puesto al acceso de los consumidores. Si la producción de videoclips era ya muy elevada, en los últimos años se ha hecho prácticamente incontable, y se hace difícil registrar tendencias concretas entre ese maremágnum de obras. A esto hay que unir el ya de por sí agitado estado de la industria musical, cuyos devenires también afectan al videoclip, haciendo que se sucedan de forma vertiginosa modas y tendencias mientras que por otra parte, parece que se tiende al conservadurismo en las formas, lo que asegura las ventas. Por ejemplo, el paso de la música electrónica de género minoritario a fenómeno de masas ha hecho que los videoclips de este género, antes libres de la necesidad de mostrar el rostro del artista en pantalla, cada vez se asimilen más en las formas a los de cualquier cantante pop, ya que los pinchadiscos se han convertido en estrella ellos mismos y requieren en imagen el mismo tratamiento que los cantantes. Esto ha hecho que el videoclip de música electrónica, antes representante de la vanguardia del vídeo musical, haya terminado imitando en forma al videoclip pop estándar, mucho más anquilosado.

Pero aún es pronto para evaluar cuál será la influencia de este trasvase del videoclip a Internet. A primera vista parece un canal que favorece la inserción de contenido narrativo, ya que acaba con las limitaciones de tiempo que existían en la parrilla televisiva para contar una historia. También facilita las incursiones en la interactividad, permitiendo que el espectador escoja el camino que va a seguir el relato, así como la adición de texto multimedia. El contenido intertextual cobra mucha relevancia, en especial la relación de la narración del videoclip con el texto-estrella, ya que ahora, a través de YouTube y las redes sociales, el artista puede ponerse en contacto directo con el fan, e incluso puede ser observado en su trabajo diario en tiempo real y sin que exista ningún intermediario entre ellos. Ya hemos visto casos como el de Justin Bieber, cuya construcción como artista pudo ser contemplada por el internauta, pues comenzó colgando sus vídeos en YouTube, los cuales aún pueden ser vistos a día de

hoy. En la actualidad, el fan tiene acceso ya no sólo a una visión de la vida del cantante, sino a la propia vida del cantante, que se va a ir desarrollando ante sus propios ojos, siendo él testigo directo de ella. ¿Seguirá siendo necesaria la construcción de una mitología del artista a través de un vídeo musical, cuando se nos muestran todas sus intimidades en las redes sociales, cuando hoy en día hay muchos otros – y más baratos - canales para construir su imagen de marca? ¿Cómo aprovechará el videoclip narrativo las posibilidades de este nuevo medio? Hoy en día, la existencia de Internet está revolucionando la industria de la música, su producción y consumo, y por supuesto, sus medios de promoción, desde los mismos cimientos. Habrá que ver cómo encaja el videoclip en esta realidad aún cambiante.

## Bibliografía

- ADAM, Jean-Michel (1991): “Une typologie d'inspiration bakhtinienne: penser l'hétérogénéité textuelle”. *E.L.A.*, num. 83, pág. 7-17.
- ADAM, Jean-Michel y LORDA, Clara-Ubaldina (1999): *Lingüística de los textos narrativos*. Ariel, Barcelona.
- A.G. (1985): “En España, penuria presupuestaria”. *El País*. 13 de enero. Enlace consultado el 12 de febrero de 2010 en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espana/penuria/presupuestaria/elpepicul/19850113elpepicul\\_6/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espana/penuria/presupuestaria/elpepicul/19850113elpepicul_6/Tes/)
- ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante: Secretariado de Publicaciones, Universidad, D.L.
- ALTMAN, Rick (1987): *The American film musical*. Indiana: Indiana University Press.
- ANDRÉU ABELA, Jaime (2001): “Las técnica de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. Documento de trabajo CENTRA 2001/03. <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- AUSTERLITZ, Saul (2007): *Money for nothing: A story of the music video from the Beatles to the White Stripes*. Nueva York: Continuum.
- ARMER, Alan A. (1990): *Directing television and film*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- ASOCIATED PRESS (1991): “Viacom gets MTV Europe” en *The New York Times*, 31 de agosto Consultado el 30 de abril de 2010 en <http://www.nytimes.com/1991/08/31/business/viacom-gets-mtv-europe.html>.
- BASSOLS, Margarida Y TORRENT, Anna M. (2003): *Modelos textuales, teoría y práctica* (2ª ed.). Barcelona: Eumo-octaedro.

