



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

EL VIDEOCLIP

**Relación rítmico-visual y su narrativa aplicada a la Puesta en
Escena**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
Mención: Dirección Teatral**

HERNÁN EMERSON VELÁSQUEZ GONZÁLEZ

Profesor guía: Marco Espinoza Quezada

Santiago de Chile, 2018

AGRADECIMIENTOS

A Sofía y Maribel, por contribuir en la construcción de lo que hoy soy.

A ti, Nelson, por el amor.

A todo mi gran equipo de trabajo de Supermarket; María José Larraguibel,

Camila Outon, Carlos Castañeda, Nelson Retamal, Elizabeth Cortés,

Cristóbal Baeza, Bastián Fernández, Abel Scholem, Evamaría Jofré, Delia

Arellano y Priscila Reynolds gracias por su fe y perseverancia en el

proyecto, por estar más allá de la técnica. Que el teatro siempre nos

acompañe.

Y por último a mi tutor de tesis, Marco Espinoza Quezada, por su guía, sus

comentarios y por haberme regalado amablemente herramientas que

siempre pondré al servicio en el complejo camino de la dirección escénica.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.....	7
EL VIDEOCLIP. RELACIÓN MÚSICO-VISUAL, DEFINICIÓN Y FORMATO	7
1.-EL VIDEOCLIP. UN POCO DE HISTORIA.....	7
2.-VIDEOCLIP. DEFINICIÓN	13
3.- VIDEOCLIP. MÚSICA E IMAGEN	18
3.1.- <i>Música</i>	18
3.2.- <i>Imagen</i>	20
4.- VIDEOCLIP. RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	23
4.1- <i>Ritmo en el videoclip</i>	26
4.2.- <i>Sincronía</i>	30
5.- ANÁLISIS RÍTMICO-VISUAL. THRILLER DE MICHAEL JACKSON.	35
CAPÍTULO II.....	48
EL VIDEOCLIP. NARRATIVA Y TIPOLOGÍA.....	48
1.- EL VIDEOCLIP. NARRATIVA.	48
2.- EL VIDEOCLIP. MECANISMO DE SEDUCCIÓN	53
2.1.- <i>El videoclip. Producto pop</i>	56
3.- VIDEOCLIP. TIPOLOGÍA	59
3.1.- <i>Videoclip. Análisis de tipologías.</i>	62
CAPÍTULO III	83
EL VIDEOCLIP. TRASLACIÓN ESCÉNICA.....	83
1.-INVESTIGACIÓN RÍTMICO VISUAL.	86
1.1.- <i>Trabajo de mesa</i>	86
1.2.- <i>Sincronía rítmico corporal</i>	88
1.3.- <i>Alteración, temperatura, estado, emoción.</i>	95
1.4.- <i>Atmósfera</i>	108
2.- NARRATIVA RÍTMICO-VISUAL.....	118
2.1.- <i>Espacio rítmico</i>	118
2.2.- <i>Narrativa</i>	127
2.3.- <i>Texto escénico.</i>	137
2.4.- <i>Montaje escénico</i>	143

CONCLUSIONES	166
BIBLIOGRAFÍA	175
ANEXO I: AFICHE DE LA OBRA.....	179
ANEXO II: TEXTO DE LA OBRA.....	180

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1: Carta Gantt proceso de desarrollo práctico.....	78
Ilustración 2: Partitura física actriz María José Larraguibel.....	86
Ilustración 3: Imagen inspiradora de Supermarket, anatomía escénica del ritmo y su descomposición.....	111
Ilustración 4: Fotografía puesta en escena original de Supermarket, anatomía escénica del ritmo y su descomposición.....	133
Ilustración 5: Acción escénica, funerario y promotora de lácteos.....	141

RESUMEN

La presente investigación está enmarcada dentro del campo de la dirección escénica y tiene como objetivo **desarrollar un trabajo de carácter teórico-práctico donde se pondrán en valor elementos del video musical aplicados a la puesta en escena.** Se buscará responder a la hipótesis planteada que se relaciona con la posibilidad de traducir elementos del video musical al teatro, específicamente en la relación rítmico-visual y una narrativa de carácter poliédrica. Conforme el avance de la presente tesis, se desarrolla un amplio análisis a partir del corpus del videoclip; su historia, significancia, tipología y elementos asociados a fin de construir un panorama total y posterior desarrollo encauzado hacia el ejercicio de traducción escénica que dio como resultado la elaboración de una creación escénica transdisciplinar cuyo título es *Supermarket, anatomía escénica del ritmo y su descomposición.*

INTRODUCCIÓN

El desarrollo tecnológico en la sociedad chilena desde los noventa en adelante, ha tenido grandes avances; nuevos elementos que potencian y modifican los medios de comunicación entre individuos se vuelven inherentes en nuestra cultura y la proyección de la información a través de múltiples plataformas y pantallas se hace cada vez más expansiva. El avance conlleva una forma de relación interpersonal que tiene como aliado inseparable el aparato tecnológico. Lehmann (2013) comienza su prólogo dando por finalizada la galaxia Gutenberg (pág.27), el descubrimiento del telégrafo es la puerta de entrada a una nueva forma de desarrollo comunicacional, puntualmente un visionado acerca de una nueva era digital de comunicación, en tanto la textualidad (la imprenta de Gutenberg) será de cierto modo disminuida ante la aparición de este otro medio de proyección en la difusión de la información. La visualidad propuesta al individuo irá en desmedro del texto.

Se abren nuevos espacios de comprensión sensible de las cosas. El bombardeo publicitario y el traspaso informativo a favor del consumo, generan planos de textualidad visual cada vez más bruscos y potentes, colándose en la retina del espectador. La visualidad se vuelve el eje principal de percepción y codificación de la información. Los planos narrativos que enfrenta el individuo en la vida cotidiana, son indefinidos y alternados en un sinfín de posibilidades; el contexto y su vertiginoso ritmo, instala texto, imagen, cuerpo, acción, textura, sonido, que se proyecta en el aparato tecnológico y en otros medios de difusión cotidiana. El individuo ha buscado y encontrado otra forma de leer la vida, es capaz de encontrar una linealidad narrativa en el feroz relato cotidiano de la preponderancia de la imagen.

Pasaremos todos los días por el mismo lugar, pero la dirección de nuestra mirada cada vez será distinta; el afiche publicitario, el WhatsApp, la música, el bus que pasa, el clima, las colillas de cigarros, todo acompañado del ruido de la ciudad, generarán una infinidad de micro tramas o asociaciones entre los elementos, aun pese a la velocidad bajo la cual se superpongan las imágenes en nuestros ojos. Este espectador de lo cotidiano desarrollará su propia edición de los elementos que entregará el entorno.

El consumo por lo tecnológico, lo instantáneo, la velocidad y la urgencia del contexto serán detonantes para la creación y desarrollo de productos que responderán a tales necesidades. Uno de ellos es objeto de la presente investigación, me refiero a un género que tiene su origen en los años setenta y que se ha ido transformando poco a poco en una encarnación del discurso contemporáneo: el videoclip. Dicho género lo podemos definir como un lenguaje experimental cuya sonoridad rítmica acompañada por la fragmentación de imágenes y la rápida superposición de colores y texturas, serán un exponente y parte de un formato inseparable en el convivio cotidiano.

Weibel (2003) menciona; “La cultura del clip trata más de nuestro mundo actual que la mayor parte de la alta cultura” (Pág. 8). Por ende, el videoclip se transforma en un género que refleja el contexto cotidiano bajo un formato compuesto por música e imagen. Su unión genera un reflejo de la cultura actual y potencia la germinación de interrogantes acerca del ritmo de vida en que se sumerge la sociedad actual.

De acuerdo a aquello es que el presente trabajo investigativo adquiere gran interés para ser trabajado y puesto en valor, en tanto elementos de éste traducidos al teatro, a fin de encontrar una cierta problematización en tanto

discurso en la puesta en escena. Esto último, si bien tiene relación con el desarrollo transversal del proceso investigativo, el problema escénico que será analizado y practicado desde la base, está puesto en la relación rítmico visual que ocurre en el video musical y la narrativa que este contiene. A partir de ello investigar en la posibilidades que existen hacia la puesta en escena a fin de quizás encontrar un panorama en la que inserta el contexto actual; por tanto ¿Es posible trasponer elementos del video clip al teatro?

Aquella es la hipótesis que se plantea en el presente trabajo investigativo, y que propone un camino entre muchos hacia la relación entre dos medios; el audiovisual y el teatral. Se busca desarrollar un análisis que permita dar cuenta de elementos que logran cohesionarse o no en la puesta en escena, y desde ahí, confirmar o refutar el problema escénico planteado.

En el capítulo I, es posible contextualizar el formato; buscando definiciones para desarrollar una lectura clara acerca de este escurridizo género, se podrá dar cuenta de que existirán dos elementos necesarios de buscar un análisis más profundo; la música y la imagen, dos mundos que forman parte del engranaje principal gracias a la sincronía y los puntos de conexión existentes entre ambos universos.

El capítulo II está centrado en el problema de la narrativa, primero de

una manera más general para situar el término y luego dirigirlo específicamente al video musical. Desde ahí tratar el término Mecanismo de Seducción propuesto por Sedeño, mecanismo narrativo que contiene el video musical a fin de generar la atracción del espectador a consumir el video musical, y en consecuencia, parte de la familia publicitaria. Posteriormente, se desarrolla un ítem relacionado a lo Pop; su definición y asociación con el video musical, elementos que también se encuentran dentro de la narrativa del video musical.

Luego del análisis anterior, se investiga a partir de las tipologías que existen en el video musical. Se analizará el corpus de los algunos videos musicales a fin de trabajar sobre ellos y sus narrativas para encontrar elementos que resulten relevantes en la traslación posterior.

En el capítulo III, se inicia el proceso de traducción de los elementos que resultaron relevantes en los capítulos anteriores, la tipología de carácter narrativo y poliédrica propuestas por Sedeño en 2007 y Leguizamón en 1998 respectivamente dentro de una relación rítmico visual. Esto último centrado en el cuerpo como constructor de imagen rítmica, aquello es lo que se desarrolla en el proceso escénico, investigar en tanto acerca de la relación rítmico-corporal, es decir; de qué manera incide lo sonoro por

sobre los cuerpos y el espacio. Desde ahí se investiga en la manera en que ello pueda ser traducido hacia la construcción de situaciones escénicas que permitan constituir el panorama completo de una obra de teatro con elementos del video musical; narrativa y relación rítmico visual.

Finalmente, es posible dar cuenta de los resultados de la investigación y los desencuentros, pero al mismo tiempo, los elementos que efectivamente produjeron un aporte sustancial en la investigación. En consecuencia, será posible encontrar respuesta a la hipótesis planteada y la conclusión general del proyecto.

CAPÍTULO I

EL VIDEOCLIP. RELACIÓN MÚSICO-VISUAL, DEFINICIÓN Y FORMATO

1.-El Videoclip. Un poco de historia

Cuando el sonido y la imagen trabajan juntos, los medios trascienden a un nuevo tercer medio” (Shirley Clarke en BODY Y WEIBEL, 1987, pág. 53) (Sedeño 2007, párr. 1).

Según Sedeño (2007), los inicios de la relación entre música e imagen datan desde los tiempos de Aristóteles y Pitágoras con sus armonías de color y sonido y sus correspondencias entre colores y olores (párr. 2). En tanto ligado profundamente a lo sinestésico, entendido según la RAE (2014) como una “Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él”. Es conveniente mencionar lo anterior para entender desde un cierto origen lo que podría ser la relación entre aquella búsqueda por la imagen que puede

contener una sonoridad, la traducción de aquella sensación que nos propone lo musical, aquellos impulsos que entrega la música a partir de la pulsión o ritmo y más ligado a lo sinestésico; como lo perceptivo, todo ello apoyado y traducido a una serie de imágenes superpuestas concretando ciertos programas narrativos o pequeñas asociaciones entre una imagen u otra.

Variados son los proyectos de artistas que han problematizado la relación entre este binomio, tanto desde la escena, lo conceptual u otras esferas. Sin embargo y remitidos al objeto de estudio (género arraigado en un lenguaje de tipo audiovisual), será necesario hurgar a partir de la creación de éste, desde su corpus y el por qué de su creación, desarrollando una definición y entendimiento más claro del mismo.

El género del videoclip como tal nace, según Sedeño (2006) en los años setenta, en un contexto en que la producción industrial comienza a proliferar y las necesidades de consumo por la población obligan por una parte a la industria discográfica a desarrollar otro tipo de producto de tipo masivo y que responda a tales necesidades. La exigencia por reducir los tiempos de producción hace que la mano de obra ocupe menos tiempo en la elaboración de productos, por ende, el tiempo de ocio será mucho mayor.

Por otro lado, el aumento de la natalidad, y por consiguiente de una población juvenil, instala un momento propicio para la industria.

Las reproducciones de los primeros clips por la TV abierta contenían un carácter básico en su elaboración, se priorizaba de cierta manera la aparición del artista en cuestión, Sedeño (2002) apunta lo siguiente;

En principio, muchas compañías discográficas de EE.UU. hicieron circular unos videos con una selección de actuaciones filmadas. Su difusión, era muy reducida al estar destinada a informar a los distribuidores discográficos de las tendencias comerciales, pero pronto se generalizaron, propiciando transformaciones narrativas y formales que desembocaron en el formato del videoclip tal como hoy se concibe: se añadieron efectos especiales a estos breves fragmentos de actuaciones y el resultado les otorgó estilo y un original carácter. (pág. 8).

Se trataba de videos de conciertos grabados y que serían reproducidos por bloques en la TV abierta y por cable. La acción se desarrollaba principalmente sobre los escenarios, acompañados de grandes coros y llamativas escenografías. Esto era consecuencia de lo que ya se emitía por televisión en los años sesenta; programas muy similares a los *Music Hall* de los 1800, quizás los inicios del video musical (que en ese caso eran pequeñas diapositivas acompañadas de un grupo musical en vivo). Estos eran una especie de shows de variedades, Sedeño (2002) describe a partir de esto;

En EE.UU., los programas de variedades, algunos de ellos estructurados como un continuo heterogéneo de números musicales, y los talk shows (mezcla de entrevistas, canciones y bailes) pronto se convierten en los primeros que insertan canciones y actuaciones musicales. Uno de ellos fue el Paul Whiteman's Teen Club de la cadena norteamericana ABC. Más tarde, The Ed Sullivan Show y el American Bandstand se mantuvieron como los más representativos e influyentes de la década de los sesenta (pág. 6)

Posteriormente se crea el primer videoclip de la historia, la pieza musical *Bohemian Rhapsody* del grupo Queen es llevada al formato, dirigida por Bruce Gowers en el año 1975 se transforma en un éxito de audiencia en la época y en un hito para la historia del video musical.

Hacia los ochenta, se comienzan a emitir programas dirigidos únicamente a la reproducción de propuestas videomusicales, es el caso del canal Nickelodeon producido por la cadena televisiva Warner cuyo primer programa emitido se llamaba POPCLIPS. Posteriormente, el 1 de agosto del año 1981 entra en funcionamiento el proyecto MTV cuyo objetivo era reproducir video musicales las veinticuatro horas del día; el primer video emitido fue *Video Killed The Radio Star* de The Buggles, tal video proponía ya en su título y letra un cambio de paradigma en la historia de la música, ya no solo la escucharíamos, era posible verla.

Esto último trajo consigo una apertura del mercado y la aparición también de nuevas propuestas que fueron prontamente emitidas; es el caso del video *Thriller*, de Michael Jackson, dirigida por John Landis en el año 1983, construido a modo de un pequeño cortometraje y de un relato más complejo. Se transformó en otro hito para la historia de la música ya que se encargaba de desarrollar una breve narrativa entremezclada con la performance del artista, a diferencia de lo que ya se estaba elaborando en la época en el que solo se le daba lugar al cantante dirigiendo lo que podríamos llamar su performance a cámara en tiempos más reducidos de duración.

Lo anterior marca tendencia en la elaboración de los clips posteriores, se les da lugar a la experimentación y a la utilización de más elementos al servicio para problematizar en torno a las narrativas de estos. Entonces, el producto se concibe como género de consumo masivo; se comienza a adoptar referencias de otros lenguajes y formatos tales como el cine, la televisión, el cómic, la publicidad, etc.

Casi con la llegada de los noventa y posterior a la época de oro del videoclip, el formato pasa por un momento algo más crítico, el público deja de atender levemente a las propuestas, ya que no existirán mayores avances

en cuanto a las novedades que entregará el género. Sin embargo aquel momento será rápidamente suprimido por la llegada de la tecnología informática. Los efectos visuales comenzarán a ser parte de los videos y los clips volverán a llamar la atención del consumidor. Junto a esto, una serie de nuevos movimientos musicales comenzarán a proliferar “Hip-Hop, Funky, new age, rock alternativo, rock duro, pop... disponen de manera diferenciada sus puestas en escena en formato clip, atendiendo a las expectativas de sus públicos objetivos” (Sedeño 2003, pag.101).

La llegada de nuevos movimientos musicales se convierte en una etapa muy ventajosa para la industria. El abanico de propuestas es cada vez mayor y el clip se transforma en algo que dará lugar a experimentaciones visuales y narrativas de las cuales el cine u otros lenguajes audiovisuales muchas veces no se permiten realizar. El clip se transforma en referente estético pese a su fin. Confluyen elementos que sin duda resultan interesantes en la operación constructiva, tónica que se mantiene hasta el día de hoy, marcando tendencia, estándares de moda y comportamientos principalmente en la población juvenil.

2.-Videoclip. Definición

Para poder concretar una definición más acabada del formato, es necesario señalar que en su naturaleza convergen una serie de otros lenguajes que resultan ser, en su totalidad, la conformación de este género audiovisual,

Los videoclips resultan subsidiarios de consistencias tales como el discurso y, quiero decir mejor, las tradiciones cinematográficas, de las artes plásticas, el diseño publicitario, la video creación y los formatos televisivos -noticiero, informe, programas de concursos-, la fotografía, el cómic, la danza y el teatro o teatralidad.

A nivel de tradiciones legitimadas tanto como las otras, esas tradiciones «menores» quizás no historizadas, como los gestos, la corporalidad y el baile marginal o callejero, las «prácticas subterráneas» o la producción cultural «underground». Es decir, aquí se invierten, expresiva y económicamente, variados elementos que ponen en juego formaciones preexistentes. (Leguizamón 2001, pág. 266).

Por consiguiente, aquellos elementos estarían vertidos de manera tal, que según Weibel (1987) conformarían una especie de collage electrónico definido como “imágenes movidas de objetos movidos en varias capas espaciales; división, simultaneidad, fragmentación de la narración (niveles) de planos y significados, espacio inmaterial no cartesiano, tiempo no lineal, color televisivo, manipulación digital de todos los colores y formas, absoluta artificiosidad de la composición de la imagen, simulación de

escenas, transformaciones geométricas libres, nuevos efectos gráficos, etcétera” (“Terreno de la creatividad y del negocio”, párr. 2).

En tanto resulta ser un género bastante fragmentado y expandido en su forma, será parte de algo así como la comida rápida de los tipos de lenguajes audiovisuales. Weibel (1987) lo denominará “Cultura del Dumping” (“El vaudeville posmoderno” párr. 5), y refiere a que los elementos que se disponen en el videomusical no tendrán más valor que superponerse, quitándole muchas veces la importancia a lo icónico de las imágenes al servicio, ironiza tales iconos y los cita indiscriminadamente con el fin de provocar a la visualidad del espectador, en donde la unión músico visual se unificará a partir de un “*concept*” (Leguizamón 1998, pág. 30) o una idea general de desarrollo del clip musical, elemento que será desarrollado más adelante en narrativa del clip musical.

En este punto es necesario insistir que estamos frente a un tipo de formato fuertemente dirigido a fines comerciales y de consumo masivo que genera amplias ganancias para la industria año a año. Será en tanto imprescindible dejar de lado aquello que tiene que ver con lo efímero del género, rasgo bastante definitorio para lograr entender también su carácter de tipo sintético y la traducción rítmica que este contiene en tanto

velocidad. Esto se condice totalmente a la rapidez con la que se enfrenta el sujeto en el contexto actual, en una sociedad de comunicación, tal como plantea Urrutia (2015),

La característica más evidente de la sociedad moderna es que se ha constituido como sociedad de la comunicación y, naturalmente, en ella y por ella todas las actividades humanas se ven afectadas. Nunca el flujo informativo ha sido tan abundante, ni el hombre fue asaltado de modo tan violento a lo largo de la historia. El hábito de recibir información se ha acendrado hasta tal punto que el hombre contemporáneo no sabe estar sin ella (aunque muchas veces no reciba información de novedades en sí, sino relatos o comunicación de factoides) y llega a ordenar la vida en virtud de su recepción. (“Inmersos en la sociedad de comunicación párr. 2).

El clip ha sabido apropiarse de aquella forma, adaptarse y responder a tales necesidades del contexto. Se ha convertido en un retrato de la cultura express a la que según Lipovetsky (1990) estamos inmersos,

El videoclip no hace sino encarnar el punto extremo de esa cultura express. No se trata de evocar un universo irreal o de ilustrar un texto musical, se trata de sobreexcitar el desfile de imágenes y cambiar por cambiar, cada vez más rápido y cada vez con más imprevisibilidad y combinaciones arbitrarias y extravagantes: nos hallamos ante los índices de I.P.M. □ (ideas por minuto) y ante la seducción □ segundo. En el clip las imágenes solo son válidas en el momento; solo cuentan el estímulo y la sorpresa que provocan, no hay más que una acumulación disparatada y precipitada de impactos sensoriales que dan lugar a un surrealismo *in technicolor* (pág.240).

Sedeño (2002), entre una de las definiciones que posee en relación al género, lo determina como “Un modo diferenciado de gestionar las materias

expresivas de la imagen y el sonido, con una intencionalidad global coherente, a través de un conjunto de recursos estables y uniformes de naturaleza temática, enunciativa y retórica.”(Pág. 502). En vista de aquello, se concibe en rasgos generales un formato constituido por dos elementos fundamentales para su creación; la música y la imagen, cuya elaboración va dirigida hacia la traducción de lo sonoro a la visualidad, generando así una música visual.

Siguiendo a Sedeño (2002), “la operación cardinal que conforma el modo videoclip resulta de la capacidad del tema musical para condicionar las modificaciones de todos los parámetros de la imagen en su composición (interna), en su planificación y en su sucesión” (pág. 502-503). La música será el punto de partida para dotar la imagen del ritmo adecuado conforme a la armonía de la musicalidad propuesta.

De este modo, de aquel manejo de las imágenes a partir de lo sonoro o más bien del tema musical, es que se concibe la naturaleza fragmentaria del clip musical, la música no remite a un espacio ni a un tiempo más que el de la duración del formato, vale decir, en su fluctuación variable entre de tres a quince minutos, pero que en el caso del clip variará dentro de aquellos márgenes.