- BARDIN, Laurence. (1986): *El análisis de contenidos*. Madrid: Akal.
- BECK, Jerry y FRIEDWALD, Will (1989): *Looney Tunes and Merrie Melodies: A complete illustrated guide to the Warner Bros. cartoons*. Nueva York : Henry Holt and Company.
- BEEBE, Roger (2007): “Paradoxes of pastiche: Spike Jonze, Hype Williams, and the race of the postmodern auteur” en BEEBE, Roger y MIDDLETON, Jason (editores) (2007): *Medium cool: Music videos from Soundies to cellphones*. Durham (EE.UU.): Duke University Press. p. 301-327
- BEEBE, Roger y MIDDLETON, Jason (editores) (2007): *Medium cool: Music videos from Soundies to cellphones*. Durham (EE.UU.): Duke University Press.
- BODY, Veruschka y WEIBEL, Peter (1987): *Clip, Klapp, Bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Colonia: Dumont TaschenBüchen.
- BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BUSQUET DURAN, Jordi (2012): “El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica” en *Revista de estudios de juventud*, nº 96. Consultado el 12/05/2014 en [http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/45/publicaciones/Revista96\\_1.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/45/publicaciones/Revista96_1.pdf)
- CALLEJA, Pedro (2003): “La cultura del clip” en *La Luna de El Mundo* #242. 7 de noviembre. Enlace consultado el 29 de agosto de 2009 en <http://www.elmundo.es/laluna/2003/242/1068127960.html>
- CARLSSON, Sven E. (1999): “Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images” en *Musiikin suunta (The Direction of Music)* Nr. 2/1999. Finnish Society for Ethnomusicology. Universidad de Helsinki. Consultado el 03 de Febrero de 2010 en <http://www.zx.nu/musicvideo/musicvideo.pdf>
- CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico* (2ªed.). Madrid: Cátedra.
- CASSETTI Francesco y DI CHIO Federico (2004/2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.



- CASSETTI Francesco y DI CHIO Federico (1999): *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1980): *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- COLLINS, Scott (2010): “MTV drops “Music television” from official logo” en *Los Angeles Times* 13 de febrero. Enlace consultado el 10 de marzo de 2010 en <http://articles.latimes.com/2010/feb/13/entertainment/la-et-branding13-2010feb13>
- COLÓN, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando Y LOMBARDO ORTEGA, Manuel (1997): *Presencias afectivas: Historia y teoría de la música en el cine*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- CUBITT, Sean (1985): “Box pop: Sean Cubitt previews a seft event on music video” en *Screen*, vol. 26, nº2, pp. 84-86.
- DARLEY, Andrew (2000): *Visual digital culture: Surface play and spectacle in new media genres*. Londres y Nueva York: Routledge.
- DE FELIPE, Fernando (2006): “La sombra de una d(e)uda: publicitarios y cineastas” en *Trípodos* nº18, Barcelona.
- DENISOFF, R. Serge (1986): *Tarnished gold: The record industry revisited*. New Brunswick, Nueva Jersey: Transaction Publishers.
- DE FELIPE, Fernando (2001): “La narrativa cinematográfica en la época de su retroalimentación mediática” en *Trípodos*, nº11.
- DE SAGARRA, Joan (1985): “Cuando los locos guían a los ciegos”. *El País*. 21 de mayo. Enlace consultado el 10 de febrero de 2010 en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/BERGMAN/\\_INGMAR\\_/CINEASTA/BARCELONA/BARCELONA/\\_MUNICIPIO/SUECIA/locos/guian/ciegos/elpepicul/19850521elpepicul\\_13/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/BERGMAN/_INGMAR_/CINEASTA/BARCELONA/BARCELONA/_MUNICIPIO/SUECIA/locos/guian/ciegos/elpepicul/19850521elpepicul_13/Tes/)

DICKINSON, Kay (2007): "Music video and synaesthetic possibility" en BEEBE, Roger y MIDDLETON, Jason (editores) (2007): *Medium cool: Music videos from Soundies to cellphones*. Durham (EE.UU.): Duke University Press. p. 13-30.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Narrativa audiovisual: la escritura radiofónica y televisiva*. Madrid: Universidad Camilo José Cela.

DI MARINO, Bruno (2001): *Clip, 20 anni di musica in video (1981-2001)*, Roma: Castelveccchi.

DURÁ GRIMALT, Raúl (1988): *Los video-clips: Precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia, servicio de publicaciones.

DURÁ GRIMALT, Raúl (2009): "Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips" en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

EL PAÍS (1984): "Un Mar de vulgaridad". *El País*. 31 de agosto. Enlace consultado el 10 de febrero de 2010 en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/ITALIA/FESTIVAL\\_DE\\_VENECIA/mar/vulgaridad/elpepicul/19840831elpepicul\\_3/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/ITALIA/FESTIVAL_DE_VENECIA/mar/vulgaridad/elpepicul/19840831elpepicul_3/Tes/)

EL PAÍS (1992): "Sogecable alquila dos repetidores del satélite 'Astra' para emitir en España cine y documentales" en *El País*, 22 de septiembre. Enlace consultado el 10 de marzo de 2010 en [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/SOGEABLE/Sogecable/alquila/repetidores/satelite/Astra/emitir/Espana/cine/documentales/elpepirtv/19920922elpepirtv\\_34/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/SOGEABLE/Sogecable/alquila/repetidores/satelite/Astra/emitir/Espana/cine/documentales/elpepirtv/19920922elpepirtv_34/Tes)

EL PAÍS (1995): "The European top 20" en *El País*, 1 de Abril. Enlace consultado el 10 de marzo de 2010 en

[http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA\\_3\\_/TELEVISION/The/European/top/elpepirtv/19950401elpepirtv\\_23/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ESPANA/ANTENA_3_/TELEVISION/The/European/top/elpepirtv/19950401elpepirtv_23/Tes)

EL PAÍS (1997): "MTV Europe se incorpora a la oferta de Canal Satélite Digital" en *El País*, 10 de octubre. Enlace consultado el 10 de marzo de 2010 en

[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ESPANA/CANAL\\_SATELITE\\_DIGITAL/MTV/Europe/incorpora/oferta/Canal/Satelite/Digital/elpepisoc/19971010elpepisoc\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ESPANA/CANAL_SATELITE_DIGITAL/MTV/Europe/incorpora/oferta/Canal/Satelite/Digital/elpepisoc/19971010elpepisoc_9/Tes)

ESSLIN, Martin (2007): “Aristóteles y los publicistas: El anuncio de televisión como forma dramática” en *Pensar la publicidad*, vol.1, nº1, pp. 83-97.

FANDOS IGADO, Manuel (1993): “El videoclip musical” en *Comunica. Revista de medios de comunicación y enseñanza*, nº1, pp. 96-99.

FENSTER, Marck (1988): “Country Music Video” en *Popular Music*, vol. 7, nº3, pp. 285-302

FISKE, John (1987): *Television culture*. Londres y Nueva York: Routledge

FISKE, John (1989): *Reading the popular*. Nueva York y Londres: Unwin Hyman.

FISKE, John (1986): “MTV: Post-structural post-modern” en *Journal of communication inquiry*, vol.10, nº1, pp.74-79.

FRITH, Simon (1988): “Copyright and the music business” en *Popular Music*, vol. 7, nº 1, pp. 57-75.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew y GROSSBERG, Lawrence (Ed.) (1993): *Sound & Vision: The music video reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

GAIMAN, Neal (2005): “Keeping it (un)real” en *Wired* nº 13. Consultada el 15 de junio de 2011 en

[http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gorillaz.html?pg=1&topic=gorillaz&topic\\_set=](http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gorillaz.html?pg=1&topic=gorillaz&topic_set=)

GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2009): “El hijo marchoso del cine: relaciones e interdependencias entre el cine y el videoclip” en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (2003): *Narrativa audiovisual* (3ªed.). Madrid: Cátedra.

- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998): *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*,. Salamanca, Ediciones Universidad.
- GENETTE, Gerard (1972): *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gerard (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GOODWIN, Andrew (1987): “Music Video in the (POST) Modern World” en *Screen*, nº 28, vol.3, pp. 36-55.
- GOODWIN, Andrew (1992): *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GOLDMARK, Daniel (2005): *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood cartoon*. Los Angeles: University of California Press.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: “¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias”. VI SOPCOM. IV CONGRESSO IBÉRICO. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- GÓMEZ VARGAS, Héctor (2011): “Fans, jóvenes y audiencias en tiempos de la cultura de la convergencia de medios: A dos décadas de *Textual Poachers*, de Henry Jenkins” en *Razón y palabra* nº75. Consultado el 12/05/2014 en [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico\\_75/19\\_Gomez\\_M75.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/19_Gomez_M75.pdf)
- GOW, Joe (1992): “Music video as communication: Popular formulas and emerging genres” en *Journal of Popular Culture*, vol. 26, nº2, p.41.
- GORDILLO, Inmaculada (1999): *Narrativa y televisión*. Madrid: MAD.
- GORDILLO, Inmaculada (2009): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- GROSSBERG, Lawrence (1988): “You [still] have to fight for your right to party: Music Television as Billboards of Post-Modern Difference” en *Popular Music*, vol. 7, nº 3, pp. 315-332.

- GROSSBERG, Lawrence (1988): “Rockin’ with Reagan, or the mainstreaming of postmodernity” en *Cultural Critique*, nº 10, Popular Narrative, Popular Images, pp. 123-149.
- GUARINOS, Virginia (2009): “Microrrelatos y microformas: la narración audiovisual mínima” en *Admira* nº1 . Sevilla: Universidad de Sevilla. p. 33-53.
- GUARINOS, Virginia y LOZANO, Javier (2012): “Consideraciones narrativas sobre el falso tráiler. El relato del relato que nunca existió” en *Razón y palabra* nº 78. Consultado el 12/05/2014 en [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/12\\_GuarinosLozano\\_M78.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/12_GuarinosLozano_M78.pdf)
- GUBERN, Román (1987): “¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?” en *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad* 9. Madrid. p. 42-47.
- GUNNING, Tom (1994): *D. W. Griffith and the origins of American narrative film*. Illinois: University of Illinois Press.
- GUNNING, Tom (2006): “The cinema of attraction[s]: Early film, its spectator and the avant-garde” en Strauven Wanda (2006): *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pp. 381-388
- HOLDSTEIN, Deborah H. (1984): “Music video: messages and structures” en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nº 29, pp 1-13.
- IVERSON, Jeffrey T. (2008): “Uproar Over French Music Video”, *Time.com*, 19 de mayo. Consultado el 19 de abril de 2010 en <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1807724,00.html>
- JAMESON, Fredric (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús y PINEDA CACHERO, Antonio (2009): “Del estructuralismo al cognitivismo: hacia un enfoque cientifista de la narratología” en *Admira*, nº1. Sevilla: Universidad de Sevilla. Consultado el 2 de abril en <http://fcom.us.es/revista-e/index.php/Admira/article/viewFile/22/17>