Se habrá reconocido aquí la fórmula del clip, que sirviéndose de una base musical que reina sobre el conjunto □ y con la única limitación de sembrar aquí y allá unos puntos de sincronización con la intención de casar la imagen y la música de manera flexible□, permite a la imagen pasearse a su gusto por el tiempo y el espacio. En este caso límite ya no hay, por decirlo así, escena audiovisual anclada en un tiempo y un espacio reales y coherentes (Chi6n 1993, p6g.70).

La imagen ser6 la encargada en este tipo de formato de constituir contexto, y de entregarnos se6ales en cuanto a temporalizaci6n de la propuesta en su narrativa, pero que siguiendo a Chi6n mostrar6n una “vigorosa solidaridad perceptiva marcada por la disposici6n regular, de vez en cuando, de puntos de sincronizaci6n. Los cuales, para recurrir a la comparaci6n cl6sica, dan el armaz6n arm6nico del sistema audiovisual.”(Chi6n, 1993, p6g. 36).

Para seguir entendiendo la naturaleza y, en vista de que ya se ha logrado definir en un rasgo general el formato del clip, es necesario dar pie a aquella relaci6n que fundamenta la elaboraci6n de este tipo de formatos; la m6sica, la imagen y posteriormente lo que constituir6 el corpus general del clip musical, la fricci6n entre estos dos elementos.

3.- Videoclip. Música e Imagen

3.1.- Música

Cuando hablamos de música nos referimos puntualmente a una “sucesión de sonidos modulados para recrear el oído” (RAE, 2014), donde se alternan los principios fundamentales de ésta: melodía, armonía y ritmo, siendo este último considerado como el más importante ya que de cierta manera unifica la propuesta musical o más bien es la que puede existir sin necesidad de los demás principios. En el caso del videoclip, se nutre también, principalmente de este último, siempre desde un tema musical como soporte, que generalmente está construido a partir de una estructura clásica, entendida según Rodríguez-López y Aguaded-López (2013) como; “introducción –o *intro*, que es la parte inicial de la canción en la que comienza la música, siendo solo instrumental, o en la que pueden avanzarse partes del estribillo–, la estrofa, el estribillo, la estrofa, el estribillo, el puente musical –o *interludio*, que es la parte de la canción, generalmente instrumental, cuya función es realizar una pausa entre los estribillos– y el estribillo” (pág. 66). Esto último puede variar entre un clip u otro ya que

podrían tener menos elementos que lo conformen según cada propuesta musical.

Por otro lado, pueden existir también dentro del universo sonoro de cada clip ruidos, sonidos y voces, en tal caso también deben entenderse en este apartado como parte de lo musical y de aquella sucesión. El diálogo también cumple una labor rítmica que será asociada al trabajo de la imagen; son momentos en los cuales ingresa otro instante sonoro que forma parte de la totalidad del clip, el texto o el diálogo está ajustado de tal manera que adquiere cierta precisión acoplada a lo musical, en armonía con la propuesta musical completa, es decir parte de la relación músico-visual. Existirán también quiebres o momentos de interrupción sonora en los cuales se superponen escenas o situaciones apartadas del tema base principal pero que cumplen la labor de contrapunto o apoyo al universo total, esto podría ocurrir al inicio, al centro o al final del clip dando lugar a nuevas atmósferas tanto sonoras como visuales entendiendo siempre la naturaleza un tanto híbrida del género.

Todo esto es mencionado en rasgos más bien generales, ya que pueden ocurrir una infinidad de procesos u operaciones sonoras. Aquí solo se detalla el contenido macro de lo que se nutre y constituye la sonoridad del

clip, para entender a qué se referirá el presente análisis cuando se direcciona la reflexión del corpus de un videoclip al finalizar el presente capítulo.

3.2.- Imagen

La imagen en el clip es concebida como música visual y principalmente adopta el componente rítmico de la música para ser traducida en una imagen. Se entenderá una imagen a partir de lo propuesto por Block (2008), de acuerdo a sus componentes visuales proyectados a través de una cámara, pero que son reconocibles y traducibles en formatos fotográficos o escénicos. Todos estos elementos puestos en valor servirán posteriormente para desarrollar el estudio del corpus del videoclip. En primer lugar Block (2008) hace alusión al espacio y lo determina desde tres puntos: el espacio físico, que tiene relación al contexto que proyecta la cámara, sea un baño cocina u otro. En segundo lugar, menciona el espacio “tal y como aparece en pantalla” algo relacionado a la escala de planos, un primer plano de un vaso en la cocina no será lo mismo visualmente que un plano general de la misma cocina, y por último, “la forma y tamaño espacial

de la pantalla en sí misma”, no será lo mismo visualizar una propuesta audiovisual en una pantalla de TV que en un teléfono celular (pág. 2).

Como segundo componente, Block (2008) menciona a la línea y la forma; toda imagen se compondrá de líneas, y muchas veces ésta será imperceptible, en tanto la línea será un efecto perceptivo, que será definido de acuerdo a la disposición de los elementos, por lo tanto la forma será consecuencia de la disposición espacial que sugerirá aquella construcción lineal; “toda forma aparenta estar construida a base de líneas” (pág. 3).

El tercer punto al que hace alusión Block (2008) es al tono y dice relación a la escala de grises en la que se constituye una imagen proyectada en una pantalla y no dice relación a la línea emocional de una escena o instante; la escala de grises del video “*Thriller*” de Michael Jackson está bastante cercana al negro, entregando así la sensación de penumbra relacionada al terror nocturno que propone el video (pág. 3).

Luego y totalmente asociado a lo tonal, está el color, definiéndolo como “uno de los componentes visuales más poderosos” (Block 2008, pág. 3). En el caso del clip es de suma importancia este componente cromático ya que compositivamente está totalmente asociado a los fines publicitarios del videomusical en el sentido que busca captar la atención del consumidor.

Por consiguiente, tenemos el movimiento y que se basará en tres puntos; el primero tiene relación a los cuerpos u objetos dispuestos en la imagen o cuadro. Luego hace referencia a la observación o dirección de la mirada del espectador, ya que la imagen está constituida de elementos y cuerpos en una disposición jerárquica a fin de dirigir visualmente la mirada de este. Y finalmente la cámara y sus movimientos; en este caso también será la encargada de tomar la decisión de dirección de la mirada.

Por último, hace alusión al ritmo de una imagen, entendiendo ritmo también como un elemento visual, “el ritmo puede encontrarse en objetos estacionarios (inmóviles), en objetos en movimiento y en el montaje” (Block 2008, pág. 3). Un ejemplo claro de esto puede ser un primer plano del teclado de un piano; la imagen parecerá dividida por líneas verticales que serán las teclas de éste, visualmente aquello podría entregar un ritmo constante y algo monótono, pero al ver unas teclas blancas y otras negras, se verá que en aquella secuencia de teclas vistas de izquierda a derecha se generará una imagen con ritmo.

Otro punto importante en relación a los elementos visuales que inciden en la imagen del videoclip será el cuerpo, ya sea del cantante, actor o bailarín. Aquí todos los componentes antes mencionados son aplicables,

el cuerpo, en tanto material, se modificará constituyendo muchas veces su propio ritmo y otras en intercambio con los elementos de cada propuesta video musical.

4.- Videoclip. Relación Músico-Visual

Chión (1993) menciona en relación a un espectador que consume un producto audiovisual, “las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen solo a la vista [...] sigue diciéndose «ver» una película o una emisión, ignorando la modificación introducida por la banda sonora.” (pág.10). Quizás ésta afirmación propuesta por Chión es para entender de cierta manera que el lenguaje audiovisual se nutre de dos elementos fundamentales en donde no siempre la imagen será predominante en la construcción de propuestas, el universo sonoro forma parte de un elemento insustituible, más bien es pertinente mencionar que el lenguaje audiovisual tal como el nombre y aunque parezca algo obvio; será un lenguaje construido para ser oído y visto.

Así, en el caso del género del videoclip, la relación músico visual es primordial para la construcción de este formato,

Un videoclip trabaja desde, sobre y a partir de un tema musical, no solo por la secuencia productiva composición musical-realización en video sino, más agudamente, como condicionante formal inmediato. La música como punto de partida será la generadora de ritmos y lazos de solidaridad entre ambos medios mediante un proceso en el cual se atribuirán una serie de imágenes, información visual a una composición musical. (Leguizamón 2001, pág. 254).

Esta es la operación que radica en el engranaje del clip musical y lo que hace que nos mantengamos seducidos en una propuesta visual, tal como lo menciona Sedeño (2007) un “Mecanismo de Seducción” (pág. 496), elemento al servicio de la industria discográfica cuyo fin es el de persuasión mediante la producción de cierto placer visual a partir del manejo rítmico de la imagen con las sonoridades propuestas; “La seducción que despliega un videoclip es muy palpable, directa y explícita (como en un spot) y se materializa, sobre todo, a través de códigos connotativos visuales y de una especial relación entre estos y el componente musical” (Sedeño 2007 pág.498). En aquellos lazos de solidaridad perceptiva de los que habla Leguizamón permanece la atención del público con el producto audiovisual, “Entonces tenemos: la solidaridad relativa entre música e imagen, sus articulaciones, y la constitución de ciertos climas visuales en base a continuidades escénico-gráficas” (Leguizamón 2001, pág. 254). De acuerdo a lo último mencionado por Leguizamón acerca de los climas visuales, es

posible entender en relación a la mixtura entre sonoridad e imagen del videoclip, que éste trabaja en base a constituir ciertos climas o atmósferas, entendiendo atmósfera según lo que menciona Sixto Castro (2001) acerca de lo propuesto por Böhme (1993), en tanto refiere que atmósfera en consecuencia significa clima emocional, algo totalmente ligado a lo perceptivo, la primera sensación cuando estamos inmersos en un espacio o frente a un objeto, “el frío (azul) de una habitación no hace referencia a uno de los sentidos, sino que es un carácter sinestésico o mejor, carácter de una atmósfera determinada” (Sixto castro, 2001). El color azul de aquella habitación es principalmente lo referido con la atmósfera, no será lo mismo teñir aquella habitación con un rojo intenso que con un azul, existe una relación perceptiva primaria que estará asociada a cierta sensación emocional, operación sensorial que el clip ya bastante sabe desarrollar. Ahora bien, será la música en este caso, la condicionante de la atmósfera a construir. La habitación será roja o azul conforme a las sensaciones o climas que entreguen los incentivos sonoros, en suma; la atmósfera en el videoclip, la producirá principalmente la música.

El clip se apropia de la música y su ritmo, Sedeño (2007) afirma “La música da forma a la memoria personal, e intensifica la experiencia del

presente mediante la organización del sentido del tiempo a través del ritmo, el compás, las pulsaciones” (“fundamentos de la necesidad icónica del rock”, parr.12). Con esto no quisiera dejar de lado los otros dos elementos formales de la música, armonía y melodía, pero desde el ritmo es que se gestionan estos dos elementos. Más bien, en éste se vierten los componentes a modo de temáticas encasilladas siempre en relación. Quisiera en tanto dirigir el trabajo investigativo al tratamiento del ritmo en la imagen del videoclip como elemento sustancial en su operación y posteriormente su narrativa.

4.1- Ritmo en el videoclip

El *ritmo* es la dimensión transensorial básica, puesto que es una percepción prenatal, percibida especialmente por medio de variaciones de presión en torno a la pared corporal, cuyo ritmo, como hemos visto, se deriva del doble ritmo del corazón del feto y del corazón de la madre. El ritmo está en todas partes: antaño, por ejemplo, por la noche, antes de la luz eléctrica, estaba presente en la luz palpitante de las candelas y las velas, una variación sensorial que hemos perdido y que debemos reemplazar por otras.

El ser humano tiene la necesidad de un alimento sensorial consistente en variaciones con ritmo, entre las que la música es una de ellas. La ausencia de variaciones sensoriales en seguida resulta difícil de soportar. (Chi6n 1999, pág. 82).

El ritmo es inherente al ser humano y como bien menciona Chi6n la

música cumple la labor de una especie de “alimento sensorial” para nosotros y es percibido según Block (2008) desde tres sentidos diferentes; “lo oímos” como ejemplo claro la música o el tic tac de un reloj, “lo vemos” en una luz intermitente y “lo sentimos” como las pulsaciones cardíacas (pág. 210). Esto se convierte en un elemento fundamental para la construcción de la imagen en el clip, dirigido principalmente hacia la vista y el oído, encontrando puntos de unión y desunión una y otra vez en la propuesta audiovisual.

El ritmo cuenta con tres componentes que lo constituyen, el primero es la alternancia y dice relación a la contraparte de un sonido, un movimiento o una sensación; la intermitencia de una luz tiene alternancia precisamente gracias a los momentos en que aquella luz está apagada, según Block (2008) no existirá alternancia en un sonido de tipo persistente como “el murmullo de una cascada o “el zumbido constante de un ventilador” (pág. 210), etc.

Por otro lado y como segundo componente constitutivo del ritmo es la repetición, y dice relación a la secuenciación de las alternancias y sus modulaciones, aquella luz intermitente como primer ejemplo estará prendida, luego apagada y nuevamente se prende, “es imposible reconocer

el ritmo de unos pasos si solo oímos uno” (Block, 2008, pág. 210), será necesario construir entonces a lo menos una secuencia de alternancias completa.

En último lugar y no de menor importancia tenemos el tempo, éste tiene que ver con la variación o distancia entre las alternancias y repeticiones rítmicas, un cuerpo adoptando una secuencia de movimientos en base a un ralenti visual junto con un pulso sonoro lento, todo esto acompañado de una luz tenue, nos entregará una atmósfera de tensión en la escena, algo podría ocurrir o bien en algún momento contrastar con una modificación rítmica en cuanto al pulso y a la modificación lumínica, todo esto solo abogando al tratamiento de las velocidades a la imagen y al sonido.

“Todo fenómeno sonoro que se perciba dentro de una cierta periodicidad rítmica es potencialmente musical” (Chión, 1999, pág. 225), y a partir de esto, todo fenómeno visual que sea percibido desde una periodicidad rítmica podrá ser entendido también como música visual. Es el caso puntual del clip, constituye música visual y pone en sentido visible los estímulos entregados por una sonoridad como punto de partida al tiempo que nos invita a un viaje en concordancia con el componente sonoro.

Todos los elementos que confluyen enmarcados en la musicalidad del clip tienen un ritmo, al igual que todos los que confluyen en la imagen videomusical. En la música, reside inherentemente el ritmo, pero también podrá existir ritmo en las voces, sonoridades o cualquier elemento en este universo. Por otro lado, también existirá ritmo en la mayoría de los elementos que se distribuyan en una imagen en movimiento.

Hablo más bien de una preconcepción de cada elemento y del uso que puede contener cada uno. No podemos quitarle el valor a los elementos objetuales de una imagen en cuanto a su disposición en un espacio, tal como menciona Block (2008) “se crea ritmo visual por la simple colocación de objetos en el encuadre”, a eso lo llama “composición” (pág. 210). Si vemos una fotografía dividida en tres cuadros exactos de izquierda a derecha; el primero de color blanco, el segundo de color negro y el tercero de color blanco nuevamente, se crea una secuencia rítmica con una repetición del patrón además del negro como alternancia. Sin embargo esto solo es un apartado que será desarrollado en el análisis del corpus de un clip, pero no remite necesariamente a lo fundacional del género en cuestión.

4.2.-Sincronía

Sincronía se define como la “Coincidencia de hechos o fenómenos en el tiempo” (RAE, 2014) por lo tanto, será la incidencia de algunos elementos que confluirán en puntos de unión. En el caso del clip es la coexistencia de música e imagen, elementos puestos en valor a través de “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chiñón 1993, pág. 57).

Este elemento refiere un apartado importante en el proceso investigativo, representa junto al ritmo uno de los puntos más relevantes de la operación constructiva del clip musical, manipula, precisa y realza la imagen, le otorga limpieza y decisión, dota la imagen de un viaje musical. Posteriormente en la narrativa del clip veremos cómo también aquello podría llegar a entenderse como un recurso al servicio de un viaje dramático de un programa narrativo.

Si los clips funcionan es, desde luego, porque hay una relación elemental entre banda sonora y banda visual, no siendo las dos totalmente independientes. Esta relación se limita a la presencia momentánea de puntos de sincronización, en los cuales la imagen imita la producción del sonido. El resto del tiempo, cada uno marcha

por su lado. (Michel Chi3n 1993. p3g. 130).

La sincronía opera adoptando los componentes rítmicos de la música; alternancia, repetición y tempo. A partir de eso la imagen navegará a través de los incentivos entregados por lo sonoro encontrando ciertos vínculos, posteriormente la relación es directa con la imagen; estos lazos pueden ser de tipo diegético; una luz, una acción, un movimiento físico, o cualquier otro mecanismo visual o gráfico, entendiendo también lo textual como elemento cuyo encargo es a lo visual. No así un texto dramático que es concebido como parte de lo sonoro, acá se remite a letras, títulos o subtítulos. En el modo diegético, de acuerdo a lo que ocurre en escena es importante visualizar el momento síncrono como un movimiento. Todo elemento que quiera apoyar las demarcaciones y forjar lazos de unión, tendrá que modificarse en tanto moverse, generar dinámicas de movimientos, el cuerpo y la luz se tornan la mayoría de las veces en el eje de construcción de un videoclip y en ellos radica gran parte de esta modificaciones visuales, es el caso del icónico video *Thriller* de Michael Jackson. Acá vemos cómo el cantante precisamente se encarga de asociar rítmicamente la secuencia musical y apropiarla de manera tal que todo su cuerpo genere y construya rítmica, concadenando así puntos de

sincronización marcados por la música.

El movimiento, tenga filiación o no con aquello reconocido como tal o cual baile o danza, es una marca general importante para la organización músico visual, que interviene en cualquier videoclip. La música provoca movimientos, aún imperceptibles, y un videoclip puede encargarse de ponerlo en imagen: caminar, levantar una mano, tomar un vaso, girar la cabeza, saltar, deslizar una mirada, golpear un pared, acariciar un perro, lanzarse en patines, bajar los párpados... Vale decir, es una concepción amplia de movimiento lo que interesa como marca de estructuración visual. Son segmentos visuales que se eligen colocar en un videoclip en función de algo, y precisamente con una función formal: marcar un estado musical, atribuirle velocidad visual, un matiz particular dentro de cierto clima rítmico o melódico.” (Leguizamón 2001, pág. 259).

La imagen tomará ritmo y será capaz de sostener pequeñas narrativas de la imagen donde el soporte inicial será el incentivo sonoro. A partir de esto es posible encontrar el ritmo o la atmósfera propia de cada momento, el tiempo de cada instante, entendiendo tiempo como demarcación rítmica, tempo.

En el modo extra-diegético podemos entender los movimientos de cámara, escala de planos o cualquier tratamiento que se le entregue a la imagen. Acá y de acuerdo a lo mencionado anteriormente, el clip utiliza recursos provenientes de otros lenguajes audiovisuales y que en este caso aplica las técnicas de montaje del lenguaje cinematográfico, se apropia de todos los métodos de montaje posible pero principalmente radica en lo

rítmico, asociado claramente a la mezcla entre música e imagen. Eisenstein (1999) define el montaje rítmico según “La Longitud absoluta de los trozos”, es decir, de las tomas utilizadas junto al contenido del cuadro, lo que ocurre en la escena es un factor con derechos iguales a considerar (pág. 73). Por lo tanto aquellos puntos de conexión sincrónica también estarán determinados no solo por la imagen, sino por los cortes de los cuadros. “El montaje-corte y/o fundido enlaza segmentos de imágenes de duración variable. Una secuencia de registro es fragmentada en partes y reorganizada en una secuencialidad que puede no respetar el «naturalismo» del montaje clásico continuo” (Leguizamón 2001. pág. 259).

El clip se nutre principalmente del montaje rítmico a velocidad, de acuerdo a la naturaleza sintética del formato busca entregar la mayor cantidad e incentivos visuales en la duración del clip, la búsqueda también es a entregar la sensación de estar dentro de una discoteque, un efecto flash o según Leguizamón (2001), se busca “Fotografizar” la escena lo que de alguna manera llegaría a “congelar los gestos y movimientos y, además, con el uso del flash para fracturar la escena, que contiene movimientos mínimos e incluso se toman poses corporales fotográficas y hasta de estatuas” (pág. 260).

Concerniente también a la rítmica y los lazos de unión sincrónicos de tipo extra diegético, es posible considerar también los pliegues y los múltiples planos, con esto me refiero a las transiciones entre un plano a otro, fade-in o fade-out, fundidos o superposiciones de imágenes, o también la multiplicidad de planos simultáneos, éstos “suelen poner patrones de acción múltiples en la pantalla, con lo cual el clip deviene un conjunto de acontecimientos separados, segmentos visuales que se hacen paralelos, se complementan o contrastan entre sí” (Leguizamón 2001, pág. 261). Esto último también deviene en los modos narrativos de los cuales se nutre el videoclip, y que es determinado principalmente por el recurso de simultaneidad dirigido fundamentalmente a la búsqueda sintética del formato.

Cabe mencionar que el clip no solo instala velocidad, existen propuestas que contraponen dicho vértigo en la elaboración pero que mantienen el patrón en la elaboración, serán en tanto siempre fiel en la relación rítmica entre música e imagen.

Mención aparte merecen elementos que están directamente asociados a la sincronía y que sirven de modificadores de lo síncrono, con esto me refiero a la contra sincronía, que cumple la labor de contrastar el ritmo

entregado por un tema musical rápido con una imagen lenta o viceversa. Por otro lado existe también la asincronía que es cuando “la banda visual está solo añadida a la musical y avanzan sin puntos de sincronización” (Leguizamón 2001, pág. 263). La labor principal en la variación de momentos síncronos, asíncronos y contra sincrónicos es entregarle libertad a la fluctuación de las imágenes y soltar el comportamiento totalmente sincrónico a modo de generar rupturas y la posibilidad de experimentar aún más en la relación músico visual, que por ende es lo que determina el género, aquella posibilidad de expandir más los mecanismos de su formato.

Para lograr desarrollar una conexión más clara a lo que refiere la relación músico visual, se desarrollará un análisis desde el corpus de un videoclip icónico, “*Thriller*” de Michael Jackson; éste será objeto de estudio y segmentado poniendo en valor de esta manera el componente técnico del formato, lo rítmico visual.

5.- Análisis Rítmico-Visual. Thriller de Michael Jackson.

El objeto de estudio será el videoclip *Thriller* de Michael Jackson. Este fue dirigido por John Landis y producido por Quincy Jones en el año 1983. Es considerada una de las propuestas videomusicales más importantes

de la historia, ya que desde su emisión, el 2 de diciembre de 1983 por la cadena MTV, ha obtenido una infinidad de premios e incluso considerado uno de los discos más vendidos de la historia por el registro de records Guinness en el año 2002.

Junto con aquella importancia icónica, es importante mencionar de acuerdo a la operación constructiva de éste, el ejercicio narrativo en el que se sustenta; se cierne sobre un programa de narración mucho más extenso a diferencia de las propuestas que se habían desarrollado en aquel tiempo, que solo tenían una duración de máximo siete minutos, éste sobrepasaba los trece minutos y podría estar muy cercano al desarrollo secuencial que contiene un cortometraje. Además de contener considerables méritos en la relación rítmico visual con el trabajo referido a los cuerpos y lo técnico en la elaboración.

Thriller es un video que relaciona la historia de los hombres lobo, Landis en relación al mismo, lo define como “una metáfora del hombre lobo en la historia cinematográfica” (Revista Rolling Stone, 2013). Junto con esto lo relaciona con la adolescencia, precisamente la pubertad y el momento en que los vellos y algunas partes del cuerpo se ven modificadas y comienzan a crecer, además de la modificación de pensamientos y el

nacimiento del deseo sexual. Es por esto que nos cuenta la historia de dos jóvenes adolescentes, interpretados por Michael Jackson y la modelo Estadounidense Ola Ray, ambos personajes tienen su primera cita a la medianoche, será ahí donde comenzará el terror nocturno (Thriller) y se dará comienzo a la música.

El video tiene una duración de 13:42 minutos, al comienzo aparece sobreimpreso un texto que tiene la siguiente afirmación escrita por Michael Jackson; *Due to my strong personal convictions, I wish to stress that film in no way endorses a belief in the occult* cuya traducción es: Debido a mis grandes convicciones personales, quiero comentar que en esta película de ninguna forma apoya alguna creencia en lo oculto.

La letra está escrita por Rod Temperton, se compone de tres versos y un coro o estribillo, al final del primer verso aparece un rap interpretado por Vincent Price, texto que fue escrito por el mismo Temperton y hace alusión a los zombies que se comienzan a levantar de su tumba entre la oscuridad de la noche.

Luego del texto de Jackson sobreimpreso sobre un fondo negro, aparece el título del videoclip “Michael Jackson Thriller” cuyas letras rojo oscuro y de un trazo que remite a las clásicas películas de terror de la época,

aparecen sobre un fondo negro lentamente acompañadas de una respiración algo exaltada y el sonido de una brisa que avecina una tormenta, finalmente en este pequeño momento los sonidos y las letras desaparecen con un fundido encadenado. Acá tenemos una primera aproximación a la naturaleza de un videoclip, podríamos decir que aquel sonido de la brisa está sincronizada con la aparición de las letras de este (las letras parpadean levemente relacionándose con la brisa). Todo en conjunto entregaría la suficiente información acerca de lo que veremos, fuera de su traducción al español, más bien desde la textura entregada por las letras y las sonoridades, el suspenso de algo terrorífico en una relación musicovisual se hace evidente.

Posteriormente, en el segundo 23', encadenado al fundido anterior y junto a una sonoridad de rana y hierbas de pantano, vemos un auto en medio de la noche a través de unos arbustos. El sonido de ranas acompaña el andar del auto, demarcando rítmicamente el transcurso de este por el cuadro, dicho sonido se funde levemente con el del auto encontrando un lazo sincrónico hasta que baja el sonido de ambos hacia el segundo 42'. La imagen se corta y sigue el pequeño relato en donde vemos a la pareja que va arriba del auto acompañada sutilmente con el sonido anterior, acá existe un

momento de desincronía, ya que el breve diálogo que existe no está concadenado con la sonoridad propuesta.

Luego de esto en el segundo 58' se corta el plano a la pareja fuera del auto, vemos sus pasos, se genera ritmo en su caminar en tanto el sonido de los pasos continuos y el sonido de fondo a modo de alternancia en un tempo tranquilo. Por otra parte, el movimiento de cámara es capaz de unificar estos elementos concibiendo la imagen como un todo, un instante de calma y tranquilidad, pero que contendrá siempre suspenso y la necesidad de saber cuál es el conflicto central de la pequeña trama que está instalando el clip.

Luego, la cámara sube hacia un plano medio de los jóvenes suavemente y comienza otro diálogo en el que el chico le pedirá matrimonio a ella. Este instante también es desincrónico, se acompaña por el sonido del pantano, pero el diálogo no tiene lazos que unifiquen los dos medios, dialogan cada uno por su lado pero la labor sonora sigue siendo atmosférica, más bien incidental.

En el 1:58' el chico (Michael Jackson) justo después de pedirle matrimonio a la chica le menciona que tiene otra cosa que decirle, en este instante se añade una pequeña melodía que irá en aumento conforme al avance de la transformación a hombre lobo del chico, ésta sonoridad se

sincroniza con el inicio de aquel texto y cumple una labor potenciadora del suspenso. Luego, cuando ya van 2:10' del clip, aparecerá conforme a un cambio de plano, una luna llena con nubes que se movilizan rápidamente en la parte superior del cuadro, acompañada de una sonoridad mucho más aguda similar a la anterior de suspenso y que estará sincronizada totalmente al movimiento de las nubes.

Este es el comienzo de la transformación del humano en hombre lobo. El sonido es una melodía que podría remitirnos a una náusea o algo que está al borde del descontrol, ya que propone oleadas de música reiterativas. Aquí el cuerpo del chico se apropia de la música y comienza a asociar rítmicamente tales impulsos. Con una serie de primeros planos en los que se añade en cada modificación física un sonido similar a una destrucción de las capas de la piel, más el grito de la mujer, serán los elementos audiovisuales utilizados hasta verlo totalmente convertido en hombre lobo en el minuto 2:51'.

Luego de este instante comienza la persecución. El hombre lobo no recuerda a la mujer y decide ir en la búsqueda de su presa, se genera el clásico momento de película de terror, citado una vez más en formato clip. La persecución es acompañada de la misma música clásica utilizada

anteriormente que ha ido en aumento. Se instala un momento que también puede remitir a películas de cine mudo más bien de tipo expresionista, por mencionar alguna; El Gabinete del Doctor Caligari.

La secuencia de la persecución comienza en los 3:01 de duración del clip y es acompañada por un primer plano de la mujer corriendo conjunto a la música clásica, cuyo sonido en ese instante es como si algo estuviese vibrando, aquello se sincroniza con el correr de la chica, entregándole además una cuota más de terror que se suma a lo que acontece. Los sonidos del rugido del hombre lobo siguen concadenados junto a la secuencia de planos medios y generales, a ratos sincronizados por lo sonoro en la penumbra de la noche, todo hasta que el hombre lobo encuentra sorpresivamente a la chica y se corta el plano drásticamente en sincronía con el grito de ella. Aparecerá nuevamente la pareja de los dos jóvenes del inicio (Michael Jackson y Ola Ray) en el cine viendo la película de los sucesos que acaban de ocurrir. Existe un juego temporal, una modificación de la dimensión en la que se encuentran los personajes, sin duda un giro dramático en la trama que se está construyendo, aquello, cabe señalar, atañe a elementos narrativos del videoclip que serán señalados en el capítulo siguiente.

La chica en el cine se verá algo asustada por la película y decide salir de este, Michael, su pareja viene tras de ella y se da inicio formalmente a la música del videoclip en el minuto 4:13'. En este instante la cámara mediante un sistema de grúa nos presenta la entrada del teatro, vemos luces de neón que se mueven al ritmo de la música, y aparece la función de la película que estaban viendo "Thriller, Vincent Price". Este instante marca pauta en el desarrollo posterior y en el engranaje del cual se ha hecho mención en cuanto a la relación formal en el clip; imagen y sonido, al ver aquellas luces de neón al ritmo de lo sonoro se logra visualizar claramente el efecto flash del cual habla Leguizamón (2001) y que da cuenta del carácter espectacular de una propuesta videomusical.

Desde este instante, podemos ver una pequeña introducción rítmica asociada a un diálogo entre los dos personajes dando por iniciado el primer verso en el minuto 4:40'. Es ahí donde vemos un primer plano de la chica caminando delante de su pareja, está la cara de ella en la parte izquierda del cuadro y la izquierda teñida por un azul intenso que viene desde abajo perdiéndose en un negro hacia todo el borde. También podemos visualizar una luz blanca que viene tras ella para delinear la figura de su pelo. Se hace mención a esto ya que cada cuadro está elaborado de tal manera que busca

coherencia armónica y una construcción visual precisa; se quiebran las simetrías y visualmente busca potenciar lo que el director quiere que veamos.

En esta imagen de la chica, el sonido logra adecuarse a lo visual, coordinando de manera sincrónica el andar de ella y marcar el tempo rítmico mediante pequeños movimientos físicos, por lo tanto, podríamos decir que la iluminación antes detallada trabaja como un recurso a fin de potenciar la coexistencia entre imagen y sonido.

Posteriormente del plano de la chica, veremos un plano medio, donde Michael Jackson le dedica el primer verso a la chica, el registro es representacional aún, la acción transcurre entre ellos y el artista marca la pauta en la elaboración de pequeños movimientos físicos que marcan lazos sincrónicos con el ritmo de la música y el canto. Por lo demás, la cámara avanza conforme el andar de los personajes, ellos a ratos quedan atrás y otras se adelantan, a modo de imagen en el cuadro se puede dar cuenta que existe ritmo en la variación espacial, el lugar en donde están los cuerpos se va modificando continuamente conforme avanza la música. La imagen también constituirá ritmo a modo de quebrar la monotonía. Existe una sensación de que los personajes están de cierto modo contando una historia,

cierta tendencia a lo espectacular. Lo hacen visible y eso se transforma en parte del “mecanismo de seducción” del cual hace mención Sedeño (2007, pág. 498) elemento que tendrá su respectivo análisis más adelante.

Este juego de variación y ritmo en el caminar transcurre hasta el momento en el cual comienza la narración de Vincent Price en el minuto 6:30'; escuchamos, además de la narración, una melodía constante de un órgano más una base rítmica. Ésta última en un tempo más rápido, generando una completa contrasincronía en relación al sonido y por sobre todo, a la acción del despertar de los *zombies*. Éstos despiertan muy lentamente de sus tumbas en el cementerio, acompañados de una espesa neblina, un ejemplo muy claro de contrasincronía entre imagen y sonido. Cabe mencionar que en este momento existen sonidos de tumbas que se abren y puertas que no dialogan sincrónicamente con la música, se puede detallar entonces que existe una desincronía en aquellas sonoridades pero que concibiendo toda la relación músico visual en este instante, generan una completa unidad estética.

Esta secuencia dura hasta el minuto 8:02', es acá donde ocurre una pequeña pausa musical, solo se escucha el sonido de *zombies* que visualmente rodean a la pareja, se construye un instante de tensión que

concluirá en la clásica coreografía del coro de *Thriller* en el 8:30'. Este momento determina claramente que en aquella disección de los movimientos, ejecutados por los intérpretes caracterizados, existe una clara asociación sincrónica con la imagen y el sonido, el ritmo es demarcado con todos sus impulsos entregados por la música. Se ejecuta una estructura física de tal precisión en el que se evidencia claramente la naturaleza del videoclip. En aquel movimiento y esfuerzo físico existe un cuerpo distinto que proyecta otro tipo de energía, un cuerpo que trabaja desde una dificultad física, a fin de constituir un comportamiento particular dada la exigencia de transformarse en *zombie*. La cámara es sutil, trabaja en base al sistema de grúa algunas veces y otros planos fijos, cenitales y primeros planos. Los movimientos de ésta son ligados y suaves, a ratos existen cortes que si bien, sincronizados de acuerdo al ritmo de la música, se le da valor a la acción diegética más que a los cortes rítmicos entre planos.

Finalmente los *zombies* siguen su persecución, la chica llega a una casa cercana y éstos comienzan a entrar por las puertas. El sonido de tensión del cual ya sabemos el significado debido al par de repeticiones pertinentes para entender el contexto, aparece nuevamente y se corta drásticamente con la imagen de Jackson preguntándole a ella qué le sucede,

haciendo parecer que todo fue un sueño. Toda esta secuencia es desincronica en relación a la imagen, acompañada con sonoridades que pueden ser detalladas como dos momentos atmosféricos que, si bien el primero es apoyado por la música, solo tiene una función incidental, y el segundo es un vuelta a la realidad donde solo aparece el diálogo, él la llevará a casa y termina la imagen con un fundido a negro mostrando un primer plano de la cara de Michael donde nos entregará la última información; sus ojos verdes de hombre lobo nos dan a entender que en realidad todo fue verdad, él es un hombre lobo y el ataque de los *zombies* efectivamente ocurrió, todo esto acompañado de una risa terrorífica reproducida.

De acuerdo al análisis del corpus del video *Thriller* de Michael Jackson, se han puesto en valor los elementos sincrónicos que existen; una relación entre imagen y el ritmo de la música. La pulsión entregada por la música nos da cuenta de que en ello radica el germen del formato y su definición. Por lo tanto, se puede concluir en este punto del trabajo investigativo y de acuerdo a lo propuesto por los autores con los cuales se ha efectuado diálogo, que en aquella relación inseparable pueden ocurrir un

sin número de variables hacia la conformación de cada propuesta videomusical. El género del videoclip constituye música visual, está construido para enriquecer la visualidad del espectador y el sonido será el elemento primordial que dotará de atmósferas y de ritmo a cada suceso videomusical, se constituye música visual en el momento en el que la imagen logra apropiarse de aquel ritmo de la música y navegar con ella, pero al mismo tiempo separarse violentamente o sutilmente de esta. Será inestable la relación entre estos dos elementos, conflictiva y a ratos violenta. Será ahí, en aquella mixtura músico-visual donde aparecerá el inicio de pequeños programas narrativos. Se generan asociaciones entre una imagen y otra, junto a un sonido que irán urdiendo pequeñas tramas músico visuales. Será pertinente entonces, para entregar más precisión acerca del formato del videoclip en conjunto con la relación audiovisual de éste, hurgar en la narrativa que utiliza este género y de qué manera son introducidos en el ejercicio rítmico visual, así comprender desde aquella visión general, el engranaje integral del videomusical.

CAPÍTULO II

EL VIDEOCLIP. NARRATIVA Y TIPOLOGÍA.

1.- El Videoclip. Narrativa.

Es preciso en este capítulo, introducir el problema de la narrativa en un video musical, ésta refiere a una manera de narrar un hecho, un acontecimiento o al simple acto de secuenciar una historia que posea una coherencia estable, y según la RAE (2017); como una “Habilidad o destreza en narrar o contar algo. Tiene gran narrativa.”

Conforme lo anterior, es necesario contraponer el concepto de narrativa al objeto de estudio, por ende ¿será este, precisamente un formato audiovisual de carácter narrativo, así como lo es el cine? Leguizamón (1998) señala que el videoclip “invierte los roles asignados a sonidos e imágenes según nuestra episteme audiovisual, cuando es el ritmo musical y no la intriga o la historia lo que definirá las acciones y los personajes”

(Leguizamón 1998, Pág. 42/cita a del Villar 1997: 94,95). De acuerdo a aquello continúa mencionando; “Las imágenes se transforman en los cualificadores de lo musical [...] Es posible entonces considerar la secuencialidad musical como la “narrativa” formal básica del videoclip” (Pág. 42.)

Todo lo anterior nos da cuenta efectivamente del engranaje narrativo que sostiene este formato, que ahora bien, no precisamente estará sustentado en una secuenciación sincrónica entre una serie de imágenes aleatorias, no se constituirá narrativamente en base a un zapping visual, sino más bien; las imágenes contenidas en éste estarán sustentadas a partir de un *concept* o idea general de agrupación del material visual, esto en base a lo propuesto por lo sonoro y por el texto musical. Leguizamón (1998) menciona;

Es decir, ya contando con el tema musical de base, *se locaciona, selecciona y concentra* un repertorio icónico-escenográfico y se trabaja sobre ello, haciendo variaciones sobre tal conjunto de elementos. Es lo que llamo *la construcción del concept*: determinado repertorio de personajes, espacios, formas, colores, gestos y movimientos (micronarrativas), con los que -en el caso de los videoclips- se elabora un microuniverso rítmico y visual que caracterizará a la pieza musical y al artista. La determinación de un ‘*concept*’ remite además al procedimiento de ‘abstracción’ en artes plásticas: cuando se *extraen determinados rasgos* de una situación, personaje o estado de cosas para elaborar y ofrecer sintéticamente

una imagen, una idea, sugerir una sensación o crear un impacto. (Pág. 30).

Ahora bien luego de la conformación del *concept*, existirán dos maneras de asociar dicha idea en la operación constructiva del video musical en tanto conformación de la narrativa; una será de carácter poliédrico y el otro de carácter secuencial. Leguizamón (1998) las plantea de la siguiente manera;

Para apenas introducirnos 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*, "hace girar las caras de un poliedro" (Chion, *id.*), ligándose a *ejes de rotación*.

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. (Pág. 31).

Ambas posibilidades dan cuenta que el programa narrativo que posee un videoclip seguirá en su carácter fragmentario, ya que no cuenta un hecho lineal sino más bien partes de este, y de acuerdo a la progresión musical que contenga cada video dependerá la cantidad de giros dramáticos, conflictos,

situaciones de tensión entre seres humanos u objetos, o bien solo contraste de colores que generen sincronía y placer visual.

En vista de aquello último, acerca de lo que genera puntualmente la narrativa en un videoclip, es necesario puntualizarlo a partir de lo que propone Sedeño (2007). Ella hace referencia a que “El programa narrativo es la sucesión de estados y cambios que se encadenan en la relación de un sujeto y un objeto (siendo éstos no personajes o cosas, sino papeles, nociones que definen posiciones correlativas); es la serie de pasos o cambios de un estado (relación de un sujeto y un objeto) a otro.” (Pág. 498). Más adelante se desarrollará tal análisis, ya que en relación a los cambios de estado que menciona Sedeño (2007), aquello puede asociarse puntualmente al concepto de atmósfera y por consiguiente lo que el clip constituye como mecanismo de seducción parte también de una mercanarrativa o narrativa de mercado.

Posteriormente, Sedeño (2007) propone un análisis a partir de aquella sucesión de cambios que modifica a un sujeto, esta sería en base a cuatro fases específicas detalladas a continuación;

-Fase de influjo: es la fase en la que otro sujeto (calificante) emprende una actividad para que el sujeto principal ejecute un programa dado. Es una acción cognitiva de persuasión llamada

influjo. En ella un sujeto intenta influir sobre otro sujeto. Es la fase del hacer-hacer, la fase inicial que pone en marcha un programa narrativo, es decir, se establece un sujeto para las realizaciones que se han de efectuar o se presentan realizaciones (objetos) y se persuade a alguien de que han de ser ejecutadas.

-Fase de capacidad: la adquisición de un objeto por el sujeto presupone que este último es capaz de efectuar dicha realización. En dicha fase, el sujeto debe adquirir las condiciones necesarias para realizar el cambio en la relación sujeto-objeto, así como las capacidades para llegar a conseguir el objeto.

-Fase de realización: es la principal en la consecución de un programa narrativo, en la que el sujeto realiza un cambio en la relación con el objeto.

En la fase inicial el objeto está en un estado de unión o de desunión con el sujeto. En la final esta relación se habrá invertido: cuando se pasa de un estado de desunión a otro de unión (el sujeto adquiere o consigue el objeto) estamos ante una realización de unión; cuando se pasa de un estado de unión a otro de desunión (el sujeto ha perdido o está privado del objeto) se produce una realización de desunión.

-Fase de valoración: en ella se produce una acción de evaluación o actividad interpretativa del estado final de la realización (reconocer que el cambio ha tenido lugar y evaluar la actuación del sujeto). (Pág. 499).

Lo que propone específicamente Sedeño en este apartado es que la constitución narrativa de un video musical es precisamente una secuenciación de causa-efecto, se traduciría en tanto; en una serie de instantes que contienen pequeños puntos de conflicto abarcados en términos generales y abiertos, es decir, desprejuiciados de toda lógica dramática, más concretamente y a modo de ejemplo; un conflicto situacional en un videomusical puede ser perfectamente un globo volando entre cactus que no

logra reventarse, un vaso en una esquina de una mesa a punto de caer al piso, etc. Se construye una narrativa a partir de sucesos simples complejizados de tal manera que se logra generar una multitud de opiniones acerca de esa situación, gracias a la gran variedad de planos y velocidades que se pudiesen lograr gracias a la edición audiovisual.

2.- El videoclip. Mecanismo de seducción

A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un *animal visual*. Dodwell ha estimado que el noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos.¹ Antes que él, otros cálculos más groseros indicaban también que el sesenta y cinco por ciento de nuestra información procede de la vista, el veinticinco por ciento se obtiene a través del oído y el restante diez por ciento mediante los otros sentidos. Tan fundamental es la función de la vista en la vida humana, que ha moldeado profundamente nuestro lenguaje y decimos con escaso rigor, por ejemplo, «fui a ver tal ópera», o «he visto tal ópera», en lugar de, utilizar el más pertinente, en este caso, verbo *oír*. (Roman Gubern 1987. Pág. 1).

A partir de lo propuesto por Gubern (1987), es pertinente mencionar que el videoclip es un producto que convoca dos órganos del sujeto por los cuales se receptiona la mayor parte de la información: la visión y el oído. A partir de esto es que se nutre propiciamente el videomusical para instalar cualquier programa narrativo, invitando al sujeto a sentirse atraído por este

formato mediante un mecanismo que según Sedeño denominará como “mecanismo de seducción” (Pág. 495). Este mecanismo del cual ya se hace alusión y se define en el capítulo anterior, es un elemento clave para entender la narrativa del clip; éste, será parte del engranaje publicitario con fines netamente persuasivos hacia el consumo del producto, entendiendo el género del videoclip como un formato inseparable de la familia publicitaria.

Para seguir profundizando en el mecanismo de seducción del cual habla Sedeño, es pertinente mencionar que éste refiere a algo de carácter ficticio, un artefacto creado para generar atracción visual y deseo para la mayor cantidad de público que éste logre abarcar, dirigido principalmente a los intereses de marca para la obtención de recursos económicos, en este caso de una banda o grupo musical, de acuerdo a esto menciona;

La mayoría de la gente ignora que el mundo es un producto humano, que se puede construir, manipular y crear teniendo los medios necesarios, es decir, que no es natural ni inamovible. Quienes sostienen esto aprovechan esta ignorancia para manipular a su antojo la realidad y la percepción que tienen de ella los demás, con el fin de obtener un beneficio sustancial.

El formato audiovisual del videoclip es producido y emitido con unos fines, iguales que los de la publicidad convencional, para lo que se sirve del mismo mecanismo, el de seducción, que tiene efectos y consecuencias sobre la sociedad y, especialmente, en un segmento de la población determinado, la juventud. (Pág. 495).

El mecanismo de seducción es esencial para la conformación de la

narrativa audiovisual de este formato, ya que este se encarga de entregar los incentivos necesarios para la elección de las temáticas asociadas en una narrativa de un video musical, donde siempre predominará la seducción por sobre la información. En este formato será necesario captar la atención total de un espectador sin dar tiempo a cavilaciones de parte de este. Por lo tanto cualquier introducción de programas narrativos de un video musical será breve y concisa. O más bien tratará de entregarnos la mayor cantidad de sensaciones (seductoras) posibles en los breves minutos que tiene de exposición músico visual.