- KAPLAN, E. Ann (1987): *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture*. Nueva York: Methuen.
- KAUFMAN, Gil (2006): YouTube faves OK Go: The band least likely to become famous for their dancing en *Mtv.com*. 29 de agosto. Consultado el 5 de marzo de 2010 en [http://www.mtv.com/news/articles/1539637/20060828/ok\\_go.jhtml](http://www.mtv.com/news/articles/1539637/20060828/ok_go.jhtml)
- KINDER, Marsha (1984): "Music video and the spectator: Television, ideology and dream" en *Film Quarterly* 38.1 p.2-15. University of California Press.
- KLEILER, David y MOSES, Robert (1997): *You stand there: Making music video*. Nueva York: Three rivers press.
- LAING, Dave (1985): "Music video: Industrial product, cultural form" en *Screen*, nº 26, vol.2, pp. 78-83.
- LAVADO, Antonio (2010): "El consumo de Youtube en España" en *Global Media Journal México*, vol. 7, nº 14, pp. 76-92.
- LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo (1998): *El videoclip como formato o género*, Tesis de Grado. Santiago del Estero (Argentina). Consultado el 03 de febrero de 2010 en <http://www.fortunecity.co/victorian/bacon/1244/Leguiz.html>
- LEWIS, Lisa A. (1993): *The adoring audience: Fan culture and popular media*. Nueva York: Routledge.
- LIGGERI, Domenico (2007): *Musica per i nostri occhi: Storie e segreti dei videoclip*. Roma: Bompiani.
- LYON, David (2000): *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- LYNCH, Joan D. (1984): "Music video: From performance to dada-surrealism" en *Journal of Popular Culture*, vol. 18, nº1, p. 53-57.
- MARTÍ, Octavio (1985): "Jacques Demy, en defensa de los sentimientos". *El País*. 10 de enero. Enlace consultado el 10 de febrero de 2010 en

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/DEMY/\\_JACQUES\\_/CINE/Jacques/Demy/defensa/sentimientos/elpepicul/19850110elpepicul\\_10/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/DEMY/_JACQUES_/CINE/Jacques/Demy/defensa/sentimientos/elpepicul/19850110elpepicul_10/Tes/)

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amália (1989): *Television y Narratividad*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MERCER, Kobena (1986): "Monster metaphors: Notes on Michael Jackson's 'Thriller'" en *Screen*, nº 27, vol. 1, pp. 26-43.

MERRITT, Russell: "The Birth of the Silly Symphonies". Consultado el 04 de Agosto de 2009 en <http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/sillysymphonies/index.html>

METZ, Christian (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

MUNDY, John (1999): *Popular Music on Screen. From Hollywood Music to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.

NEUENDORF, Kimberly A. (2002): *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks, California: SAGE.

PÉREZ, Concepción; CABALLOS, M<sup>a</sup> de Gracia; RAVENTÓS, Anna [editoras] (2001): *Creación espacial y narración literaria*. Coloquio Internacional de Narratología Creación espacial y narración literaria (1997. Sevilla): Grupo de Investigación Temática Esctructural de la Universidad de Sevilla, 2001

PÉREZ RUFÍ, José Patricio (2011): "Recursos formales en el videoclip actual: La opción *mainstream*", en *Razón y Palabra*, nº 75. Consultado el 12/05/2014 en [www.razonypalabra.org.mx/N/N75/varia\\_75/10\\_Perez\\_V75.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/varia_75/10_Perez_V75.pdf)

PÉREZ RUFÍ, José Patricio (2011): "Youtube ya no es "tu televisión": cultura colaborativa y red comercial en el vídeo *online*" en *Revista Comunicación*, nº 9, vol. 1, pp. 146-162.

- PÉREZ RUFÍ, José Patricio (2012): “La actualidad en Youtube: claves de los vídeos más vistos durante un mes” en *Global Media Journal México*, vol. 9, nº 17, pp. 44-62.
- PÉREZ YARZA, Marta (1997): *El placer de lo tragico. Semiosis del video-rock en los 90*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- PEÑA TIMÓN, Víctor (1998): *El programa narrativo en el relato audiovisual*, Universidad de Málaga, Málaga.
- PEVERINI, Paolo (2004): *Il videoclip: Strategie e figure di una forma breve*. Roma: Segnature.
- R.A.B. (1989): “Corrupción en Miami vuelve a TVE de madrugada”. *El País*. 17 de marzo. Consultado el 12 de febrero de 2010 en [http://www.elpais.com/articulo/radio/television/ESPAnA/TELEVISIoN\\_ESPAnOLA/\\_RTVE/Corrupcion/Miami/vuelve/TVE/madrugada/elpepirtv/19890317elpepirtv\\_5/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/radio/television/ESPAnA/TELEVISIoN_ESPAnOLA/_RTVE/Corrupcion/Miami/vuelve/TVE/madrugada/elpepirtv/19890317elpepirtv_5/Tes/)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2004): *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.). Madrid: Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Madrid: Santillana.
- RIFFE, Daniel, LACY, Stephen, FICO, Frederick (1998): *Analyzing media messages. Using quantitative content analysis in research*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2ª edición.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2009): “Cuando la música dejó de estar ciega. Posibilidades y perspectivas de investigación iconográfica en torno a la transvanguardia y un género mediático” en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (coord.) y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (coord.), (2009): *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.



- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo (2003): “Conexiones entre el videoclip y el videoarte” en *Luces en el laberinto audiovisual*, Congreso iberoamericano de comunicación y educación, Huelva.
- SCHWICHTENBERG, Cathy (1992): “Music video: The popular pleasures of visual music” en Lull, James (editor): *Popular music and communication*. Newbury Park: Sage, pp. 116-133.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992): *New Vocabularies in Film Semiotics*. Nueva York: Routledge.
- STRAW, Will (1988): “Music video in its contexts: Popular music and post-modernism in the 1980s” en *Popular Music*, nº 7, vol. 7, pp. 247-266.
- STROM, Gunnar (2007): “The two golden ages of animated music video” en *Animation Studies*, vol.2. Consultado el 12 de mayo de 2014 en <http://journal.animationstudies.org/gunnar-strm-the-two-golden-ages-of-animated-music-video/>
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2002): *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2003): *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2006): “Estética del videoclip musical: el formato neobarroco” en *Dosdoce, revista de comunicación arte y literatura*. Consultado el 03 de Febrero de 2010 en [http://www.dosdoce.com/continguts/articulosOpinion/vistaSola\\_cas.php?ID=59](http://www.dosdoce.com/continguts/articulosOpinion/vistaSola_cas.php?ID=59)
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2006): “Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales” en *Ciencias Sociales Online*, Vol. III, No. 1.

- Universidad de Viña del Mar, Chile. Consultado el 03 de Febrero de 2010 en [www.uvm.cl/csonline/2006\\_1/pdf/videoclip.pdf](http://www.uvm.cl/csonline/2006_1/pdf/videoclip.pdf)
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2007): “Narración y descripción en el videoclip musical” *Razón y Palabra*, nº56. Consultado el 03 de Febrero de 2010 en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n56/asedeno.html>
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2009): “El videoclip musical en el contexto del lenguaje audiovisual” en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- SELVA RUIZ, David (2009): *El videoclip como herramienta de comunicación comercial del sector fonográfico*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- SELVA RUIZ, David (2012): “La visualización de la música en el videoclip” en *Ámbitos*, nº21, pp. 101-115.
- SELVA RUIZ, David (2012): “La difusión del videoclip a través de Internet” en Revista Telos, nº 90 (Enero-Marzo 2012). Consultado el 19 de Abril de 2014 en [http://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/REVISTA/Perspectivas\\_90TELOS\\_PERSPECT3/seccion=1236&idioma=es\\_ES&id=2012020211040001&activo=7.do](http://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/REVISTA/Perspectivas_90TELOS_PERSPECT3/seccion=1236&idioma=es_ES&id=2012020211040001&activo=7.do)
- SHORE, Michael (1984): *The Rolling Stone book of rock video*. Nueva York: Quill.
- SIBILLA, Gianni (1999): *Musica da vedere: il videoclip nella televisione italiana*. Roma: Rai-VQPT.
- SONTAG, Susan (1964): *Notes on “Camp”*. Consultado el 03 de Febrero de 2010 en <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>
- TETZLAFF, David (1986): “MTV and the politics of postmodern pop”, en *Journal of communication inquiry*, vol. 10, nº1, pp. 80-91.
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.) (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.

- VALLES CALATRAVA, José R. (2008) *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- VERNALLIS, Carol (2004): *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Nueva York: Columbia University Press.
- VERNALLIS, Carol (2007): “Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos” en BEEBE, Roger y MIDDLETON, Jason (editores) (2007): *Medium cool: Music videos from Soundies to cellphones*. Durham (EE.UU.): Duke University Press. p. 111-152
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (2008): *El videoclip en España (1980 1995). Promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (2008): “La autoría en el vídeo musical: Signo de identidad y estrategia comercial”. *Revista Garoza* N°8, La Coruña.
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (2009): *El videoclip en España (1980 1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- WALLS, Roger y MALM, Krister (1988): “A Systems Approach to the Relationship between the Phonogram/Videogram Industry and Music Television” en *Popular Music*, vol. 7, n° 3, pp. 267-284.
- WEIBEL, Peter (1987): “Videos musicales: del vaudeville al videoville”, *Telos* N° 11, Madrid.
- WIMMER, Roger D., DOMINICK, Joseph R. (2005): *Mass media research: an introduction*. Belmont: Cengage Learning. 8ª edición.
- WOLFE, Arnold S. (1983): “Rock on cable: On MTV: Music televisión, the first video music channel”, en *Popular music and society*, vol. 9, n° 1, pp 41-50.

## **Recursos electrónicos**

Hemeroteca de El País: <http://www.elpais.com/archivo/hemeroteca.html>

Internet Movie Database <http://www.imdb.com>

Mediatraffic: <http://www.mediatraffic.de>

Music Video Database: <http://www.mvdbase.com>

Promusicae: <http://www.promusicae.es>

Youtube: <http://youtube.com>

## Videografía

### Videoclips

2pac: *California love*. Hype Williams, 1996.

A-ha: *Take on me*. Steve Barron, mayo de 1985.

A-ha: *The sun always shines on TV*. Steve Barron, noviembre de 1985.

A-ha: *Touchy*. Kevin Moloney, 1988.

Aphex Twin: *Windowlicker*. Chris Cunningham, abril de 1999.

Aqua: *Barbie girl*. Peder Pedersen y Peter Stenbæk, 1997.

Aqua: *Bumble bees*. Peder Pedersen. 2000.

Backstreet Boys: *Everybody (Backstreet's Back)*. Joseph Khan, julio de 1997.

Backstreet Boys: *Just want you to know*. Marc Klasfeld, agosto de 2005.

Bat for lashes: *What's a girl to do?* Dougal Wilson, julio de 2007.

Beastie Boys: *Intergalactic*. Nathaniel Hornblower, junio de 1998.

Beastie Boys: *Sabotage*. Spike Jonze, junio de 1994.

Beyoncé: *Single ladies*. Jake Nava, 2008.

Billie Joel: *You're only human*. 1985.

Björk: *Bachelorette*. Michel Gondry, diciembre de 1997.

Black Eyed peas: *Don't phunk with my heart*. The Malloys, abril 2005.

Blur: *Charmless man*. Jamie Thraves, abril de 1996.

Blur: *M.O.R.* John Hardwick, agosto de 1997.

Blur: *Song 2*. Sophie Muller, marzo de 1997.

Britney Spears: *I wanna go*. Chris Marris Piliero, junio de 2011.

Bruce Spingsteen: *I'm on fire*. John Sayles, enero de 1985.

Carrie Underwood: *Cowboy casanova*. Octubre de 2009.

Cee Lo Green: *Fuck you*. Matt Stawski, septiembre de 2010.

Chemical Brothers: *Believe*. Dom and Nic, mayo de 2005.

Chemical Brothers: *Block rockin' beats*. Dom and Nic, 1997.

Chemical Brothers: *Do it again*. Michael Hausman, mayo de 2007.

Chemical Brothers: *Elektrobank*. Spike Jonze, 1997.

Chemical Brothers: *Hey boy, hey girl*. Dom and Nic, 1999.

Chemical Brothers: *Let forever be*. Michel Gondry, 1999.

Cibo Matto: *Sugar Water*. Michel Gondry, 1996.

Cindy Lauper: *Girls just wanna have fun*. Edd Griles, diciembre de 1983.

Cindy Lauper: *Time after time*. Edd Griles, marzo de 1984.

Craig Davis: *Seven days*. Max & Dania, julio de 2000.

Daft Punk: *Aerodynamic*. 2001

Daft Punk: *Around the world*. Michael Gondry, abril de 1997.

Daft Punk: *Da Funk*. Spike Jonze, febrero de 1997.

Daft Punk: *Digital love*. 2001.

Daft Punk: *Fresh*. Daft Punk, marzo de 2000.

Daft Punk: *Harder Better Faster Stronger (Live Edit Version)*. Olivier Gondry, octubre de 2007.

David Bowie: *Ashes to ashes*. Samuel Bayer y David Bowie, agosto de 1980.

David Bowie: *Blue Jean (Jazzin' for Blue Jean)*. Julien Temple, 1984.

David Bowie: *Space oddity*. Malcolm Thomson, 1969.

Deep Purple: *Call of the wild*. 1987

Depeche Mode: *Peace*. Jonas & Francois, 2009.

Donna Summer: *She works hard for the money*. 1983.

Dorian: *La tormenta de arena*. Producciones Crampton, noviembre de 2009.

Duran Duran: *Girls on film*. Godley & Crème, Agosto de 1981.

Duran Duran: *Hungry like the wolf*. Russell Mulcahy, junio de 1982.

Duran Duran: *Lonely in your nightmare*. Russell Mulcahy, febrero de 1982.

Duran Duran: *The wild boys*. Russell Mulcahy, noviembre de 1984.

Elton John: *Nikita*. Ken Russell, 1985.

Facto Delafé y las Flores Azules: *El Indio*. Bernat Lliteras e Ibra Muñoz, septiembre de 2007.

Facto Delafé y las Flores Azules: *Mar, el poder del mar*, Rafa Cortés y Jaume Montané, 2005.

Foo fighters: *All my life*. Dave Grohl, septiembre de 2002.

Foo fighters: *Big me*. Jesse Peretz, febrero de 1996.

Foo fighters: *Everlong*. Michel Gondry, 1997.

Foo fighters: *Learn to fly*. Jesse Peretz, septiembre de 1999.

Foo fighters: *Long road to ruin*. Jesse Peretz, diciembre de 2007.

Foo fighters: *No way back*. Marzo de 2006.

Foo fighters: *Rope*. David Grohl, marzo de 2011.

Foo fighters: *The pretender*. Sam Brown, agosto de 2007.

Foo fighters: *Walk*. Sam Jones, junio de 2011.