Aquel mecanismo de seducción se desarrolla en el plano de lo atmosférico, el clip musical puede traducirse también como una secuenciación de instantes atmosféricos breves; la música busca ser traducida en atmósfera, en clima, en sensación provocadora. El clip se constituye narrativamente en base a instantes visuales contrastados y dialogados generados siempre por lo sonoro, dirigido profundamente a lo perceptivo, la primera sensación del ser; algo que se traduce en la carne del que visualiza volviendo a lo planteado por Böhme (2001), la primera sensación de algo en tanto producción del deseo básico o sensaciones elementales hacia el espectador. El videoclip es por ende, un productor de

deseo dirigido a la mayor cantidad de gente posible, constituyendo así cultura pop.

2.1.-El videoclip. Producto pop

Para hablar de narrativa en el videomusical es necesario seguir desarrollando la idea del mecanismo de seducción pero a través del fenómeno popular, más específicamente, la cultura pop. El formato en cuestión busca desarrollar su mecanismo en la producción de deseo para la mayor cantidad de público posible, esto obliga al formato a desarrollar una operación de generalización de las ideas, las cuales proponen estilos de vida traducidos en sensaciones, en estados atmosféricos, por tanto lo sensacional es traducido por la masa y digerido más rápidamente. Nos hallamos ante lo que propone Weibel (2003); “en los vídeos musicales la morfología del deseo privado se vuelve idéntica a las figuras técnicas públicas” (Párr. 2). En vista de aquello nos plantea que el videoclip busca plasmar parte de la vida privada del ser, aquello que el sujeto tiene en su cabeza y oculta; el placer, lo prohibido, sus deseos profundos y básicamente deseos reclusos en lo instintivamente animal. El formato desarrolla una narrativa a partir de

constituir un reflejo de lo prohibido y del placer traducido en la ritmo visión.

Nuestros ojos succionan con tal ansiedad los tubos catódicos cuando los vídeos musicales riegan la retina con su veneno futurista de velocidad porque evidentemente nuestros deseos han adquirido forma en los productos ofrecidos, porque coinciden la configuración del deseo con la del producto, la configuración de la imagen con la de la técnica, la morfología psíquica con la técnica. En origen, los vídeos musicales servían para ayudar a vender productos, es decir, discos. Ahora se han convertido en el producto, porque el pasto para ojo y oído es lo mejor en la evolución del mundo del consumo y los deseos, porque es el producto más adecuado a la forma tecnomórfica del deseo. (Weibel 2003, Párr. 6).

Es a partir de lo que menciona Weibel (2003) que es posible visualizar el discurso sostenido en la constitución de este formato; hablamos de una lógica del consumo, de la síntesis y de la velocidad. El videoclip es un formato que traduce de la mejor manera estos tópicos, desarrollando un arma narrativa sostenida desde una ensoñación del deseo, un desfile de imágenes narrativas cuya idea general es construir un desfile de imágenes donde el valor que se le da a cada plano es solo válida por su color y textura, donde la constitución de ritmo a veces ni siquiera estará sostenida desde un concepto general. Hablamos de cambiar de plano muchas veces por el simple hecho de cambiar, siguiendo a Weibel (2003); “La cultura del clip trata más de nuestro mundo actual que la mayor parte de la alta cultura”

(“El Vaudeville posmoderno”. Párr. 5).

El fenómeno Pop y la fuerza con la que videoclip se hace parte puede verse reflejado en un icono de la música, Michael Jackson; este artista se convirtió en una leyenda del pop, el rey del pop, traspasó fronteras no tan solo por su música o videos musicales □ los cuales han sido objeto de estudio en el presente desarrollo investigativo ya que es posible visualizar técnicamente y con certera claridad los aspectos técnicos que conforman un videoclip□, sino también por su estilo de vida.

El pop o la cultura de masas busca cohesionar una idea en común, un deseo global; el amor, la paz, la unidad, etc. Según Puigverd (2009) menciona que lo que potencia drásticamente la carrera de este artista es la manera en que su imagen logra abarcarlo todo desde la rareza y misterio oculto tras este icono del pop;

Para mantener su gancho comercial, la cultura pop, decíamos, necesita cada vez más de la rareza y la excentricidad, como la televisión generalista, que sobrevive a base de morbo y estridencia. En esta faceta triunfó también Michael Jackson, el mutante. Negro pero también blanco, andrógino, niño y adulto a la vez, recreado por la cirugía, mesías de la era de la imagen, liberado de las diferencias de raza, edad y sexo para encarnar en una sola identidad a toda la aldea global. Sus tristes años últimos □ enfermizo y fantasmagórico□ son la quintaesencia del viaje de la cultura pop hacia una agónica extravagancia. (Párr.6).

En aquello propuesto por Puigverd (2009) es posible retratar el objetivo de lo pop, la capacidad o necesidad que este tiene por contener el mayor número de espectadores compartiendo tal morbo desde la premisa general de que todo es posible, sustentado a partir del mecanismo de seducción; eje central para ir en vías en la constitución de un programa narrativo de un video musical.

3.- Videoclip. Tipología

En conformidad con lo anterior es posible desde aquel elemento central de la narrativa de un video musical (mecanismo de seducción) dar cuenta de la tipología de un video musical apoyado con un ejemplo que logre visualizar la construcción secuencial de cada tipo.

Sedeño (2007) menciona en su texto el videoclip como mercanarrativa que existen en rasgos generales tres tipos de videos musicales, los primeros son los de tipo narrativos o dramáticos, luego los descriptivos; a los cuales subclasifica en musical-performativo y conceptual, y por último los clips mixtos.

Los narrativos son precisamente los que poseen un programa narrativo en su elaboración y que según sedeño (2007) el cantante puede estar

inmerso en la historia o no. El programa narrativo en estos tipos de clips suele entenderse como microrrelato, o más bien, una pequeña situación en donde Sedeño (2007) menciona;

Estos microrrelatos suelen poseer las características propias de un film: marcadas elipsis, flujo continuo y transición transparente entre imágenes; raccord; fundido a negro como elemento de puntuación espacio-temporal o separador de bloques. Pero todo ello sin olvidar la deuda del videoclip con las vanguardias artísticas: junto a estos elementos se produce la ruptura de los tradicionales parámetros espacio-temporales, para intentar negar la convencionalidad de la narración. (Pág. 500).

De acuerdo con aquello, los programas narrativos que posee el videoclip y siguiendo a sedeño (2007), la secuenciación narrativa puede ser “lineal”, irá en comunión con lo que propone la música, punto por punto, es decir a modo de literalizar las imágenes que propone el texto musical. Por otro lado se puede adoptar la canción para insertar una narrativa en paralelo con lo musical, sin perder la temática principal que propone el texto musical, más bien apoyando aquella narrativa, sedeño (2007) define aquello como una “narrativa por adaptación” (Pág. 500). Y finalmente existe una “narrativa por superposición” (Pág. 500) donde el texto musical y la historia funcionan de manera totalmente independiente, en relación a aquello Sedeño menciona “aún cuando en conjunto provoquen un significado cerrado” (Pág. 500).

Los descriptivos son, según Sedeño (2007), aquellos que no poseen ningún programa narrativo en sus imágenes sino más bien y tal como menciona “basan su discurso visual en unos códigos de realización y de reiteración músico visual, similares al del spot televisivo y más útil para sus objetivos seductores” (Pág. 500). A estos video clips descriptivos los subclasifica en dos; por un lado los de tipo musical o performance; serán aquellos en donde solo veremos la banda musical proyectando su performance acompañado de una escenografía particular, el clip girará solo en torno al artista dando la sensación de estar viendo un concierto grabado o una performance preparada para efectos del video. Y en segundo lugar están los de tipo conceptual, que son tal como el nombre los plantea, aquellos en que sus códigos de realización se supeditan a una idea general de desarrollo constructivo, se sostiene según plantea Sedeño (2007);

se apoyan sobre forma poética, sobre todo en la metáfora. No cuentan una historia de manera lineal, lo que hacen es crear cierto ambiente o estética de tipo abstracto o surrealista. Puede ser una secuencia de imágenes con un concepto en común en colores o formas que, unidos por la música, forman un cuadro semiótico que expresa el sentir de la música, no precisamente la letra de la canción.” (Pág. 501).

En último lugar Sedeño (2007) existen los videoclips mixtos, que son precisamente los que contienen elementos de todas las clasificaciones existentes, pero más bien los que buscan desarrollar una narrativa

acompañada del grupo musical cuyo objetivo es el de potenciar la historia, es decir podemos ver una pequeña situación en donde el músico se convertirá en una especie de narrador de los hechos que se presentan en la secuencia.

Para precisar cada clasificación, será pertinente desarrollar un análisis de cada tipo existente, así dar cuenta de cómo operan aquellos elementos narrativos en cada clip, conforme a esto se tomará como ejemplo un clip por categoría de la cuales se detallan a continuación. Cabe mencionar que los ejemplos acá citados tienen la finalidad de ejemplificar mejor la operación narrativa de la categoría a la cual se alude en cada caso y no necesariamente un tema de gusto o no frente al video musical propuesto.

3.1.- Videoclip. Análisis de tipologías.

3.1.1.-Videoclip Narrativo.

- **Subclasificación:** Punto por Punto.

Videoclip: Gildish Gambino, Sober.

Este videoclip de tipo narrativo lineal va en concordancia con la

secuencia de imágenes que se presentan, cada instante nos muestra lo que le sucede al artista en cuestión; él acaba de tener una ruptura con una chica y termina narrando su estado en un restaurant de comida rápida frente a otra mujer desconocida, de acuerdo a lo antes mencionado acerca de la síntesis del formato videomusical; no será necesario tener más detalles de aquella ruptura, la situación ya está contextualizada desde el primer verso musical “ya ahora que se acabó, nunca estaré sobrio”. Esto último es una tónica en la construcción de cualquier videoclip, muchos de éstos comienzan en un instante de crisis para dotarlos posteriormente de un breve desarrollo narrativo donde el foco irá puesto en la particularidad y seducción que se confiere a la imagen en sincronía con lo sonoro.

Es posible visualizar en una primera instancia una paleta de colores potenciada a partir de los amarillos contrastado con los rosas y verde; los movimientos de cámara en el inicio del clip hasta el segundo 13' son suaves y nos dan cuenta de la tranquilidad en que se encuentra una chica bebiendo una Sprite sola en un restorán. Esto nos entrega una primera atmósfera que contextualiza y dota la imagen de una seducción otorgada por la suavidad en los elementos que dialogan en comunión con lo sonoro.

Posteriormente y desde el segundo 14' podemos ver la primera

imagen del artista que efectúa también el rol de actor y que nos introducirá en el conflicto del clip musical, cantará el primer verso y generará un momento de tensión al ver que se comienza a acercarse a la chica desconocida bebiendo Sprite. Podemos decir en relación a este acercamiento que es constituido con el fin de generar un instante de tensión a modo de atracción visual (mecanismo de seducción); queremos saber qué va a suceder al momento en que éste logre llegar al primer encuentro con ella, por ende estaríamos ante una segunda unidad en la construcción de la acción, la primera contextualización del lugar y esta; el acercamiento. En un tercer instante y seguido al anterior vemos que efectivamente el hombre se sienta frente a la chica a la misma mesa, en este momento la invita a pasar un momento con él, todo esto producto del estado de locura o más bien aquel estado de quiebre amoroso. Desarrolla aquí una secuencia de acciones con sus manos que logran literalizar los versos que escuchamos y que en algunos casos vemos son doblados por sus labios siempre a modo de *lipsinc*.

Posteriormente a esto la chica no se toma bien las palabras del chico y se aparta hacia las mesas del extremo del local, junto al vidrio que da la calle, es precisamente aquí donde el videomusical entra en otra nueva

atmósfera que nos sigue entregando una linealidad en el relato músico visual. Sonoramente la música se aleja como si se estuviera oyendo efectivamente desde un lugar apartado, mientras el hombre que se mantiene cerca del mesón de atención, comienza un baile en sincronía con la música, se constituye así otro instante de atracción visual, o más bien, de goce musical, lo sonoro está siendo a cada instante el eje basal de construcción de la imagen en una narrativa lineal.

Es importante mencionar en este punto de la descripción del clip, que al constituirse acciones rítmicas o más bien donde los cuerpos y la iluminación entran en la dinámica de un goce y sincronía con lo sonoro, se logra deshabituarse la situación, se torna extra cotidiana, se consigue abrir una especie de umbral hacia otros lugares perceptivos, todo esto principalmente en donde las situaciones ocurren en contextos cotidianos y a partir de sucesos cotidianos, desde un lugar más bien realista.

Siguiendo con la descripción; en el instante en que el chico baila es posible ver que luego de deslizarse como si estuviera sobre una patineta, logra salir hacia los asientos del extremo del restorán quedando a espaldas de la chica donde insiste acerca de tener una pequeña cita con ella. Podemos dar cuenta en cuanto a lo narrativo que los instantes son breves, no duran

más de veinte o treinta segundos, no hay espacio para otras líneas argumentales, más bien, intensificar la que ya está sucediendo.

Conforme a lo anterior podemos ver cómo el chico se levanta de su silla y busca llamar la atención cada vez más de la chica, y por ende, del que visualiza el videomusical; éste saca una paloma que se da a la fuga como un show de magia, posteriormente un huevo sale de su bolsillo, lo quiebra y le entrega el mensaje a la chica, éste dice *I'm so high*; estoy drogado o elevado, todo esto al ritmo de la música, encontrando instantes sincrónicos entre sus acciones y la música. En ese momento él se sube arriba de una mesa del local y comienza un instante de interrupción estética, entregando así una especie de estilización del estar drogado o en otro lugar de conciencia. Este instante dialoga bajo la clásica lógica del videomusical, la iluminación que logra de cierta manera tal como diría Leguizamón (2001) “fotografizar la escena” (Pág. 260) momento en el cual logra cautivar a la chica. Posterior a aquello y mientras él baila y ejecuta acciones referentes a su estado que propone ella ríe, se levanta y desarrolla un breve baile con él como señal de agradecimiento por aquel fugaz momento, va en búsqueda de su pedido que ya está listo mientras se quiebra con la atmósfera hacia la realidad del contexto y él vuelve a la misma posición en

que se encontraba inicialmente, dejando ver que quizás hará lo mismo con la chica que venga y con la siguiente. Como último detalle falta señalar que el reloj que marca las 9:30 de la noche marca la misma hora al final del video, aquello podría traducirse de varias formas; lo primero, un error de postproducción o bien propuesta de que todo ocurrió en un instante de detención, potenciado quizás a modo directorial en que él llega al mismo lugar que al inicio, podría estar atrapado en el estado emocional en que se encuentra o por último fue hecho intencionalmente con el fin de evidenciar la ficcionalidad de la situación.

- **Subclasificación: Por Adaptación.**

Videoclip: Maroon Five, She Will Be Love.

Este videoclip presenta una narrativa por adaptación, es decir, el texto musical posee una narrativa propia que es apoyada por la narrativa visual. En aquello resulta interesante dar cuenta de que los puntos sincrónicos no solo se instalan desde un montaje rítmico visual, sino más bien, existen sincronías narrativas que causan un entendimiento subrayado de ciertos hitos en la composición situacional.

El video musical habla de un hombre enamorado de la madre de su

novia con la cual tiene un romance, se genera un trío amoroso que la hija desconocerá. El conflicto, como es posible visualizar, es simple y clásico, no desarrolla ninguna línea argumental adicional, y es narrado en primera persona; por el protagonista y cantante a modo de un ejercicio un tanto evocativo divagando entre pasado y presente. El videoclip es un instante en el cual el cantante nos habla de su situación, a partir de ello es que comienza la superposición de imágenes. Dicho protagonista no canta a cámara, pero sí canta dentro del contexto narrativo, en un gran salón de eventos. Aquel modo de instalar diegéticamente la situación definirá concretamente la clasificación del video, es decir, que en el caso de que hubiese dirigido su performance a cámara la clasificación finalmente sería descriptiva.

El videomusical comienza con un breve *flashback* del conflicto central ocurrido (la joven novia los sorprende al final del video) luego veremos que el protagonista termina lanzándose a la piscina. Será a partir de ahí que se instala su problemática. El recurso del estar sumergido en el agua da cuenta de la asfixia mental, todo aquello como decisión directorial, es posible decir entonces que el mecanismo de seducción del cual se ha dado cuenta, opera en este caso con la finalidad de lograr traducir una sensación somatizada

por el protagonista, más bien el recurso en el mecanismo será exteriorizar lo que pasa por la cabeza del intérprete, hacer sentir al espectador el conflicto mental de éste. Es posible visualizar en este instante que el texto musical no se condice necesariamente con lo visual, él nos narra acerca de su romance oculto contextualizándonos, se instala la escena en la piscina, el protagonista se baña con su novia y llama la atención de la madre, la cual se pone celosa.

Es en el segundo 47' donde podemos dar cuenta de una mirada que nos entrega mayor claridad acerca de la relación de ellos dos. Ella efectivamente está molesta y comienza un baile que enoja a su marido quien tomaba el sol alrededor de la piscina. Con esto se logra sintéticamente la introducción de la narrativa del clip para dar pie al coro donde narra lo incondicional que será para lograr el amor de ella, a pesar de no pertenecerle, conforme a aquello vemos que ella se encuentra tirada en el piso, al parecer fue agredida por su marido. En el 1:10' veremos que sincrónicamente cuando el protagonista la llama como la mujer de la sonrisa rota; le toma los labios con los dedos contraponiéndose al instante una imagen del marido pasándole bruscamente los dedos por los labios, será la misma acción pero por contraste primero suavemente y luego

violentemente. La secuencialidad de contrastes sigue mientras él canta el coro; menciona *She Will be Love* mientras vemos planos opuestos entre él levantándola del piso mezclado con las discusiones de ella con su marido.

En la segunda estrofa él menciona lo dispuesto que esta a tenerla junto a él a pesar de su inseguridad, todo esto contrapuesto con imágenes de ellos espíandose mutuamente en situaciones cotidianas y de amor entre el protagonista y su joven novia. Posteriormente se pasa al estribillo pero que en este caso él se encuentra en un gran salón de eventos cantando con su banda para la concurrencia, la joven novia está en la barra y lo mira entretanto, mientras él la mira también. Luego se superpondrá en el rostro de la joven mujer la cara de su madre. Posteriormente los veremos bailando en el salón, mientras él internamente esta negándose a la posibilidad de estar con la real persona amada. Luego viene el puente hacia el estribillo final, viendo la imagen de la mujer mayor en el mismo salón, pero vestida de un rojo intenso, colaborando hacia la concreción de un instante predictivo de lo que va a ocurrir. Llegando al estribillo los vemos en el living de la casa de los padres de su novia, frente a frente, la madre conflictuada totalmente, ya no aguanta la situación, se contraponen imágenes de miradas que sucedieron anteriormente conforme al avance del

clip, la seguidilla de planos se intensifica en consecuencia de los incentivos entregados por lo musical hasta que ella tira un golpe hacia el diario que lee su marido y se levanta camino al patio, el protagonista la sigue y terminan abrazados mientras la joven novia, quien los persiguió, observa la situación, de fondo musicalmente se escucha *Try so hard to say goodbye*. Ésta última imagen será la misma del flashback inicial, dando cuenta que efectivamente la narración fue en tiempo pasado.

- **Subclasificación: Por superposición.**

Videoclip: Smashing Pumkins, Tonight. 1996

Este video de tipo narrativo por superposición está inspirado en la película viaje a la luna de George Mèliés realizada en 1902. La construcción escenográfica está inspirada en películas de cine mudo, donde es posible ver telones pintados, maquillajes un tanto expresivos y barrocos efectos especiales.

El videoclip posee dos líneas narrativas claramente superpuestas, por un lado el texto musical es enunciado por el cantante que aparece a ratos en el video, podríamos decir en tanto que el video es de carácter mixto, cosa que efectivamente es así, pero para efectos del presente análisis se transforma en

un ejemplar que se condice totalmente con la categoría señalada en un inicio, pues se remitirá la observación del video fuera de las pequeñas performances que realiza el artista a cámara.

El texto musical nos invita a tener la fe de que las cosas pueden cambiar a pesar de los problemas que estén ocurriendo en un presente. El cantante nos invita a que en una noche, “tonight”, será el momento perfecto para hacer de lo imposible, lo posible. Junto con esto visualmente se propone el viaje a la luna, por un lado entenderemos el mensaje específico del texto musical y visualmente una gran hazaña para la historia de la humanidad, entonces se generan en concreto dos significantes totalmente cerrados, desde los cuales se conformará una idea integral en base a las dos lecturas narrativas; a modo de discurso global se plantea entonces que es posible cambiar el paradigma de un problema y transformarlo en una solución, y que en este caso, enfrentando el conflicto, podrán haber grandes soluciones con increíbles descubrimientos, tanto personales (plano textual) e históricos (imagen).

Ocurre entonces en este caso una narrativa potenciada, el texto musical entregará un significante que será en este caso fortalecido, se profundiza desde lo particular a lo general siempre desde lo pop, una idea

general y simplificada que genere reflexión y aceptación por una mayoría, aquello como una estrategia de identificación hacia el consumidor (mecanismo de seducción).

Es pertinente mencionar que no solamente el texto musical puede ser potenciado, sino también, puesto en crisis o más bien problematizado, que perfectamente puede ocurrir a modo de contraste.

De acuerdo a la sincronía narrativa, fuera del análisis rítmico músico visual, es posible encontrar puntos de correspondencia entre la narrativa textual con la visual. En el 1:25' es posible ver que una chica es incitada por su novio a saltar al espacio desde el zeppelin en el cual viajaban, ella logró creer en su novio y en la caída su paraguas se abre, sirviéndole de paracaídas, todo aquello mientras el texto musical repite la palabra Believe.

En este punto de la investigación y como precisamente se ha observado en el párrafo anterior es posible mencionar que los videos musicales también desarrollan en la narrativa puntos sincrónicos, que no necesariamente tienen que ver con el montaje rítmico del cual se habla en el capítulo uno. Acá se remite aquello a la historia vertida en el clip, aquellos puntos de sincronía serán los lazos de unión que potenciarán la trama, a modo de pequeños hitos favorecedores de la lectura músico visual.

Siguiendo con el análisis, es posible visualizar posteriormente a la caída de la pareja con dirección a la luna; que al llegar contemplan el espacio, las estrellas, la noche, mientras musicalmente escuchamos *Tonight*, ocurre acá otro instante de sincronía narrativa que dará pie luego y según la secuencia a otro problema al cual se enfrenta la pareja; aparecerán unos extraterrestres que amenazan con quebrar la paz de la feliz pareja, ella logra darles con su paraguas haciéndolos explotar artificialmente y dentro del estilo en el cual se desarrolla la propuesta, conjuntamente a aquello escuchamos solo música de peligro pero siempre los dos planos, tanto el musical como el visual, de manera independiente.

Seguido a lo anterior, aparecerán más extraterrestres conforme al avance hacia la segunda estrofa que desarrolla la misma idea, esta vez amarran a la pareja y ellos logran desatarse pudiendo escapar subiéndose encima de una especie de nave espacial, todo aquello dentro del minuto 3:11 escuchándose musicalmente; *Tonight, tonight so bright*. Finalmente, en esta noche donde todo es posible (coro de la canción), la nave en la cual escapa la pareja cae al océano, aparece un monstruo marino quien es derrotado por Poseidón y unas sirenas meten a la feliz pareja en una burbuja para salir a la superficie y ser rescatada por un barco, donde en base a esta

secuencia se intensifica el coro final para entregar un cierre tranquilo tal como un texto de buenas noches, plácido y tranquilo.

3.1.2.-Videoclip Descriptivo.

- **Subclasificación:** Musical o de Performance

Videoclip: Rock With You, Michael Jackson. 1979

Este videoclip se cierne principalmente sobre códigos de realización rítmico, potenciado por lo visual principalmente, donde el plano visual no poseerá ninguna narrativa, ni siquiera de carácter básico o clásico; principio, nudo, desenlace, será solo el artista que desarrollará a cada instante su performance a cámara mediante un juego lumínico y de escala de planos. El texto musical es en tanto el único que posee un cierto programa narrativo; es que el artista invita en su texto musical a una chica a bailar, el destinatario será aquella chica, quien nunca aparece, sino más bien, el foco es dirigido a cámara.

Es pertinente mencionar que este video musical contiene la base constructiva de un videoclip en su formato básico, el texto es realzado, potenciando la temática; el artista propone un baile en solitario, muy acorde

a su época mientras el texto musical fluye entre una luz verde de contra, un cenital desde la diagonal arriba, algo de luz láser y humo, todo esto contenido en un espacio negro. Se instala entonces una perfecta relación de performance tal como si fuese un concierto, viéndose modificado por la escala de planos que busca a ratos puntos de sincronía entre música e imagen, puntos de unión que adicionalmente se evidencian en el tratamiento de la iluminación, aquella es la que juega un rol sincrónico fundamental añadiendo pulso lumínico al video musical.

El texto fluye con tranquilidad, se intensifica conforme al avance del ritmo sonoro y de los elementos que aportan ritmo a la performance, no existirá un final definitivo, la música termina con un fade in, recurso bastante clásico en propuestas de la época, entregando aquella sensación de infinitud, la sensación de que el cantante sigue y seguirá su performance interminable.

De acuerdo al análisis, es posible ya en este punto entender específicamente la categoría a la cual se alude, este tipo no posee mayores problemas en la detección de la tipología a diferencia de las otras categorías que sí merecen un estudio más acucioso.

- **Subclasificación: Conceptual**

Videoclip: Around The World. Daft Punk. 1997

Around The World es una pieza musical de estilo *house*, el videoclip fue dirigido por Michel Gondry, director de una serie de videos que han logrado estar en los primeros lugares de reproducción mundial. La propuesta musical se construye a partir de solo cinco instrumentos acompañados del mismo texto *Around The World* a modo de repetición con ciertas variaciones durante todo el tema musical. Gondry desarrolla una propuesta luego de escuchar el tema, y lo plantea visualmente como un montaje en su esencia coreográfica, en donde los cuerpos logren dialogar con los incentivos rítmicos entregados;

El francés imaginó un clip musical de coreografías sin primeros planos ni una edición rápida. Entendió que la danza no se trata de expresiones faciales en primer plano sino que de cuerpos en movimiento. Así fue como grabó “Around the world”, cuatro minutos de una original coreografía de cuatro nadadoras, cuatro calaveras, cuatro robots, cuatro momias y cuatro corpóreos que suben y bajan escalas al ritmo de un sencillo que hizo de *Homework* un álbum de alcance planetario. (Jofré 2017. Párr. 2).

El videoclip es contextualizado sobre un disco de vinilo que será posible verlo claramente hacia el minuto 2:55', los personajes representan

cada sonido de la canción; los robots siguen los incentivos de la voz, los atletas dialogan con el bajo, las nadadoras bajo el sintetizador, los esqueletos se mueven al ritmo de las guitarras y las momias conforme a la batería.

Es importante mencionar que Gondry al asignar personajes a los sonidos, desarrolla de cierta manera una operación sinestésica, en tanto la voz robótica la convierte visualmente en unos robots. Así también los atletas son traducidos a partir las notas más ascendientes y descendientes del bajo, y así sucesivamente con todos los roles, asignando así cuerpos a tales sonidos.

Es posible entonces dar cuenta de la conceptualización que elabora Gondry primero en el dispositivo escenográfico; el vinilo, lo conceptualiza, disponiendo de cuerpos que se mueven por encima de este, nos muestra, nos hace ver la música que contiene tal disco. En suma nos hace ver la música.

No es posible entonces detectar una narrativa, salvo exista la asociación libre de cada sujeto que vea el video musical. Se basa entonces en el trabajo de Gondry como un ejercicio rítmico de tipo diegético, fuera de un montaje rítmico en la postproducción pese a que existen cortes pero el video no se sustenta en aquello. Se sostiene casi como los videoclip

performativos, de hecho el video nos entrega la sensación de estar viendo un espectáculo en vivo, hasta es posible llevarlo al teatro ya que la constitución de este radica principalmente en las variaciones rítmicas traducidas en el cuerpo de los intérpretes. Lo que logra diferenciar en este caso la categoría es la presentacionalidad y el foco de los intérpretes; el videoclip no dirige la performance ni la mirada de ellos cámara, se vuelve un espectáculo audiovisual cerrado.

3.1.3.-Videoclip Mixto.

- **Videoclip: Last Friday Night (T.G.I.F). 2001**

Este videoclip de categoría mixto es efectivamente una propuesta que vierte varios recursos narrativos dentro de una trama bastante simple, una chica (Katty Perry) despierta luego de una alocada noche, en ese instante se da cuenta que durmió con el chico más popular de la escuela, pues empieza a tratar de recordar que fue lo que sucedió. Mientras ella despierta comienza su narración a cámara donde nos contextualiza y hace memoria del hecho.

El video musical posee bastantes citas; me refiero puntualmente a músicos y actores de varias épocas que son invitados a participar de la

performance; el saxofonista Kenny G, una banda de los noventa denominada Los Hanson, Corey Feldman actor de películas en la década de los 80', Debbie Gibson, y un grupo de actores de moda gracias a que interpretaron personajes en una serie denominada Glee.

Cabe señalar que la estética utilizada en éste y en los clásicos videoclip son mundos que resulten ser cercanos, pero que en este caso se extrema aquello hasta el punto de poder convertirse en estéticas algo clichés o bien algo estereotipadas. Es posible ver que la protagonista será claramente la típica chica nerd que sueña algún día con triunfar ganando la popularidad de toda la escuela.

El video comienza con un clásico inicio de película familiar estadounidense donde vemos un joven en bicicleta repartiendo el diario por cada casa de una villa bastante residencial, mientras el chico reparte el último diario que será la casa de nuestra protagonista, la cámara se introduce en la casa de ella y es donde vemos en primer plano una gallina. Aquel elemento en tanto símbolo es dar cuenta que es temprano en la mañana, posteriormente un chico abre la puerta y le agradece por la gran fiesta que ella entregó a sus invitados. De acuerdo a aquello es que es posible visualizar un clásico extracto de la clásica película gringa apropiada

en este video musical, resultan ser propuestas audiovisuales cargadas de citas acopladas a una nueva trama. Cabe señalar además que los personajes que aparecen son en su mayoría actores de una serie famosa llamada Glee, que dialogan entonces cada uno bajo la referencia del personaje de la serie. Con esto se busca abarcar un público objetivo bien definido, la cita es reconocida por gran parte del universo juvenil, por ende, se evidencia el público objetivo del producto en cuestión.

La protagonista desarrolla su texto musical a cámara, a modo de una narración musicalizada acerca de lo que está viendo, por tanto, es posible visualizar una narrativa punto por punto, en los instantes cuando ella menciona que hay un extraño en su cama y que en su cabeza hay un bombardeo (un desorden o resaca), mientras sigue describiendo su entorno la narrativa será modificada a una narrativa por adaptación pues ya no habla solamente de lo que estamos viendo, sino más bien de lo que hay fuera de su habitación, hace alusión al minibar, a la piscina y a situaciones externas a lo que se está viendo. El video musical sigue desarrollándose de acuerdo a estos códigos de realización. Resulta interesante mencionar dentro de esta secuencia, una visión que tiene un joven nerd mientras ve a la protagonista en la fiesta conversando con otra chica; el chico nerd, también elaborado

desde el estereotipo del clásico intelectual gringo extremado en su conducta, mientras está mirando a la chica la imagen se funde (minuto 2:04') y nos muestra al mismo chico junto a la protagonista en una época medieval; el caballero con su armadura (el chico nerd) mirando a su doncella amada (protagonista), conforme a aquello es que el texto musical se superpondrá con lo visualizado, pero que rápidamente volverá la misma lógica con la cual se venía desarrollando el clip.

El videomusical en cuestión seguirá aplicando los mismos recursos en su secuencia hasta el final del video, Kenny G y Los Hanson aparecerán como artistas invitados a esta noche de viernes y los actores serán parte de la trama que urdirá la historia, todo aquello teñido de una ironía constante evidenciada desde el estilo de las interpretaciones hasta la estética integral del video.

CAPÍTULO III

EL VIDEOCLIP. TRASLACIÓN ESCÉNICA

Conforme al proceso teórico desarrollado, donde se da cuenta de la constitución del formato video musical; tanto la relación rítmico visual como también la narrativa, es preciso desarrollar un proceso de traducción escénica en el cual se logre poner en valor tales elementos, relevados en el proceso anterior.

Cabe señalar que la presente investigación escénica no se trata de poner en escena videos musicales, el procedimiento que se desarrolla es más bien de una traducción inter medial; por ende dialogar con el medio audiovisual para ser reconstituido en la escena y a partir de este ejercicio, fomentar una metodología de trabajo en vías de cohesionar un lenguaje común, además, al mismo tiempo servir como objeto de estudio y reflexión tanto en el ámbito académico como en su convivio con el espectador.

Es necesario comprender el videoclip en esta instancia como un formato extremadamente amplio y algo escurridizo en sus límites, donde confluyen muchos elementos estéticos, distintas disciplinas artísticas y operaciones narrativas, por ende será imprescindible poner en valor en escena ciertos elementos que no precisamente formen parte del objeto de estudio técnico específico, pero que dialogan cohesionadamente con el formato en cuestión.

Por otro lado, es pertinente mencionar que la operación de traslación efectuada en esta instancia forma parte de una manera de abordar el problema, pues no cabe duda existirán muchos caminos para resolver tal operación.

En relación a lo anterior, y como tal se propone en el título inicial del presente proceso, es que la traducción de elementos del videoclip aplicada a la puesta en escena estará enfocada específicamente a la relación músico visual y la narrativa que este posee, narrativa que a ratos estaría relacionada con el mecanismo de seducción, más adelante será posible ver qué elementos específicos y cómo serán puestos al servicio de lo escénico.

Para dar inicio al proceso práctico ha sido necesario convocar actores permeables al proceso de laboratorio escénico y que posean capacidades

para relacionarse con incentivos rítmicos y sonoros, además que posean habilidades en el canto. No de menor importancia se convoca también a un músico; el cual, y dada la importancia de lo sonoro en el montaje; será imprescindible que asista a todos los ensayos, como un intérprete más en la puesta en escena.

Finalmente, el equipo será compuesto por tres actrices, tres actores y un músico.

El proceso como bien se menciona será de laboratorio escénico, constituido principalmente a partir de lo sonoro como condicionante basal en la construcción escénica, tal como es el detonante constructivo del video musical.

Se desarrolló un trabajo de tres meses y veinte días, desde el 28 de agosto al 20 de diciembre de 2018, día de estreno en la sala Agustín Siré del departamento de teatro de la Universidad De Chile. Se acuerdan tres días de ensayo de tres horas cada uno por semana, de acuerdo a aquello es que se plantea el trabajo por etapas de investigación escénica desglosado a continuación:

Meses	Ago	Sept				Oct				Nov				Dic			
Semana	28	4	11	18	28	2	9	16	23	30	6	13	20	27	4	11	18
Entre:	1	9	16	23	30	7	14	21	28	4	11	18	25	2	9	16	23
Trabajo de mesa	X																
Investigación Rítmico Visual	Sincronía rítmico-corporal		X	X													
	Alteración, temperatura, estado, emoción				X												
	Atmósfera					X											
Narrativa Rítmico Visual	Espacio Rítmico					X	X										
	Texto escénico					X	X	X	X	X	X	X	X	X			
	Montaje. escénico						X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Estreno																	X

Ilustración 1: Carta Gantt proceso de desarrollo práctico.

*Los ítems propuestos son planteados a partir de los encuentros investigativos y partes del proceso metodológico que surgieron desde el ejercicio de traducción escénica de elementos del video musical, por tanto no proponen la serie de actividades de una carta Gantt clásica.

1.-Investigación rítmico visual.

1.1.- Trabajo de mesa

Para dar inicio al desarrollo de la investigación es preciso dialogar férreamente a partir del formato video musical, aquello nos dará la guía para el desarrollo de la metodología de trabajo. De acuerdo a ello es que

resulta necesario entregar al elenco y al músico una serie de videos musicales para su estudio, y relacionarse con el formato en cuestión. Entre ellos se encuentran videos icónicos: Michael Jackson, Madonna, Queen, Bjork, etc. Como también otros que han resultado ser hits en *playlists* mundiales; entre ellos videos de Britney Spears, Kylie Minogue, Robie Williams, Lady Gaga, entre otros. El campo a estudiar es amplio pero la idea es encontrar lazos generales en la constitución de estos, al mismo tiempo entrar en un lenguaje audiovisual que propone una manera de entregar información en un vértigo músico visual.

Conforme al trabajo de visualización de videos musicales, es que ha resultado particular la manera en que se instalan las situaciones. Los cuerpos desarrollan un cierto grado de presentacionalidad, conciencia de cámara y del espacio del cual hacen uso como locación filmica. Serán cuerpos expresivos que se mueven al ritmo de la música y se convierten en cuerpos que dialogan bajo las leyes del espacio presentado condicionado a este. Un ejemplo evidente, y que resulta marcar pauta en la lógica rítmico-corporal de los videos musicales, es la manera en que Michael Jackson ejecuta sus performances en sus videos; existe un cuerpo que se hace cargo de los incentivos rítmicos que propone la música, y éste será capaz de

encontrar lazos sincrónicos. De esta manera, el artista logra acentuar la rítmica con su cuerpo y la partitura de movimientos, a ratos traducidas en acciones tales como poner las manos en los bolsillos, arreglar su sombrero, encender un cigarrillo, etc.

Esta lógica ocurrirá en todos los videos musicales, pero es acá donde es posible vislumbrar la rítmica de un cuerpo en un video musical. Sin embargo, en este caso estamos hablando de un personaje que tiene una potencial capacidad para bailar y disociar su cuerpo conforme a los vertiginosos incentivos sonoros que siempre están presentes en sus propuestas. Ahora bien ¿qué sucede cuando un actor es el que se debe hacer cargo de trabajar por sobre una pista musical?

1.2.- Sincronía rítmico corporal

Se propone al equipo trabajar por sobre pistas musicales básicas, las cuales serán desde el sonido de un reloj, como incentivos rítmicos de tipo más sensoriales o evocativos; más bien, elementos que logren entregar sensaciones, y que posibiliten la modificación del estado interno de los intérpretes.

Con aquello se busca iniciar el proceso investigativo de traslación desde el origen; trabajando con la música como condicionante central encauzada hacia el encuentro con aquello que se desconoce, pero que posibilite encuentros escénicos.

María José (33) años, actriz y quien forma parte del equipo; desarrolló un ejercicio inicial en el cual conforme a una base rítmica (sonido de tic tac de un reloj) secuencializa una serie de pequeñas acciones sincronizadas con las pulsaciones de cada sonido. Ella estaba sentada en una silla y se levantaba conforme a cada sonido de tic tac, ya luego de cuatro sonidos lograba estar completamente de pie y se dirigía a tomar la mochila que se encontraba atrás de la silla, la acción terminará al momento en que ella logra ponerse la mochila.

Aquello podría entregar luces de una cierta introducción a la traslación de la rítmica a un cuerpo escénico. Volviendo a Jackson, es posible mencionar que al ver sus videos, éste articula secuencias físicas tal como si fuese un cuerpo teñido por una luz estroboscópica, algo así como una secuencia fotográfica.

Como es evidente en los videos de Jackson, la partitura fotográfica está vertida en partituras coreográficas; donde el baile será el eje central. En

este caso, en el de la aplicación de este elemento a lo escénico el paradigma estará encauzado también hacia una partitura, pero más bien de acciones, más no en una coreografía. Aquello a fin de constituir en el transcurso de la investigación situaciones dramáticas al encuentro de una concreción de una narrativa.

Volviendo a la propuesta de María José, es posible señalar que en una primera instancia el ejercicio estaba impreciso, por ende se buscó mediante la repetición, una estructura precisa tal como sucede en la lógica video musical donde cada movimiento que ejecuta el artista será, claro y definido, en diálogo con la fuerza que la música propone. Fue ahí donde apareció una cierta mecánica de la acción, que no quiere decir un cuerpo mecánico, más bien, la intérprete estaba trabajando sobre una estructura precisa y su atención estaba puesta en el diálogo con lo sonoro, es decir encontrando lazos sincrónicos puntuales, entregando así el significante claro y preciso. Se desarrolla en tanto una cierta danza de acciones, que entregará una dinámica a tal propuesta, una estructura condicionada a lo sonoro.

Cabe señalar en este punto, que en cada momento las propuestas tienen una operación sensorial, la relación acá por básica que parezca, tiene un carácter sinestésico; al mencionar a la intérprete que ocupe la música

para desarrollar su estructura; ella realiza una operación asociativa con lo sonoro, su cuerpo da cuenta que los impulsos del tic tac no son bajos, sino más bien es un tic tac fuerte y veloz, por tanto su cuerpo se modifica, adoptará una velocidad y fuerza distinta, una expresividad escénica que decanta partir de la respuesta corporal al incentivo sonoro, lo que proliferará conforme a su modificación; en la aparición de una cierta alteración corporal, no será un cuerpo cotidiano, será más bien un cuerpo que operará bajo otras leyes de comportamiento y fuera de lo mecánico antes mencionado.

Cuando se hace referencia en el punto anterior, de una cierta modificación física u otras leyes de comportamiento, resulta fundamental para entender desde la práctica algo que podría relacionarse con el presente trabajo investigativo. Me refiero a los principios de la expresividad propuesto por Eugenio Barba en el *Tratado de Antropología Teatral*. Si bien, allí el exhaustivo trabajo desarrollado a partir de la experiencia y referencias provienen del estudio de las representaciones orientales, acá dentro de una simple partitura sonora comienzan a aparecer ciertos elementos que tiene su asidero en el cuerpo del actor, que a partir de los

principios Barbianos será posible encontrar algunas relaciones, siempre guardando las proporciones con lo que respecta.

Conforme el apartado, será posible entonces entrar en materia acerca de lo expresivo que aparece en el cuerpo de la intérprete a cargo de la propuesta rítmico corporal. Como bien se detalla; ella entra en otra lógica al habitar su partitura de acciones, se le pide volver a empezar una y otra vez con unos segundos de detención cada vez. En aquella pausa ella adoptará un atención para re-comenzar su estructura, habrá un estado de atención de parte del intérprete esperando la música, un cuerpo activo hacia lo que viene, asociado a lo Barbiano “el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección” (Pág.19), aquello haciendo alusión a la postura base de atención en el deporte antes de efectuar o esperar una jugada, a ello lo denominará como “sats” (Pág. 19).

En ese impulso original es donde evidentemente el cuerpo de la actriz comenzaba a adoptar otro lugar, la energía interna se modificaba. Existía una necesidad o un hambre por retornar a la acción, más estaba detenida y en ello se encontraba una contradicción que le hacía mantener tal alteración.

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos en

la vida cotidiana. La utilización extra cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica. (Barba 1994. Pág. 25).

Conforme a aquello, es que efectivamente aparece un cuerpo que empieza a adoptar una manera extra cotidiana de abordar el trabajo escénico, ceñido siempre a la lógica video musical, también expresiva. Volviendo a los videos de Jackson; quien dotado de un cuerpo que no soportará que la música sobrepase su performance, adoptará una tensión particular en su propuesta, su cuerpo tendrá una musculación, una tensión muscular que lo volverá presente en el espacio sonoro-visual.

Lo mencionado anteriormente podría parecer un tanto obvio en su postulado, digo al hecho de enfrentarse a una situación de representación o de performance audiovisual, pero es preciso profundizar en lo propuesto por Barba (1994); que al referir “técnica” no habla solo de una manera de actuar de una manera particular y consciente asumiendo la condición de representación, aquello no será posible definirlo como técnica. La técnica es método, encuentro de un lenguaje expresivo a partir de elementos puestos en valor, elementos escénicos que logren constituir maneras de hacer y descubrir mundos escénicos particulares. Por tanto bajo este precepto, la presente búsqueda está encausada a encontrar tales elementos que

constituyan una manera de concretar un lenguaje a partir del presente ejercicio de traducción de elementos video musicales aplicados al teatro.



Ilustración 2: Partitura física actriz María José Larraguibel.

En resultado al ejercicio propuesto por María José, es que ha sido pertinente aplicar estos encuentros en el avance investigativo; los cuerpos deberán en tanto; moverse en base a una estructura condicionada a lo sonoro, buscando la modificación de la música y encontrando una secuencia coherente de acciones, asumiendo los incentivos sonoros como modificaciones en la velocidad de sus acciones por ende cambios en las

dinámicas de la acción y que logren alterar el estado cotidiano del cuerpo. Por consiguiente, será posible definir y descubrir particularidades en el estado interno del intérprete ajustado a lo sonoro.

1.3.- Alteración, temperatura, estado, emoción.

El sueño de una música de colores para el ojo o una música tonal para el oído ha sido quizás la utopía estética más generalizada de la historia del arte y compartida por igual por buena parte de las prácticas experimentales de la literatura, la pintura y la música. Esta especie de música visual podría definirse como una forma de arte dinámica, con combinación de materiales musicales y visuales, es “la extensión visual de las notas. Cuando el sonido y la imagen trabajan juntos, los medios trascienden a un nuevo tercer medio. (Shirley Clarke en BODY Y WEIBEL, 1987, p. 53).

Esta afirmación hace referencia al problema sonoro visual, se instala a fin de poder dar cuenta que el paradigma tiene relación más bien con lo sinestésico cuando se afirma que la búsqueda ha tenido que ver con “la extensión visual de las notas”.

Acá el problema es la traducción de un soporte audiovisual aplicado al teatro, el videoclip, pero dentro de aquella premisa es que resulta imprescindible desarrollar ejercicios capaces de capturar el sonido y traducirlo en acción; en imagen. Para ello es que el elemento que existe para seguir el avance de la investigación es por antonomasia el cuerpo del actor;

el único capaz de traducir escénicamente la imagen de los sonidos. En el video musical existe un ejercicio de postproducción que dotará la imagen de colores, texturas y de un montaje rítmico del cual habla Eisenstein. Acá, como camino inicial, se adopta el cuerpo del actor al servicio de la traducción rítmico visual y en consecuencia, como será posible ver más adelante, podrán confluír otros elementos tales como el problema estético y discursivo en la escena. Será el cuerpo el que dirá qué color tendrá la escena, el único medio de traducción será la percepción del que vivirá dentro del sonido; el actor.