Foo fighters: *Wheels*. Sam Brown, octubre de 2009.

Foo fighters: *White limo*. Febrero de 2011.

Gorillaz: *El mañana*. Jamie Hewlett y Pete Candeland, marzo de 2006.

Gorillaz: *On Melancholy Hill*. Junio de 2010.

Gorillaz: *Stylo*. Marzo de 2010.

Green Day: *Wake me up when September ends*. Samuel Bayer, junio de 2005.

Guns n'Roses: *Don't cry*. Andy Morahan, octubre de 1991.

Guns n'Roses: *Estranged*. Andy Morahan, diciembre de 1993.

Guns n'Roses: *November rain*. Andy Morahan, junio de 1992.

Gwen Stefani: *What you waiting for?*. Francis Lawrence, octubre de 2004.

Justice: *Stress*. Romain Gavras, mayo de 2008.

Justin Bieber: *Baby*. Ray Kay, enero de 2010.



K.will: *(Please don't...)*. Octubre de 2012.

Kate Bush: *Cloudbusting*. Julian Doyle, julio de 1985.

Lady Gaga: *Telephone*. Jonas Akerlund, marzo de 2010.

Lady Gaga: *Paparazzi*. Jonas Akerlund, junio de 2009.

LMFAO: *Party Rock Anthem*. Mickey Finnegan, marzo de 2011.

Los Campesinos!: *Death to Los Campesinos*. 2008.

Lucas: *Lucas with the lid off*. Michael Gondry, 1994.

Madonna: *Drowned World/Substitute For Love*. Walter Stern, julio de 1998.

Madonna: *Like a prayer*. Mary Lambert, marzo de 1989.

Madonna: *Material girl*. Mary Lambert, febrero de 1985.

Madonna: *Papa don't preach*. James Foely, junio de 1986.

Meat Loaf: *I'd do anything for love*. Michael Bay, septiembre de 1993.

Meat Loaf: *Objects in the rearview mirror may appear closer than they are*. Michael Bay, mayo de 1994.

Meat Loaf: *Rock'n'roll dreams come true*. Michael Bay, enero de 1994.

Michael Jackson & Janet Jackson: *Scream*. Mark Romanek, junio de 1995.

Michael Jackson: *Beat it*. Bob Giraldi, abril de 1983.

Michael Jackson: *Billie Jean*. Steve Barron, marzo de 1983.

Michael Jackson: *Thriller*. John Landis, diciembre de 1983.

Missy Elliott: *Loose control/On and on*. Missy Elliott y Dave Meyers, junio de 2005.

Nirvana: *In Bloom*. Kevin Kerslake, diciembre de 1992.

Nirvana: *Smells like teen spirit*. Samuel Bayer, septiembre de 1991.

No Doubt: *Don't Speak*. Sophie Muller, 1995.

No Doubt: *Hella good*. Mark Romanek, abril de 1992.

No Doubt: *Sunday morning*. Sophie Muller, 1997.

Ok Go: *A million ways*. Ok Go y Trish Sie, agosto de 2005.

Ok Go: *Here it goes again*. Ok Go y Trish Sie, julio de 2006.

Pat Benatar: *Love is a battlefield*. Bob Giraldi, septiembre de 1983.

Paul McCartney: *Say, say, say*. Bob Giraldi, octubre de 1983.

Paula Abdul: *Opposites Attract*. Here it goes again, julio de 2006.

Paula Abdul: *Rush rush*. Stephan Wuernitzer, mayo de 1991.

Peter Gabriel: *Sledgehammer*. Stephen R. Johnson, mayo de 1986.

Phil Collins y Philip Bailey: *Easy lover*. Jim Yukich, diciembre de 1984.

Police: *Invisible sun*. 1981.

Prodigy: *Smack my bitch up*. Jonas Akerlund, noviembre de 1997.

Pulp: *This is hardcore*. Doug Nichol, 1998.

Queen: *Bohemian Rhapsody*. Bruce Gowers, 1975.

Radiohead: *Just*. Jamie Thraves, septiembre de 1995.

Red Hot Chili Peppers: *Aeroplane*. 1996

Red Hot Chili Peppers: *Californication*. Johnathan Dayton y Valerie Faris, junio de 2000.

Red Hot Chili Peppers: *Dani California*. Tony Kaye, abril de 2006.

Shiina Ringo: *Tsugou no ii karada*. Yuichi Kodama, 2009.

Skrillex: *First of the year (Equinox)*. Tony Truand, agosto de 2011.

Smashing Pumpkins: *1979*. Jonathan Dayton y Valerie Faris, 1996.

Smashing Pumpkins: *Tonight, tonight*. Jonathan Dayton y Valerie Faris, mayo de 1996.

Swedish House Mafia: *Save the world*. Jon Watts, mayo de 2011.

T-ara: *Cry cry*. Noviembre de 2011

Taylor Swift: *Sparks fly*. Christian, Lamb, agosto de 2011

The Cardigans: *My favourite game*. Jonas Akerlund, octubre de 1998.

The Cranberries: *Animal Instinct*. 1999.

The Kinks: *Dead end Street*. 1966.