Se pide a Camila Outon (28), actriz, quien forma parte del equipo, que desarrolle el ejercicio de escuchar un sonido propuesto por el músico Bastián Fernández (25), éste propone un sonido similar al que ocurre con el roce del dedo húmedo sobre una copa de cristal; el sonido es constante, pero con pequeñas variaciones en su sonido, posee un ritmo agudo alternado por otro un tono menor, un sonido claro, casi como un silbido limpio o un falsete muy agudo. Camila, quien ya se encontraba en el escenario, empieza a acoplar la música a su cuerpo, se le pide que no se apresure en la búsqueda de los impulsos que le entregue la música, que trabaje solo en la sensación de la música. Poco a poco su mirada comienza a modificarse y su

cuerpo se torna más liviano, una especie de ser flotando en el espacio. A medida avanzaba la improvisación, era posible ver como el cuerpo comenzaba a responder a la imagen de la música, la música era liviana por tanto el cuerpo también se tornaba más esbelto en su apariencia, había algo que le hacía jalar su cuerpo hacia arriba, no estaba en punta de pies pero pareciera que su columna vertebral y su coronilla estaba presionando hacia el cielo, contra la gravedad, era posible dar cuenta de un cierto conflicto corporal que le permitía profundizar en su alteración interna.

El sonido le exigía a la actriz ponerse en problemas, en tensión con lo sonoro traducido en una postura corporal del mismo modo conflictuada. Trabajaba internamente en traducir la música a lo físico, algo en su interior se encontraba removido, en continuo trabajo, parecía que dentro de ella hubiese agua que cambiaba lentamente de temperatura, en sus ojos era posible traducir aquello, su mirada miraba al frente pero lograba entregar la imagen de la música, estaba alterada completamente, podría en ese instante enunciar cualquier texto y sería contenido desde aquella imagen que parecía inmóvil pero que se encontraba completamente movilizada por lo sonoro.

Mientras avanza el ejercicio era posible visualizar como a partir de la alteración que encontró su cuerpo, este ya poseía una temperatura distinta, era un cuerpo ya empapado de los incentivos sonoros.

El término temperatura corporal dice relación simplemente al momento posterior a la alteración que aparece conforme a la propuesta de Camila, es un cuerpo que ya encontró su conflicto físico y se encuentra cansado. Luego de aquello es que en su propuesta aparece la necesidad de moverse, su mirada se dirige hacia su estómago y sus manos también. Tal ejecución parece un punto necesario a relevar; su cuello y su cabeza adoptaron una tensión particular antes de dirigir la vista hacia abajo, algo así como un impulso inicial, conforme a aquello el músico entregó más intensidad a su sonido, a lo que la actriz recibe tal incentivo, y moverá lentamente desde aquel impulso fortalecido; la cabeza hacia abajo y por consecuencia su mirada. Era como si su cuello se separara de su cuerpo, una especie de segmentación corporal similar a los movimientos de Michael Jackson en sus videos musicales. El centro de energía o de atención estaba puesto en la parte inferior del cuerpo. Luego sus manos, antes de iniciar el movimiento hacia su vientre, adoptan una cierta tensión imprevista, ahora el foco estaba en sus dos manos, algo así como un leve choque eléctrico que le

entregó luz a sus manos, una fuerza distinta. Posteriormente sus manos se movieron en sincronía con lo sonoro, punto importante de la investigación ya que efectivamente la búsqueda ha sido enfocada hacia esa coherencia sonora, hacia aquella sincronía corporal con lo sonoro, como se ha visto en capítulos anteriores; la operación base en la constitución video musical.

En el momento en que Camila dirigió su cabeza y manos hacia su vientre, se evidencia una acción concreta pero particular en su ejecución, un movimiento que tenía como objetivo una acción, pero construida desde una cierta extrañeza. Era evidente como la acción tomaba una fuerza fuera del margen de lo cotidiano pero profundamente seductora, al parecer aquel mecanismo de seducción del cual se habla anteriormente había cobrado sentido, direccionado al encuentro con una acción que en respuesta a los incentivos sonoros logra particularizarse y volverse una acción seductora; una acción que logra cierta atracción visual.

Por otro lado, y no de menor importancia, está el encuentro con la acción. La actriz posteriormente a la ejecución del movimiento que dio como resultado la acción de llevar sus manos y su mirada a su vientre, le entregó significancia concreta a la estructura. Su inconsciente respondiendo a las leyes sonoras dio como resultado tal acción, quizás el sonido claro y

limpio le entregó la sensación de poseer algo en su vientre, su inconsciente encontró sentido, en tanto traducción de la imagen sonora de lo que pudiese significar un sonido luminoso. Una vez más una operación sinestésica, tal como ocurre en un proceso de elaboración de un video clip, y como bien se menciona en capítulos anteriores; el momento en que Michel Gondry construye el montaje video musical a partir de los incentivos sonoros del tema musical de New Order, asignando ritmos y melodías a personajes específicos.

Al momento en que la actriz dirige sus manos a su vientre, es posible visualizar una acción concreta, ella busca relacionarse con tal acción pero siempre en sincronía con lo sonoro, es posible dar cuenta de un estado que comienza a teñir la situación; aparece la ternura, el amor por un ser que al parecer se encuentra en el vientre. La particularidad en el tratamiento de la acción efectuado por la actriz logran dilatar la acción; parece una acción pequeña, pero el estado y la fuerza sonora que está siendo traducida en un estado contenido, logran expandir y hacer más visible lo que está ocurriendo, volviendo a lo seductor; se realza y vuelve interesante el estado de ternura y amor que está construyendo la intérprete. Al hablar de estado, es posible ya comenzar a hablar de emoción; vemos el sonido del roce de un

dedo sobre una copa de cristal acompañado de un cuerpo que acaricia particularmente su vientre. El significante es claro, la atmósfera ya se ha tornado evidentemente más precisa; la traducción sonora a la imagen dio como resultado una situación atmosférica de ternura. Es posible dar cuenta en tanto que la emoción en este caso fue constituida siempre condicionada a lo sonoro instalando así una situación emocional, resulta entonces pertinente llamar al actor en este caso como intérprete sonoro ya que el valor está puesto a partir de la condición de la música traducida en lo físico para constituir una atmósfera particular.

De acuerdo al contenido puesto en valor y traducido en el ejercicio propuesto por Camila fue posible determinar ciertas operaciones que se siguieron desarrollando en el equipo de trabajo; la música como condicionante y capaz de ser traducida por los cuerpos. Se desarrollaron variados ejercicios a fin de como bien hemos mencionado; habituar los cuerpos hacia la condición sonora, más bien viajar a través de la música y de esta manera encarnarla y constituir una situación atmosférica. De esto último se profundizará en el siguiente punto. Ahora es necesario mencionar algunos desencuentros en el equipo de acuerdo al proceso que se fue llevando a cabo en la primera etapa de ensayos.

En el inicio de este capítulo se hizo mención a que los intérpretes que fuesen convocados al proceso investigativo, fueran actores sensibles en cuanto a su relación con incentivos sonoros, esto fue así, pero conforme al corto avance investigativo ha sido posible visualizar que son varios los elementos que inciden en la habituación sonora de un cuerpo. El equipo necesitó que sus cuerpos fueran entrenados antes de cada ensayo a fin de constituir un cuerpo abierto al trabajo con lo musical. La música propone ritmos, melodías y armonías (ver en capítulo I) y que van variando conforme al avance de cada tema musical, algunos cada vez con más imprevisibilidad. No se trata de bailar al ritmo de la música, sino más bien; constituir ciertos instantes de una narrativa sugerente que responda a la sensación de esta, tal como ha desarrollado Camila cuando instala desde el inicio un cuerpo detenido que dialogando con lo sonoro constituye por sí solo un momento de interés visual sugerente, y desde ahí, en consecuencia desarrollar otros instantes. Esto fue precisamente lo que ha ido apareciendo en el proceso, cuerpos que se mueven al ritmo de la música y que de cierto modo no se particularizaban hacia el encuentro con la traducción sonora. Surgen propuestas que se encuentran en el territorio de lo coreográfico más que desde un acercamiento sensible hacia convertir la música en imagen, tal

como se ha mencionado y siempre dialogando con el soporte video musical, convertir la sensación de la música en imagen; un ejercicio sinestésico. Ahora bien, si se hurga más profundamente, aquello que se menciona como ejercicio sinestésico es posible afirmar que en estricto rigor, a partir de la definición de sinestesia según la RAE (2018); “Sensación secundaria o asociada que se produce en un aparte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él”, el acto de bailar puede determinarse también como un ejercicio de traducción sinestésica, el oído como sentido inicial de la música traducida en el cuerpo.

Se habla en una primera instancia en un cuerpo que logre contener la energía de la música, que es ciertamente; la manera en que opera el video musical.

Ahora bien, el video musical no solo efectúa esta operación por sobre el cuerpo, sino también por sobre la imagen total o el plano total donde inciden la iluminación y lo escenográfico o bien todo lo que constituya imagen; subtítulos, vestuario utilería, etc. En este punto lo preciso es el cuerpo y como bien desarrolla el video musical; los cuerpos desarrollan su performance a partir de los incentivos sonoros.

Es necesario mencionar lo anterior para definir concretamente los desencuentros que surgen en el proceso, ya que al mencionar la *energía* de la música y de cómo un cuerpo es capaz de traducirla, es necesario aclarar al equipo y en la presente documentación del proceso una definición clara sobre la energía.

Para dicho efecto se toma la referencia de la reflexión de energía que entrega Barba (1999), pues desarrolla un preciso análisis acerca de la energía del actor-bailarín.

Para Barba (1999) la energía no se presenta como una palabra para ser definida y en consecuencia ser entendida por el intérprete, más bien es preciso entender el significante a partir de un cómo, “*Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner en visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento*” (Pág. 85).

Es importante entonces relevar lo mencionado por Barba (1999), aquello que tiene relación al cómo, puntualmente a la manera en que se ejecuta algo, la manera en que se modula una acción, y así, dentro de ese cómo; de qué forma (Cómo) el actor hace visible, en tanto expresivo lo que está ejecutando. Lo anterior de acuerdo a los ejercicios propuestos por las

intérpretes donde es posible visualizar una acción particular o seductora, es porque en vista de lo tratado acerca de la energía, será una acción cargada de la energía de la música.

No se trata de ver a un intérprete desarrollando una acción construida extrañamente ni extremar las posibilidades físicas, se trata más bien de experimentar la energía en forma de “sats” (mencionado anteriormente) a partir de lo que Barba plantea desde entender energía según el significado griego “estar listos para la acción”(Pág. 92), continúa diciendo;

En el comportamiento físico, el pasaje de la *intención* a la *acción*, constituye un típico ejemplo de diferencia de potencial.

En el instante en que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*, o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es el resorte antes de saltar. Es la actitud del felino preparado para atacar, retroceder o volver a la posición de reposo. Es el atleta, el jugador de tenis o el púgil, inmóvil o en movimiento, listo para reaccionar. Es John Wayne frente a un adversario. Es Buster Keaton antes de echarse a andar. Es María Callas cuando está por iniciar una aria [...] El *sats* es impulso y contraimpulso (Pág. 92).

Con ello quedan definidos los criterios que se instalan acerca del término energía al equipo de trabajo, dialogando con los ejercicios

propuestos por los intérpretes. En consecuencia, en el instante en que Barba (1999) hace referencia al contra impulso es preciso dar cuenta que en ello reside gran parte de la energía de un cuerpo y en la posterior modulación de esta.

Al hablar de contraimpulso se refiere a oposición de fuerza contraria, o más bien, de dos fuerzas que están en continua tensión; un cuerpo en preparación dinámica o *sats* lucha en esta constante fuerza opositora; un contraimpulso, algo que le permite mantener el estado de atención necesario a lo que va a ejecutar. Lo mismo ocurrirá en el desarrollo de los ejercicios propuestos en el proceso, los cuerpos perciben la música y son capaces de encontrar la modificación necesaria que los lleve a una situación de modificación corporal, el cuerpo se pondrá en conflicto, buscará maneras de incomodarse para generar una alteración y por consecuencia una temperatura corporal. ¿Qué ocurrirá después? Lo mismo que sucedió en el ejercicio de Camila cuando comenzó a accionar; su cuerpo mantuvo constantemente ese contraimpulso que le hacía trabajar con una energía extra cotidiana que le particularizaba su performance, mediante un cómo particular.

Aquello como encuentro en el proceso investigativo resulta necesario de relevar y de cohesionar para seguir desarrollando la traducción rítmico visual. Por tanto, aquellos ejercicios que surgieron y que parecieron simples propuestas coreográficas al ritmo de la música, sirvieron para instalar reflexiones en el presente trabajo investigativo.

Es preciso señalar que en el trabajo desarrollado, el término *sats* que propone Barba (1999) se instala dentro de la condición sonora, por ende al enfrentar un cuerpo bajo estos criterios, éste se encontrará decidido y atento a responder a las leyes de la música; ahí encontrará su *sats* y, por consecuencia, su contraimpulso, tal como se ha podido evidenciar en los ejercicios propuestos, así dialogar y navegar bajo esta condición en su performance. En Barba (1999) el término *sats* es adoptado desde una lógica de acción dramática; existirá por ende un objetivo que en consecuencia generará el impulso y posteriormente la ejecución de la acción. Volviendo al proceso rítmico visual; será la música siempre el detonante, es la fuerza de la música la que instalará situación y los cuerpos tendrán que adaptarse a esta, vivirla, sentirla, viajar dentro de su energía y modular su dinámica, los impulsos los entregará el viaje sonoro. Los paralelos con los términos

Barbianos son solo para encontrar referencias concretas acerca del proceso físico que se lleva a cabo.

En vista a lo anterior, es posible aclarar más precisamente a lo que se busca en el proceso investigativo y es puntualmente cuando se refiere, a constituir instantes atmosféricos que logren aclarar en imagen lo que la música está proponiendo. Por lo tanto, en este punto de la investigación es donde no solo el cuerpo es el que incidirá en la traducción, sino también, elementos que deben confluír a modo de aclarar el instante atmosférico a constituir.

1.4.- Atmósfera.

Este apartado, resulta necesario para aclarar, o más bien, determinar la constitución de una atmósfera a partir del ejercicio de traducción rítmico visual que se lleva a cabo.

Partiendo siempre desde la premisa que el clip se conforma como un producto con fines publicitarios, es que a partir del mecanismo de seducción del cual hace alusión Sedeño (2007), es posible determinar que la constitución de un video musical es construida a partir de instantes productores de imágenes que contengan gran interés visual. Para ello se

nutre de lo que perceptivamente resulte ser más atractivo a ojos del espectador y logre satisfacer su ocio, volviendo a Weibel (1987) “La mayoría de ojos degustan hipnotizados las imágenes de los vídeos musicales, ello se debe a que en los vídeos musicales la morfología del deseo privado se vuelve idéntica a las figuras técnicas públicas.”(Videos musicales, del vaudeville al videoville. Párr. 4). Es decir, el video musical constituye un panorama que busca poner en evidencia visual el ideario privado del sujeto; por tanto es ahí donde cabe el morbo visual; imágenes con alto contenido erótico, violento a ratos, donde los excesos y la vida excéntrica cobrarán relevancia en las producciones video musicales. Ahora bien, tales imágenes se plantearán a modo de instantes definidos y potenciados, poniendo en juego al artista, actores, bailarines y una amplia gama de tratamientos a la imagen que se instala. Quisiera detenerme en ejemplos que resultaron llamar la atención en el proceso, y que conforme el avance de la investigación fue necesario entrar en este punto en el problema del mecanismo de seducción traducido al teatro.

En el primer video musical es *Bitch I'm Madonna* de Madonna, es posible dar cuenta que la música propuesta se encarga de entregar sensaciones de celebración desenfadada que se traduce en una fiesta sin

límites por los pasillos y en la azotea de un edificio, conforme a aquello es que los instantes que construye son de personas disfrutando en un contexto algo extravagante y con un paleta cromática de alto interés visual, los colores son predominantemente flúor y fuertes, dejando de lado los colores oscuros y lúgubres. Los planos están secuencializados vertiginosamente y la cámara está en constante movimiento entregando la sensación de una fiesta bastante ruidosa, es posible dar cuenta que rítmicamente el montaje es rápido y sin tiempo para la detención ni la cámara lenta. El sentido del video y de cada imagen es claro y definido.

El segundo video es de The Cardigans y se llama *Erase Rewind*, en este, es posible dar cuenta visualmente que se propone una atmósfera de asfixia al dialogar con lo sonoro, en aquello radica el morbo por ver el video; las paredes del cuarto donde se encuentra la banda y su vocalista comienzan a moverse de tal manera que el espacio se hace cada vez más pequeño, conforme a aquello las luces se quiebran y dejan el espacio en un penumbra verde, a medida que se va haciendo más pequeño el espacio la banda y la vocalista comienzan a hacer presión contra las paredes con sus instrumento no teniendo solución al respecto. Los planos a medida que

avanza el video se van haciendo más acotados en su tiempo y constituyen un aporte a la situacionalidad del video.

El tercer y último video es *Enjoy the Silence*, de Depeche Mode, el cual propone visualmente planos que sugieren soledad, estar en silencio tal como el título lo propone. Se visualizan paisajes amplios, planos a ratos generales de un hombre vestido de rey con una silla de playa, en su individualidad frente al mundo, contempla varios paisajes, contra la inmensidad de un mar, de montañas y riscos. La música entrega sensorialmente lo desolado y conflictivo que es enfrentarse a instantes de reflexión con uno mismo, y trata de ponerlo en valor en las imágenes, por tanto, es ahí donde aparece un mar que no está tranquilo precisamente. Vemos montañas fracturadas y en otros instantes también un paisaje verde y calmo, tal como el ejercicio emocional de reflexión interna del sujeto frente a cuestionamientos internos o cuando realmente decide callar.

Estos y otros ejemplos fueron analizados por el elenco frente al problema de la atmósfera. Fue posible concebir a partir de lo propuesto por Böhme (2001) en relación a lo que refiere de atmósfera como clima emocional que, cada videoclip plantea conforme a su mecanismo de seducción una atmósfera con un significante claro y preciso. Lo

atmosférico, como bien se ha tratado de dilucidar anteriormente, tiene que ver con la incidencia de algo en un espacio, más precisamente y según lo refiere la RAE (2014) como “espacio al que se extienden las fuerzas de alguien o algo, o ambiente que los rodea”, con ello, y de acuerdo a que es una palabra que proviene desde lo meteorológico, aplicado al teatro y al videoclip, tendrá relación con lo climático de una situación en la cual inciden elementos que hacen constituir, definir o modificar, por tanto la atmósfera de un espacio tal, y que en este caso; será la música condicionante de constituir atmósfera capaz de condicionar el estado de las cosas (cuerpo del actor, elementos tanto escenográficos, lumínicos, etc.).

Como una pequeña conjetura dentro de este apartado puede ser posible entonces mencionar que: un video musical se constituye de una secuenciación de instantes atmosféricos dentro de una situación rítmico visual, siendo la música la provocadora de tales, en tanto situaciones productoras de sensaciones climáticas o, valga la redundancia, atmosféricas; volviendo una vez más al concepto de sinestesia. Por otro lado y volviendo al ejercicio propuesto por Camila; ella, constituye una atmósfera al momento en que simplemente la música comienza a operar por sobre el cuerpo y su comportamiento, construyendo así una situación inmersa en lo

sonoro. Ahora bien, posteriormente la situación tuvo claridad cuando se logra visualizar sus manos en su vientre evidenciando así una atmósfera más específica.

Es pertinente mencionar además, que en los videos musicales, como es posible ver en las propuestas ya mencionadas, no solo incide el cuerpo de las personas que aparecen en el video en la constitución de una atmósfera, sino más bien, serán muchos los elementos que confluirán en dicha conformación, entre ellos están la luz, la escenografía, los maquillajes, el vestuario, etc.

El problema de la atmósfera en la presente investigación no comprende la escala de planos. El ejercicio está puesto en la traducción de la relación rítmico visual constituyente de atmósfera, más específicamente, la situación corporal enfrentada a lo sonoro y la narrativa del video musical aplicada a la puesta en escena.

Conforme el avance de los ensayos, se plantea una segunda etapa de trabajo escénico donde cada intérprete planteará una situación en diálogo con lo rítmico, tal como en la etapa anterior pero instalando atmósfera.

Elizabeth Cortes, actriz, veintisiete años, propone un ejercicio escénico en el cual instala un maniquí en la sala, al fondo izquierda

espectador. Filtra un foco con una gelatina color amarilla y se instala de espaldas al espectador pero a la diagonal del maniquí, casi en primer plano derecha de espectador. De fondo suena *More Than A Woman* de los Bee Gees. A medida que avanza su propuesta, su columna comienza a adoptar los incentivos rítmicos propuestos por la música, es como si quisiera bailar con el maniquí pero a la distancia, la sensación entregada sugiere soledad o una necesidad de otro, un recordar dulcemente a otra persona o la necesidad de estar con otro, la música de los Bee Gees entrega un texto musical que encuentra lazos significantes con la imagen que la actriz está proponiendo, se constituye una relación músico visual contenida en consecuencia por una atmósfera.

Dentro de la propuesta de Elizabeth es preciso mencionar que la sensación entregada es producto de fabulaciones personales desde la dirección, el universo abierto a cada espectador que presencie cada instante atmosférico, el carácter de una atmósfera es la mayor parte de las veces sugerente, cada espectador desarrollará un universo a partir de lo vivenciado. Sin lugar a dudas, lo importante es que la imagen que construye cada intérprete logra ser significativa y aún más importante; conductora de

sensaciones esenciales en el plano de lo perceptivo, tal como funciona el engranaje video musical.

Camila Outon, propone un ejercicio en el cual con un tubo fluorescente de color blanco entre sus piernas, genera una secuencia de destellos lumínicos (encendido y apagado en velocidad) con el tema *Womanizer* de Britney Spears. Lo interesante de este ejercicio es que, el tema musical en un inicio es totalmente una descarga eléctrica armonizada, transformada en una melodía de una cierta descarga eléctrica. Camila logra cierta sincronía con el encendido y apagado del fluorescente, que instala realmente una situación video musical, la atmósfera es claramente eléctrica, entrega una sensación de una determinada frialdad y extrañeza, posteriormente abre una Coca Cola, todo dentro de una rítmica particular que responde a la energía de la música, su cuerpo modificado estaba, por decir de alguna manera, *estresado* en el clima o atmósfera que estaba proponiendo.

María José Larraguibel, construye una situación en la cual desde un oscuro se enciende repentinamente la luz y de la misma manera fugazmente suena un frigorífico, en eso la vemos en punta de pie, un tanto espigada masticando un limón. Comienza a morderlo y el jugo sale por entre sus

labios y escurre por su cara y cuello. Genera en tanto una dificultad física que particulariza el cuerpo, lo mismo que en las propuestas anteriores que responden a las leyes de lo sonoro, en este caso sus pies en punta entregaba pequeños lazos o acentos con el sonido del frigorífico, respondía a la propuesta monocorde del motor de tal congelador que sonaba, y la manera en la que masticaba el limón dialogaba dentro de la misma tónica.

Al recibir las propuestas de los intérpretes ha sido posible dar cuenta que algunas no poseen un significante claro, se plantean más bien dentro del marco de la producción de sensaciones abiertas pero resultan, sin duda, sugerentes a la hora de visualizarlas.

Dentro del proceso que se ha llevado a cabo es posible determinar que efectivamente una atmósfera en un video musical se construye a partir de la música. Será ésta la encargada de entregar los incentivos hacia su traducción en imágenes, en tanto los ejercicios propuestos por los intérpretes logran dialogar coherentemente a partir de la relación sonora, constituyendo atmósferas dentro de las leyes de lo rítmico.

Dentro de aquello resulta importante relevar que aparecen encuentros que dialogan férreamente con el problema estético del videoclip; más bien refiero a lo excéntrico en las imágenes propuestas, lo morboso de algunas

situaciones, cargadas de una alta extrañeza visual. Es difícil poder determinar las sensaciones exactas que produjeron las propuestas, pues por decirlo de alguna manera, el sabor era desconocido, aparecían imágenes de otros mundos, de contextos extremadamente particulares. El mecanismo de seducción acá estaba siendo traducido no desde lo sexual o poner en valor estilos de vida excéntricos como en algunos videos. Acá aparecía traducido en otro tipo de morbo, un morbo por el mundo particular que estaba siendo construido por fragmentos de imágenes de simples ejercicios escénicos.

Por último, es preciso dar cuenta de una reflexión que surge a partir de las propuestas de los intérpretes; Lage (2014) plantea que “Las atmósferas ‘flotan’ en el aire, como si se tratara de algo etéreo, incluso divino, que llena el vacío entre los objetos y nos embelesa.”(Pág. 3). De acuerdo a aquello es posible determinar que existirán una serie de catalizadores que puedan generar una atmósfera de un espacio, tal como se menciona anteriormente, pueden ser la luz, los objetos y por supuesto la música. Conforme tal punto es preciso mencionar que los cuerpos navegan por el espacio condicionados por la densidad del sonido suspendido en el aire, concretando así, una atmósfera tal como en el video musical.

Desde este punto es preciso dar paso al problema de la narrativa, el cómo se irá encauzando el proceso investigativo hacia la concreción de lo situacional, todo enmarcado dentro del concepto entendido como la traducción escénica del video musical.

2.- Narrativa rítmico-visual.

2.1.- Espacio rítmico.

Será por tanto la atmósfera dentro de un programa rítmico como encuentros sustanciales en la primera etapa investigativa los elementos que serán trabajados hacia la conformación de una cierta narrativa o secuenciación de instantes tomando como marco referencial el material teórico del capítulo II de la presente investigación que refiere a la narrativa del video musical.

Los espacios en un video musical son contruidos a partir de lo sonoro, es la música la que define las locaciones y por consecuencia quienes o que aparece en cada toma o plano constituyendo así un espacio atmosférico de carácter rítmico.

En el presente trabajo investigativo se plantea al equipo la interrogante del dónde situar las atmósferas que se irán construyendo y cuál precisamente será la temática principal por la que atravesará la puesta en escena. Más bien la pregunta específica es ¿dónde poner en valor el trabajo investigativo tanto teórico como práctico que ha surgido?

Por ende será necesario siempre volver al objeto de estudio para dilucidar tal interrogante, y en vista de aquello es que resulta pertinente desarrollar en tanto un trabajo cuya temática principal sea el ritmo, entendido como el concepto sustancial que soporta el videomusical; el cual funda su trabajo sobre una base rítmica, condicionando a partir de ello; espacios y cuerpos en torno a tal concepto.

Por lo tanto suena pertinente fundar el proceso de montaje escénico a partir de la siguiente interrogante: ¿de qué manera incide el ritmo en ciertos espacios y en los sujetos?

Desde tal interrogante surge la idea de contextualizar la puesta en escena, es decir situar la propuesta escénica en un espacio que permita la construcción de atmósferas.

Se plantea un paralelo entre el video musical y la idea de contexto de obra; si el videoclip basa su trabajo condicionando espacios por lo sonoro

concretando así espacios atmosféricos rítmicos, ¿qué espacios en el contexto cotidiano podrían asemejarse a tal operación? Frente a aquella reflexión se llegaron a varias respuestas y era posible dar cuenta que efectivamente existen espacios que se sustentan desde la misma lógica video musical; serán espacios rítmico visuales; aparecen en el cotidiano y van desde una tienda de retail, a gimnasios, supermercados, etc. Lugares que son precisamente condicionados por lo sonoro y que en consecuencia modifican el comportamiento usual del sujeto. Una tienda de retail tendrá música reproducida por el altoparlante toda la jornada y el sujeto; recibiendo impulsos sonoros (música que inciten el consumo) modificará su actitud o bien su comportamiento en su habitar de ese espacio. Lo mismo ocurrirá en un supermercado, gimnasio, etc. El sujeto entrará en sincronía con el espacio a partir de lo sonoro, tal como ocurre en la operación video musical.

En este punto es posible señalar que efectivamente se sigue desarrollando un ejercicio de traducción del video musical a la puesta en escena, tomando como camino el de sustentar la propuesta a partir de la sustracción de elementos y movilizarlos hacia una secuenciación de

situaciones atmosférica dentro del espacio rítmico que se comienza a plantear con el equipo de trabajo.

Conforme tales reflexiones sobre los espacios cotidianos y su rítmica es que surge una imagen que causa gran interés por el equipo de trabajo y es la que se presenta a continuación:



Ilustración 3: Imagen inspiradora de Supermarket, anatomía escénica del ritmo y su descomposición.

La fotografía corresponde a una casa funeraria colindante a un supermercado ubicados en santa Isabel con calle Portugal, esquina nororiente.

En la fotografía es posible visualizar dos espacios que en su ritmo de vida o su funcionamiento cotidiano más bien, son opuestos. Un supermercado entrega un significante muy opuesto a los de una casa funeraria; por un lado la rapidez del consumo de productos para la

subsistencia del individuo y por otro la detención, la espera y todo lo que conllevará lo funerario. Sin duda dos espacios que atmosféricamente condicionan el comportamiento de las personas que habitan cotidianamente ambos espacios.

Aquello aparece como un desafío para el equipo, en aquella oposición rítmica y el hurgar investigativamente en cada espacio y sus atmósferas, fueron los que resultaron ser el elemento sustancial para continuar con el proceso acotado a trabajar dentro de los espacios propuestos.

Se le pide al equipo de trabajo que inicie un trabajo fuera de los ensayos, que será precisamente de percepción de los dos espacios (puede ser cualquier supermercado o funeraria), que logren detenerse y percibir el comportamiento global de tales, se les pide de ampliar la observación hacia una manera más general, ya que lo que se busca son dos cosas específicas; por un lado cómo es el espacio, su iluminación, sus dimensiones, el sonido, las sensaciones que entrega y por consecuencia las atmósferas que propone. Por otro lado, cómo se modifica el sujeto en tales espacios. Por último hacerse un par de preguntas ¿es el sonido efectivamente el que condiciona el comportamiento de las personas en tales espacios? Y también ¿el sonido

logra adecuarse al espacio en que se encuentran los sujetos que habitan el espacio, es decir, está el sonido en sincronía con el espacio?

A partir de este ejercicio de percepción fue posible dar cuenta que efectivamente lo sonoro se encuentra asociado a un cierto sentido estético de los lugares; por un lado, en un supermercado será posible obtener ciertos temas musicales más Pop, reproducidos por el altoparlante, serán propuestas musicales más alegres y que tienden a ser más rápidos o con un ritmo más acelerado, en consecuencia, los productos y sus colores atractivos visualmente y a ratos, el exceso de elementos superpuestos, dialogaban con lo propuesto por lo sonoro, al mismo tiempo los tubos fluorescentes que se mantienen encendidos toda la jornada, lograban cohesionar atmósferas de una amplia sobre estimulación visual. Algunos integrantes del equipo fueron a supermarket nocturnos donde si bien eran, a momentos; los únicos en el local comprando, mencionan que los elementos, tanto refrigeradores, la música y la luz, construían atmósferas que entregaban cierto stress al estar presente.

Por otra parte, lo funerario también entregaba texturas que se encontraban en el inconsciente de cada integrante del equipo. En algunos resalta el sonido de una radio con música calma, de toque ochentero, y a

bajo volumen entregaban al espacio un cierto decaimiento y tranquilidad. Los espacios eran forrados con madera o cueros acolchados, siempre un escritorio, posters de la virgen de Lourdes, cruces pegadas en los muros y lámparas que también entregaban una calidez pero al mismo tiempo un carácter lúgubre al espacio. También aparece la calma, la espera del funerario, muchos hacen cambio de turno ya que atienden las veinticuatro horas del día y solo tienen una televisión prendida a volumen bajo o bien la radio y un par de tazas de café.

De acuerdo a las preguntas ha sido posible rescatar que si bien lo musical incide en el comportamiento de los espacios, por un lado el consumo y la velocidad acompañada de música que estimula aquello y por otro la calma y lo monótono de estar en una espera constante en la funeraria con la música a bajo volumen y tranquilas melodías, es posible señalar que en ellos lo musical no fue el punto de partida para la construcción de ese espacio; un supermercado no pensó en la música y a partir de ello se hizo el supermercado, pero lo que sí, es efectivo que un supermercado efectivamente se convierte en un espacio sonoro visual; los elementos y los consumidores sí se encuentran condicionados a los incentivos sonoros y tal espacio encuentra la música adecuada para reproducir por el altoparlante sin

parar. Misma operación ocurre en una funeraria, donde si bien y es necesario mencionar; no existe una música constante, en cuanto a lo temporal pareciera indicar que la detención y la calma, entregan un cierto ritmo de letanía en el funcionamiento de tal espacio, por ende el sonido bajo y lo pausado determinan en tanto el sonido de tal lugar.

Es preciso señalar que un espacio entregará significantes claros; un supermercado contiene de por sí signos que dan carácter, al igual que una funeraria, con ello es posible también dar cuenta que al hablar de ritmo se refiere también al cómo funcionan los espacios en cuestión, al mismo tiempo asociarlo a las definiciones de ritmo que propone Block 2008, en cuanto a que el ritmo contendrá precisamente alternancia, repetición y tempo. Por ejemplo, la alternancia y repetición de un supermarket será la noche y en una funeraria el tempo será evidentemente lento y el simple acto del funerario de encender la televisión para ver su programa favorito de todos los días a la misma hora; su alternancia y su respectiva repetición.

El discurso entonces se comenzará a sustentar a partir del ritmo y por consecuencia su particularización. La propuesta escénica entonces se sustentará a partir de las reflexiones que surjan acerca del ritmo y las incidencias que este tiene por sobre el comportamiento del sujeto,

particularizado en este caso en un supermarket que colinda junto a una casa funeraria.

La materialización de un trabajo teórico-práctico a partir de elementos del video musical trasladados a escena tiene su fundamento a partir de una cita de Weibel (2003); “La cultura del clip trata más de nuestro mundo actual que la mayor parte de la alta cultura” (Pág. 8). Aquello resulta ser un detonante para desarrollar discursivamente reflexiones acerca del retrato que efectuaría el videoclip acerca del comportamiento en que se inserta la sociedad actual, donde resulta evidente dar cuenta que el ritmo en el quehacer cotidiano se ha visto modificado por la inherente evolución del sujeto.

Por tanto ¿somos seres condicionados a una rítmica sinsentido tal como propone el género video musical?

Aquella interrogante que se plantea invitará a convenir una premisa que será el punto de partida para la próxima etapa de construcción de material escénico.

2.2.-Narrativa

La premisa planteada fue la siguiente “el organismo en tanto individuo es descompuesto por los contextos rítmicos contruidos por los sujetos”. Acá se particulariza en tanto el concepto de ritmo y puesto en diálogo con lo rítmico visual, en consecuencia; la operación video musical traducida en una premisa directorial de trabajo para la realización escénica.

Se trabaja entonces según Leguizamón (1998) a partir de un *concept*, pero que en este caso particularizado en la traducción escénica (premisas); el videoclip se construye a partir de un concepto que es definido para entregar un desarrollo discursivo integral en cada propuesta video musical, a partir de ello es que se construyen imágenes o a ratos ciertas situaciones o narrativas breves en el caso de los videos cuya tipología sean narrativos, que constituirán el corpus del video.

Se le pide al equipo de trabajo que desarrollen propuestas escénicas (atmósferas rítmicas) acerca de situaciones que podrían ocurrir con personajes o seres que habitan ambos espacios y que se encuentren de cierta manera problematizados en su relación con el ritmo de tal espacio.

A continuación, se describen propuestas que fueron relevantes para concretar material escénico conducente a narrativa de la puesta en escena:

Nelson Retamal elabora una atmósfera donde con un tubo fluorescente colgado del techo de la sala de ensayo acompañado de un sonido eléctrico creado por el músico del equipo con un sintetizador, se electrocuta una y otra vez al subir con un asilla cerca del tubo; planteando la situación de un foco en mal estado en un pasillo de un supermercado.

Aquello entregó luces de una cierta línea narrativa o situación dramática que podría narrar acerca de un trabajador que se encuentra todos los días con el mismo problema; el foco del pasillo en mal estado y que genera por tanto una modificación en su estado cotidiano, trabajando en consecuencia a partir de la premisa planteada.

Camila Outon y María José, luego de que sus propuestas iban en relación a cajeras de supermarket condicionadas al bip de una caja registradora y a la sobrecarga laboral, plantean una propuesta en conjunto donde tomando como base un tema musical de kraftwerk llamado *The Robots* construyeron una estructura donde su partitura rítmica en relación a lo sonoro era ejecutada al mismo tiempo, conforme aquello su estado se iba modificando evidenciando cada vez más la alteración y el stress producto del mecánico y a ratos repetitivo desarrollo de acciones que estaban ejecutando. Cabe señalar que cuando se refiere “repetitivo” aquello no se

plantea como equivalente a una situación monótona, más bien la estructura se torna repetitiva en relación a lo rutinario que pueda resultar la jornada de trabajo día a día y conforme a la alteración o desgaste; aquella repetición se convierte en un elemento necesario para construir ciertos momentos álgidos en la estructura propuesta y en tales repeticiones encontrar la correcta variación de los instantes.

Cristóbal Baeza entre sus propuestas, resulta importante relevar un ejercicio que sirvió posteriormente para el desarrollo dramático del montaje. Interpreta un *cover* de *Baby one More Time* de Britney Spears, dialogando férreamente con lo performativo de algunos videos musicales en donde la performance es el foco principal de la propuesta, es decir, el músico es quien se llevará todo el peso del video y el significante no tiene una lectura más allá que de lo que el músico en este caso está planteando en su discurso, más adelante será posible ver de qué manera es puesto a dialogar en la secuenciación de los momentos.

María José, elabora una segunda propuesta que resulta necesaria para ser puesta en valor; construye tomando como base el tema *Blue Monday* de New Order una estructura en base a repeticiones que ilustraban la jornada de una promotora de productos en donde el tiempo pasaba en velocidad

construyendo por consecuencia una partitura de acciones muy rápidamente una y otra vez. El tema musical propone una rítmica bastante marcada que le permite a María José trabajar claramente en relación a su veloz partitura de acciones y su comportamiento escénico, que a medida avanza musicalmente el tema, logra modificarse y al igual que el ejercicio de las cajas, generar un cierto desgaste en su rutina de reposición diaria.

Carlos Castañeda elabora junto con Elizabeth Cortes una estructura tomado como referencia un infomercial de *PowerFit*, un producto de antena tres directo que sirve para aumentar la masa muscular. Proponen una estructura contextualizada en la funeraria, en la cual Carlos prende la televisión y ve este infomercial una y otra vez a la medianoche como parte de un fetiche del propio funerario, conforme al encendido de la televisión aparece la chica fitness (Elizabeth) haciendo la rutina de ejercicios al ritmo de la música de gimnasio. La atmósfera que se plantea logra entregar la sensación de aquellos infomerciales clásicos que son aún reproducidos en algunos canales de televisión por cable.

Las estructuras o atmósferas rítmicas propuestas por el equipo de trabajo dieron como resultado además de ser detonadoras de las situaciones que conformarán la puesta en escena; algunas reflexiones acerca del

concepto de ritmo en el cual se basa la puesta en escena. El ritmo tal como propone Block se constituye de repeticiones de las alternancias, que es lo que en consecuencia genera un pulso constante independiente de la velocidad o tempo que este contenga, tal como un latido cardíaco, ahora bien, aquellas repeticiones o pulsos para que puedan ser comprendidos como música necesita de ciertas variaciones en tales repeticiones. De acuerdo a lo mencionado, es que es posible encontrar interesantes paralelos con las propuestas, y que tienen relación a la repetición de ciertos patrones rítmicos que tendrán posteriormente variación en las situaciones; tomando como referencia el ejercicio de Nelson, es posible determinar que en aquella rutina enfrentada a diario con el foco parpadeante del pasillo en el supermercado se encuentra un cierto patrón que genera ritmo, lo mismo ocurre en la propuesta de Carlos y Elizabeth donde cada noche ocurrirá la misma situación. Por tanto el ejercicio de construcción escénica tendrá relación con la repetición, o más bien, la rutina del sujeto entendida como ritmo de vida de éste en tales espacios (funeraria y supermercado), y desde ahí encauzar la elaboración escénica hacia encontrar las variaciones de aquellas repeticiones y su modificación, algo así como un laboratorio escénico que busque maneras de desgastar una acción repetitiva, o mejor

dicho hurgar en formas de concretar cierta descomposición de las situaciones, algo así como un ejercicio de deconstrucción situacional.

Desde ahí es que surge la idea de plantear la obra como una anatomía escénica del ritmo y su descomposición, que se sustenta desde el presente trabajo investigativo y que convoca al ritmo video musical y su traducción en la puesta en escena. En consecuencia, la puesta en escena tendrá el nombre de *Supermarket, Anatomía escénica del ritmo y su descomposición*. Un supermarket en el cual por medio de situaciones a ratos contrastada por lo funerario, logre reflexionar acerca del ritmo, tomando como referencia el soporte video musical sustentado a partir del paralelo que desarrolla Weibel acerca del reflejo que efectúa el video musical de la sociedad contemporánea, más específicamente acerca del ritmo de tal y la descomposición de éste.

En las propuestas escénicas que se ponen en valor es posible apreciar esbozos de situaciones que servirán de líneas de argumento para ser entrelazadas en la narrativa de Supermarket, ahora bien, tal como se plantea la reflexión acerca de la repetición y su variación, será entonces necesario encontrar el correcto desarrollo de tales repeticiones para constituir las situaciones y por consecuencia ver de qué manera tales repeticiones, en su

desgaste, logren descomponerse o descomponer el estado original de los personajes que habiten la puesta en escena.

Estas situaciones, a las cuales se alude, surgen como contextos que serán puestos en valor en tanto objetos de reflexión frente a las tipologías video musicales que se proponen en el capítulo anterior, en el se mencionan tipologías de carácter narrativo y poliédrico, esta última propuesta por Leguizamón (1998), que en suma; sería como ver a un elemento desde distintos ángulos de visión, cada plano o toma tendrá un punto de vista acerca del elemento, atmósfera o personaje que aparezca, creando de alguna manera un “presente continuo” (Leguizamón 1998. Pág. 31). Por tanto habrá una historia o argumento breve y conciso, para luego desde ahí encontrar variaciones condicionadas a la música dentro de la multiplicidad de puntos de vista de una acción.

En efecto, lo poliédrico y algunos breves aspectos de una tipología de carácter narrativo resultan ciertos para trabajar la narrativa de Supermarket.

El ritmo de la rutina, en este caso, será repetitivo, enfocada hacia encontrar las variaciones rítmicas, se contará cada situación (repetición de la rutina) desde distintos ángulos de visión a modo de encontrar la intensificación dramática en la variación de cada repetición situacional.

Es preciso entonces describir las situaciones que serán puestas en valor, propuestas con breves argumentos dentro de la premisa directorial ya mencionada y que serán problematizadas con los elementos del video musical que también han sido puestos en valor; la atmósfera rítmico visual dentro de una narrativa de carácter poliédrico.

Las situaciones o breves argumentos que se describirán a continuación, forman más bien parte de un qué se quiere contar, y su cómo será descrito más adelante en el punto referido a montaje escénico. Se instalan cuatro breves líneas de desarrollo argumental;

1. El funerario y su chica fitness.

La primera línea transcurre en la casa funeraria y narra la historia de un funerario obseso por una chica fitness que aparece por la televisión en un programa de infomerciales promocionando un producto para aumentar la musculatura todos los días a la medianoche, al momento de ver el infomercial, éste efectúa la llamada para adquirir el producto, a los cinco minutos escuchará un fuerte sonido de un accidente automovilístico, será su amada chica fitness que al entrar en la funeraria veremos que ha quedado herida de muerte, posteriormente quedará tumbada en el suelo, muerta.

Finalmente, el funerario por su gran pena decide meterla al refrigerador para congelarla y mantenerla.

Hablamos de un funerario, un ser detenido o más bien de un organismo detenido. Solo ve su televisión y espera sus clientes, la espera es eterna, su organismo (cuerpo) no sale a la luz, no tiene la musculatura necesaria para poder levantarse de la silla producto de su detención, solo hay una cosa que lo atrae y lo excita enormemente, es su chica fitness musculada, su cuerpo, su carne, su organismo fitness reproducido a la media noche por el infomercial.

2. Una vaca Suicida en el supermarket.

La segunda línea argumental tiene lugar en el supermarket y narra la historia de una promotora de productos lácteos (disfrazada de vaca) *part time*, y que tiene conflictos con los trabajadores full time. La acción a desarrollar es la siguiente; la promotora va todos los días a su trabajo y es objeto de burlas por su traje de vaca y envidia por trabajar medio tiempo, el desgaste de la rutina y la constante molestia desencadena la furia de esta promotora llegando a asesinar a una de las cajeras del supermarket.

3. Las cajeras que un día decidieron desfasarse.

Esta tercera línea de desarrollo narrativo también tiene desarrollo en el supermarket, y cuenta la historia de dos cajeras que enfrentadas a su rutina diaria y extenuante desarrollan sus partituras de acciones cotidianas al mismo tiempo, es decir sin desfasarse, en sincronía. Con ello es que comienza su conflicto interno; el de querer desfasarse y encontrar una autonomía propia, más bien el discurso se sustenta a partir de una suerte de alienación colectiva del individuo inserto en la rutina del espacio (contexto rítmico).

4. Un reponedor electrocutado en el pasillo tres.

Ha llegado al supermarket un chico caracterizado como el clásico hombre de las cajetillas de cigarros Marlboro, la seducción llena el supermarket y logra seducir también a una de la cajeras y comienzan a tener sexo desenfrenado entre uno de los pasillos del supermarket. Este hijo nacerá desde el refrigerador de bebidas del supermarket, homologará en un plano más poético el vientre de esta cajera, un vientre adosado a este

supermarket, un vientre que solo reproducirá productos, un producto que en este caso será un reponedor de productos adosado a este supermarket, ya preso en el lugar que le ha dado la luz. La cajera ha dado a luz, el hombre electrocutado ha visto la luz y será el foco parpadeante del pasillo tres, lo mira y va a tocarlo, lamentablemente terminará electrocutado, una y otra vez.