The Offspring: *Pretty fly (for a white guy)*. McG, noviembre de 1998.

The Who: *Call me lighting*. Austin John Marshall, 1968.

The Who: *Happy Jack*. 1967.

Tinieh Tempah: *Written in the stars*. Alex Herron, agosto de 2010.

TVXQ!: *Before U go*. Marzo de 2011.

U2: *Where the streets have no name*. Meiert Avis, septiembre de 1987.

Judas Priest: *Breaking the law*. Julien Temple, 1980.

Sade: *Smooth operator*. Julien Temple, 1984.

Bruce Springsteen: *Glory days*. John Sayles, mayo de 1985.

RUN DMC: *It's tricky*. 1987.

Phil Collins: *Do you remember*. 1990.

Aerosmith: *Crazy*. Marty Callner, 1994.

Bjork: *Army of me*. Michel Gondry, 1995.

Foo fighters *Monkey wrench*. Dave Grohl, 1997.

Blur: *Coffee and TV*. Hammer & Tongs, junio de 1999.

Eminem: *Stan (long version)*. Phil Atwell and Dr Dre, 2000.

Daft Punk: *One more time*, 2001.

Coldplay: *The scientist*. Jamie Thraves, agosto de 2002.

Fountains of Wayne: *Stacy's mom*. Chris Applebaum, 2003.

Britney Spears: *Toxic*. Joseph Kahn, enero de 2004.

Justin Timberlake: *What goes around... comes around*. Samuel Bayer, febrero de 2007.

All American rejects: *Gives you hell (narrative version)*. Marc Webb, noviembre de 2008.

Katy Perry: *Last Friday Night*. Marc Klasfeld, junio de 2011.

Taylor Swift: *Mine*. Taylor Swift y Roman White, agosto de 2010.

### ***Otros materiales videográficos***

BACON, Lloyd: *Footlight parade* [largometraje] 1933.

BRODAX, Al: *The Beatles* [Serie animada] 1965-1969. Consultado el 13 de mayo de 2014 en <http://www.thewildernessdowntown.com/>

CLYDE, Geronimi; JACKSON, Wilfred et alt.: *Melody Time* [video, originalmente cortometrajes fílmicos] 1948.

CROSLAND, Alan: *The jazz singer* [largometraje] 1927.

FLEISCHER, Dave: *I Heard* [Betty Boop Cartoon] 1933.

FLEISCHER, Dave: *I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You* [Betty Boop Cartoon] 1932.

FLEISCHER, Dave: *Just A Gigolo* [Screen Songs] 1932.

FLEISCHER, Dave: *Minnie the Moocher* [Talkartoon] 1932.

FLEISCHER, Dave: *My Old Kentucky Home* [Song Car Tune] 1926.

FLEISCHER, Dave: *Sleepy time down south* [Screen Songs] 1932.

FLEISCHER, Dave: *Snow White* [Betty Boop Cartoon] 1933.

FLEISCHER, Dave: *You Try Somebody Else* [Screen Songs] 1932.

FORNERI, Pascal: *Mamy Scopitone, l'âge d'or du clip*, [documental para televisión] 2005, emitido en France 5 en 2006.

FRAWLEY, James Et Alt.: *The Monkees*, [serie de televisión] emitida de 1966 a 1968.

GILLET, Burt: *Winter* [Silly Symphonies] 1930.

ISING, Rudolf: *It's Got Me Again* [Merrie Melodies], 1932 .

ISING, Rudolf: *Lady, Play Your Mandolin!* [Merrie Melodies], 1931.

JACKSON, Wilfred: *Midnight In A Toy Shop* [Silly Symphonies] 1930.

LAZAROV, Valerio: *60 grados en torno a...* [programa de televisión] 1972.

LAZAROV, Valerio: *El Irreal Madrid* [programa de televisión] 1969.

LESTER, Richard: *Qué noche la de aquel día* [largometraje] 1964.

LESTER, Richard: *Yellow Submarine* [largometraje] 1968.

LINDSAY-HOGG, Michael: *Let it be* [largometraje] 1970.

MILK, Chirs: *The wilderness downtown* [Página web] 2010.

MORAHAN, Andrew y MARCIANO, Louis: *The Making of November Rain* [video] Junio 1993.

MURPHY, Dudley y Léger Fernand: *Ballet Mecanique*, [cortometraje fílmico] 1924.

MURPHY, Dudley: *Black & Tan*, [cortometraje fílmico] 1929.

MURPHY, Dudley: *St. Louis Blues* [cortometraje fílmico] 1929.

REINER, Rob: *This is Spinal Tap* [largometraje] 1984.

TAKENÔCHI, Kazuhisa: *Interstella 5555: The Story of the Secret Star System* [largometraje] 2003.

TAUROG, Norman: *Blue Hawaii* [largometraje] 1961.

THE DEATH GRIPS: *Gif me more party* [Página web] 2012. Consultado el 13 de mayo de 2014 en <http://www.gifmemoreparty.com/>

THORPE, Richard: *Jailhouse rock* [largometraje] 1957.

WENDKOS, Paul: *Gidget* [largometraje] 1959.

WEST, Kanye: *Runaway* [mediometraje] 2010.