2.3.- Texto Escénico.

Si bien, lo textual tendrá cierta incidencia en el desarrollo narrativo de la puesta en escena, lo que potencialmente está puesto en valor es lo sonoro y el valor que adquiere en la relación con la imagen.

Lo textual en el video musical es posible encontrarlo principalmente en el canto, por ende en texto musical.

En la presente investigación el texto no será canto, la investigación no está enfocada en la elaboración de un teatro de tipo musical, pero sí de un teatro de atmósfera rítmica, por lo cual el plano textual servirá de soporte para contener lo que se secuenciará en la escena, y posibilite la conformación total de la imagen rítmica y su significancia, además de abrir

otros campos perceptivos en el universo sonoro, el texto será palabra convertida en sonido a favor de un instante atmosférico.

El texto es escrito por Emerson Velásquez, al mismo tiempo la persona que dirige y elabora el presente trabajo de tesis. Será propuesto a modo de manifiestos o de monólogos que responden a la premisa planteada, serán retazos de sobre estimulación, de vértigo textual, además de plantear el estado mental de los personajes que confluyen en la puesta en escena.

El texto escénico no ilustrará la escena, se irá construyendo a partir de lo que vaya sucediendo en esta, poniéndose en tensión, la atmósfera rítmico visual construida será la que pedirá la elaboración de otro plano narrativo, en este caso el textual.

Algo que resulta pertinente de mencionar es que el texto será construido; además de diálogo con la atmósfera que se plantee, con el formato con el cual se dialoga, es decir estará mancomunado con el mundo que propone el video musical; por tanto la ironía, el constante influjo sonoro que baña los espacios de ritmo y el color de lo sonoro serán argumentalmente elementos que estarán presentes en las palabras de supermarket, tal como en el video musical.

Se dialogará con referentes clásicos de videos musicales, no olvidar que se construye el proceso referenciado también desde la cita de Weibel, el cual plantea el video musical tal como si fuese un reflejo de la sociedad en la cual se encuentra inmerso la sociedad contemporánea, por ende la reflexión estará sustentada a partir de esta interrogante, poniéndola en valor dentro de la atmósfera rítmica.

A modo de ejemplo se describen dos instantes que se construyeron a partir de las propuestas que surgieron desde las cuatro líneas argumentales que se definieron y que responden a lo mencionado anteriormente. El primer texto es el instante en que nace el reponedor del supermercado que se electrocutará al instante al ver la luz del fluorescente parpadeante, la acción es repetitiva y ocurrirá a lo largo del transcurso de la puesta en escena con sus variaciones (Narrativa poliédrica);

El embrión

Soy el hijo de la santísima trinidad maquinaria
Mis padres mordieron la pulpa de la manzana Guallarauco
Fueron apartados del campo divino para poseer originalmente súper poderes asalariados
Soy producto de la cosecha Great Value del pasillo tres
Una conserva desconservada salida de la costilla Barbecue de mi santa madre inorgánica
La asalariada full time
La cajera fornicada, penetrada, culiada en el pasillo tres
Mi madre,

La mierda gasificada
La perra calórica
La puta coca cola destapa cañerías
La sal en oferta
Soy el accidente embrionario, la grasa saturada, el hidrato de carbono, la merma, la pata de jamón serrano vencida, expirada
El huacho olvidado entre las hamburguesas y el trutro
El eterno reponedor nocturno
Cada noche Vendré al rescate de mi rebaño
Seré el salvador del stock de lavalozas y camarones calibre 50
Tendré la mantequilla milagrosamente refrigerada,
el pan, mi cuerpo caliente; salido horno,
el vino, mi sangre reserva; sobre las góndolas.
Mi madre me dio a luz, yo veo la luz
El artificio luminoso en mal estado
El maldito electrón y su roce,
Un trozo de sol hipócrita, acá entre los huevos y los lácteos
*Parpadea la luz mientras se sincroniza con los temas del reiterativo
playlist nocturno que sale por el altoparlante*
Voy al encuentro,
Huelo el voltio
Mi esqueleto de cobre huérfano se hace cada vez más luminoso
Veo un hombre cobrizo desde las alturas,
La pulpa de mis yemas tostadas
Los caninos se quiebran
La libido, del pene la orina
La luz
El camino
...
Explosión
Cae electrocutado
El ser electrocutado volverá a la vida cada miércoles, el tercer día de los asalariados. Seguirá intentándolo, por siempre. (Supermarket, texto escénico. Velásquez 2017).

En este ejemplo es posible dimensionar el contexto en el que se plantea la puesta en escena; este supermarket donde el cotidiano ya ha sobrepasado los límites de la rutina, el reponedor (electrocutado) está completamente adosado al espacio, su madre ha sido una cajera follada en el mismo supermarket y el amor de madre ha perdido el valor producto de la rutina diaria y eterna de ambos. Con aquello es que se dialoga discursivamente a partir de lo propuesto por Weibel como bien se menciona al comienzo de tal ejemplificación.

El segundo ejemplo responde a la línea argumental de la Promotora de productos lácteos y disfrazada de vaca que hace su llegada al supermarket, situación que es homologada con un aterrizaje (llegada) a la sala de ventas;

“Vaca, aterrizaje

Aterrizo como ser vacuno,

Percibo una modificación atmosférica

Los latidos de mi órgano se alteran y alternan

Extraño

Una larga pista de aterrizaje

Ante mis ojos celulares la nave estrellada contra un letrero stop/pare destruido. Tiempo.

Detención

Vacío.

La naturaleza parece estar preservada, conservada, transfigurada

Emprendo con mis cuatro extremidades orgánicas llenas de sangre/leche marciana orgánica un viaje hacia la autodestrucción necesaria

Todo es extraño.

Corro y altero mi organismo

Mis ubres se alteran,

De mis pezones emana una sustancia blanquecina alterada por el feroz vaivén de mis extremidades llenas de sangre/leche marciana orgánica

Allá le llamamos miedo. Quizás la única coincidencia

Lo que no coincide es la v-e-l-o-c-i-d-a-d del ritmo que mueve a los organismos en estos largos pasillos technicolor inorgánicos palabra que no puedo pronunciar, no aparece en mi memoria orgánica galáctica

Mi morfología animal ya no concibe un ritmo arcaico, es uno posmo, ficticio, basura, extra biológico.

¡Cago producto mientras corro!

¡Meo producto mientras corro!

¡Vomito producto mientras corro!

¡Sangro producto mientras corro!

¡Huelo a producto mientras corro!

Por mis conductos los explosivos; la bilis, el vomito, la sangre, la leche.” (Supermarket, texto escénico. Velásquez 2017).

Esta promotora de productos lácteos será *part time*, su jornada será mucho menor que los trabajadores que trabajan tiempo completo (*full time*) por ende su lugar es de ser foráneo. Detestará la rutina de su trabajo y también de los trabajadores full time del supermarket.

Conforme a la repetición y su variación, rítmicamente visitará el supermarket todos los miércoles, su visita se irá desgastando, ella es

observada como un ser de otro lugar, una vaca extraña, los trabajadores full time alienados en el espacio están bastante acostumbrados de verse periódicamente, a excepción de los miércoles, el día de la llegada de este ser vacuno, el día de los lácteos, un día de excepción.

La textualidad de supermarket fue construida a partir de la conformación de ejercicios realizados por los intérpretes en relación a atmósferas sonoras. Algunas necesitaron dialogar en complemento con material dramático, a modo de aclarar contextos o conectar ciertas secuencias a modo de constituir un viaje dramático en coherencia con la premisa que se plantea.

2.4.- Montaje Escénico

El proceso de montaje descrito cumple la labor de articulación del material elaborado por los intérpretes, quienes ya están en conocimiento de los roles que les toca a cada uno. Los roles, como bien se hace alusión anteriormente, fueron decididos conforme a las propuestas de los actores, sus biografías, y los mundos o texturas que propusieron en el proceso anterior de ensayos. Todos estos fueron dando una selección natural de los comportamientos escénicos a desarrollar por cada uno.

El proceso de articulación, como también el de recolección de material, ha sido construido siempre con un músico encargado de traducir lo que los actores y director han buscado constituir sonoramente. Él, tal como el trabajo de los cuerpos de los actores traduciendo el sonido, ha investigado hacia la traducción de las sensaciones que se le propone, ha sido capaz de transitar sonoramente a partir del cuerpo y las propuestas de cada intérprete acompañándolo en su performance, la unión entre música y cuerpo ha sido esencial para crear situación dramática, ya bien se detalla en el primer cuerpo de este tercer capítulo, hacia la conformación de una cierta imagen atmosférica significativa.

Se dividirá el proceso por hitos o por pequeños cuadros situacionales de principio a fin donde se detallará parte del proceso de articulación dramática enfocado hacia la traducción de lo poliédrico y ciertas relaciones rítmico visuales.

Lo poliédrico, en tanto narrativa traspuesta al teatro, ha sido traducida en el desgaste rítmico de la rutina, los ángulos de visión también son puntos de vista acerca de este desgaste en lo repetitivo de las jornadas.

La puesta en escena será desarrollada en el siguiente espacio que contextualiza el supermarket (derecha espectador) colindante a la funeraria (izquierda espectador):



Ilustración 4: Fotografía puesta en escena original de Supermarket, anatomía escénica del ritmo y su descomposición.

- **Muerte y nacimiento Pop**

Este primer momento es introductorio, Bastián el músico trabajó sobre una base musical de suspenso, el funerario, situado a la izquierda espectador construye un secuencia dialogada con lo sonoro que ilustra la

ansiedad porque llegue la medianoche y lograr ver a su chica fitness quien promocionará su producto para una musculación perfecta, Strong Fit. En un instante se reproduce por la TV el infomercial, y aparece la chica fitness con una cabeza de TV frente a sus ojos, esta elabora una estructura aeróbica al ritmo de la música y con la misma potencia que propone lo sonoro, mientras el Funerario se masturbará en su silla. Junto al orgasmo y el término del infomercial se genera un instante de sincronía músico visual que dará por terminado el instante. Posteriormente a esto, en la calma luego del orgasmo y del infomercial, el funerario decidirá llamar para adquirir el producto, conforme a aquello habrá un sonido de choque automovilístico fuera de la escena, lentamente entrará en la funeraria la chica fitness, la misma del infomercial, herida producto del choque y con una caja de Strong Fit en su mano. La chica caerá al suelo, el terror se apoderará del funerario quien producto de la desesperación y del amor idílico que sufrirá por su chica fitness, la meterá dentro del refrigerador para preservarla.

Aquella situación será el inicio de la obra construido a modo de un pequeño cuadro, los cuerpos dialogarán en todo momento con los incentivos sonoros que propondrá el músico, la tensión y el vértigo de la escena será entregado por lo sonoro, lo cual a la vez extremará la conducta

de los cuerpos volviéndolos a ratos incluso grotescos, excesivos tal como el video musical, aparece a ratos un instante al estilo de un melodrama con ciertos rasgos de ironía incluso. Aquellos será la muerte pop a la cual se alude en un inicio.

En relación a lo poliédrico es pertinente volver a lo propuesto por Leguizamón (1998) cuando refiere, “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*.”(Pág. 31). Todo esto ya que este cuadro introductorio será propuesto como una situación repetitiva durante toda la obra, además de dar la sensación de que todo ocurrirá el mismo miércoles, una y otra vez, el miércoles será definido como el día que se contará la obra, un miércoles donde la rutina será siempre la misma, repetitiva, pero problematizada con aquella variación que contendrá en consecuencia; el ritmo.

Posteriormente este instante se contrasta con el supermarket. Veremos una cajera acompañada de un sonido de tensión construido por Bastián, será ahí donde entrara un chico que representará el típico chico

Marlboro, el de la publicidad; objeto de deseo y de seducción, aludiendo de esta manera al mecanismo de seducción que plantea el video musical. Se mirarán y siempre en diálogo con lo sonoro se planteará primero una atmósfera sensual y cargada de erotismo y deseo para luego comenzar con un fuerte Twerk con un reggaetón de fondo, la atmósfera aboga hacia lo excesivo, lo literal e incluso a lo grotesco. Aquello busca plantear la extrañeza o incluso un estilo que ya comienza a aparecer en la puesta en escena.

Este instante va enlazado siempre por lo sonoro, los cuerpos serán motivados a bailar al ritmo de la música pero también esta simbiosis músico visual irá desarrollada por lo lumínico; en este caso por pequeños parpadeos de un tubo fluorescente que estará en el supermarket. El tubo dará la impresión de estar dañado y entregará a momentos, instantes de sincronía con ciertas atmósferas que acontecerán en la obra.

Luego del excesivo *Twerk* del chico Marlboro y la cajera, quienes lo darán por finalizado por ya no poder más, la cajera caerá al piso y el chico saldrá del espacio; será el instante en el que la cajera comenzará con un monólogo que nos explicará que está dando a luz; el embrión que fecunda en su vientre será un ser que nacerá para el trabajo, para el supermarket,

para formar parte de él, estará adosado a tal espacio. Veremos que el embrión nacerá desde el refrigerador, la cajera nos entregará tal información. Su cordón umbilical será un cordón eléctrico. La cajera verá su hijo, le sacará el cordón eléctrico y se aprontará a salir, sin importarle mucho, al parecer esto ocurrirá cada miércoles y ella ya estará sobrepasada por la misma situación, el de tener un hijo asalariado tras otro, una y otra vez en el pasillo tres. Aquel será el nacimiento pop.

Es posible dar cuenta que lo repetitivo se comienza a asentar para iniciar el desarrollo dramático hacia una narrativa de carácter poliédrico, narrando, tal como propone Leguizamón (1998); un espacio, una atmósfera, y en consecuencia dialogando siempre con lo sonoro. Por otro lado y también reapropiar el mecanismo de seducción; constituyendo o creando atmósferas de alto impacto visual. En vías de constituir un cierto reflejo de la sociedad en que se sumerge el sujeto en su cotidiano.

- **La vaca foránea.**

Luego del primer hito de la puesta en escena, toca el turno de la promotora de productos lácteos. La escena se instala con una pequeña introducción de un texto construido para el momento, actuado por la actriz

que interpreta el rol de promotora (María José Larraguibel) quien contextualiza lo que ocurrirá;

Me miran de reajo/ No a los ojos... de reajo/ No sé, les da miedo/
Trabajan entre los pasillos y siento esa mirada al pasar/ de los
asalariados full time/ Mientras yo la par time, sé lo que dicen/ Lo que
piensan/ La cara de vaca/ De donde mierda vendrá/ Pobre weona/
dentro de esos rosados pezones/ Se ríen, después del reajo, se siguen
riendo, se cagan de la risa/ es el único traje de mierda que tengo/ en
las noches, al llegar, lo lavo, lo seco, me acuesto/ lo lavo, lo seco, me
acuesto/ y vengo/ y vengo/ y vengo/[...] (Supermarket, texto
escénico. Velásquez 2017).

Posteriormente a ese instante se construyó un instante cantado por la promotora de vaca y la cajera, el instante es de un carácter más presentacional, apoyando la contextualización anterior, la idea es narrar que esta promotora al venir solo los miércoles al supermarket sea vista por un ser extraño, excepcional, al igual que por su aspecto, y a modo de sostener el discurso planteado originalmente, en tanto *concept* (según el formato video musical); un ser que tendrá el traje de vaca adosado a su cuerpo producto de la frecuencia constante de su rutina, una mezcla de humano y ser vacuno.

- **Encuentro cercano del tercer tipo**

El funerario durante su eterna espera de su chica fitness; se encontrará todos los miércoles con un ser extraño que va camino al supermarket, en esta letanía (espera), se le pide a Bastián, nuestro músico, que genere un cierto patrón musical repetitivo, comienza a buscar y aparece un sonido claro, más bien luminoso pero al mismo tiempo con una cadencia tranquila, dialogando siempre frente a la lentitud que se busca proponer en el espacio funerario, el cuerpo del funerario se encarga de condicionar al incentivo sonoro mientras por atrás, último plano de izquierda a derecha espectador aparece esta promotora vestida de vaca, ser que para él resulta algo extraño. Se construye gracias a este encuentro con los dos cuerpos; el de la promotora con el del funerario, una estructura clara que se repite una y otra vez. Se acompaña esta situación con un texto que contextualiza la situación y nos presenta la atmósfera desde distintos puntos de vista. Primero es el funerario que habla dentro de la estructura de encuentro con la vaca mientras ve como la vaca mueve sus labios, luego ocurre la misma situación vista desde la perspectiva de la vaca, es decir, esta vez escuchamos lo que ella dice; que es precisamente un texto que nos da cuenta acerca de lo más que se siente llegando a este espacio donde todos

los miércoles debe abastecer de lácteos y ser producto de las burlas de los trabajadores full time, es aquí donde decide poner fin a esta situación producto de su desgaste.

Es preciso mencionar que para llegar a la situacionalidad de tipo más concreta, es decir, una promotora que producto del desgaste decide poner fin a una de las cajeras full time, fue necesario pasar por varias capas relacionadas al ritmo y a su consecuencia; Una estructura repetitiva que encuentra su variación y su desgaste, dentro de una situación donde vemos en un inicio desde distintos puntos de vista la contextualización de lo que ocurrirá; aquello se condice con el ejercicio que se está llevando a cabo; lo poliédrico.

- **I Feel Love**

Es el momento en que esta promotora decide poner fin a su rutina y a las burlas por estar adosada a ese traje vacuno.

Mientras llegaba la promotora al supermarket, la cajera ya había dado a luz, por otro miércoles más, conforme a eso, esta cajera se dirige fuera del supermarket sin destino aparente, será ahí donde se encuentra con la

promotora y cruzaran unas miradas, ésta la despreciará y llegará dentro de la funeraria mientras la vaca llegará al supermarket al mismo tiempo.

Cabe señalar que se ha seguido desarrollando la repetición de las atmósferas; lo que vemos nuevamente es la llegada de la vaca al supermarket una vez más, o sea el hito anterior, y se sigue hilvanando la situacionalidad pero desde el punto de vista de la cajera.

Llegando este instante; cajera en la funeraria y promotora en el supermarket; el funerario se dirige a la cajera quien se encuentra fuera de sí, desesperada. Éste le pregunta si necesita algo que la pudiese calmar, a lo que ella responde: un vaso de leche; el funerario se dirige al refrigerador para sacar el vaso y veremos que los dos refrigeradores (ver diagrama correspondiente a espacio rítmico) están conectados entre sí. El funerario extiende su mano que más bien se trata de generar la ilusión de una mano extendida, es decir el funerario mete la mano en el refrigerador y otro intérprete saca la mano hacia el espacio supermarket por el refrigerador que da la supermarket. Aquello es posible visualizarlo en la siguiente imagen:



Ilustración 5: Acción escénica, funerario y promotora de productos lácteos.

Conforme este instante el funerario llama a esta vaca, ella comienza un texto y es ingresada por la mano del funerario (mano que genera la ilusión) y éste del otro lado saca un vaso de leche. Posteriormente a esto el funerario se dirige la cajera quien bebe este vaso de leche cayendo al suelo.

Será aquí donde se aplica una vez más lo rítmico, repitiendo varias veces la estructura completa; la llegada de la promotora, la mirada despectiva de la cajera a esta promotora y la situación del vaso de leche. Vemos en tanto el envenenamiento con el tema musical *I Feel Love* de Donna Summer de fondo hasta que la estructura; conforme a la repetición de la situación escénica pierda coherencia y se logre descomponer, más bien, modificar los tiempos de la acción; habrán muchos vaso de leche que aparecerán desde el refrigerador dejando a esta cajera sin la posibilidad de

tomarlos todos, la estructura se desestructura y se logra entrar en una dinámica de intensificación y clímax del instante propuesto, todo ello en base al mecanismo que ha se ha ido desarrollando; repetición situacional.

- **La jornada nocturna**

La jornada nocturna es una parte del obra que vendrá posteriormente a la situación antes planteada, será posible visualizar el contexto nocturno del supermarket y de la funeraria, por un lado un funerario esperando detenido el infomercial de la chica fitness (una vez más) y por el otro el reponedor electrocutado en su eterna jornada de reposición de productos.

Se construye un texto que complementará la atmósfera que se construyó; el electrocutado se encontrará en el espacio supermarket solo, mientras descubrirá un enchufe en su cuerpo, su cordón eléctrico (cordón umbilical) ha sido cortado y al tocarlo siente un placer, descubre tal como un joven en su etapa de pubertad la autosatisfacción, en este caso autosatisfacción eléctrica, acompañado por el siguiente texto dicho por una actriz situada a la derecha espectador con un micrófono;

Pubertad asalariada. El embrión adolescente.

El ser púber eléctrico

Descubrirá tres orificios

Negativo, positivo, tierra.

Con sus yemas calcinadas disfrutará del placer de la autosatisfacción energética.

De su boca la baba espermática, la lubricación necesaria.

Buscará su complemento, aquel voltaje adolescente que lo hará brillar, la condena eléctrica, el apocalíptico amperaje erótico.

De su generador gástrico; las mariposas llenas de amor ficticio proveerán productos para su rebaño, su rebaño inorgánico en búsqueda de la deglución eterna. (Supermarket, texto escénico. Velásquez 2017. Pág. 12).

El texto tiene un carácter poético, trata de sugerir este encuentro con la autosatisfacción de tipo eléctrico que busca el reponedor, al parecer necesita de esta energía, de la energía de un supermarket para seguir subsistiendo, en definitiva; sostener a modo de una imagen significativa la necesidad por ser parte de la rutina, la única salida para este ser nacido en este espacio.

Conforme a este instante el reponedor buscará en qué enchufarse, descubre uno, lo hace, siente el placer. Posteriormente su boca, de placer, comenzará a salivar, se voltea y será posible ver que de su boca salen productos de supermarket, luego habrá un apagón y habrá una caja donde pondrá los productos, luego otra y otra, terminado su turno nocturno cada

noche.

De acuerdo a la premisa planteada se busca dialogar con aquello, tal como el “*concept*” que propone Leguizamón (1998).

El trabajo del cuerpo del intérprete se desarrolla en base al sonido de lo eléctrico traducido en el cuerpo, Nelson Retamal (treinta y dos) es quien interpreta el hombre electrocutado; desarrolla este instante entendiendo no solo el sonido eléctrico reproducido por el músico como una tensión, sino también como el placer de la energía eléctrica, encontrando en tal encuentro matices expresivos en su comportamiento escénico, aquello permitió desarrollar una coherente relación músico-corporal para concretar la escena.

- **Baby One More Time**

En este instante será posible ver al funerario una vez más en su jornada de miércoles esperando a su chica fitness, esta vez él nos contextualizará acerca de sus largas esperas por ver el infomercial, todo aquello con un monólogo a público sentado en su silla, el monólogo entrega información sobre el paso de las horas hasta el momento culmine en que aparece su chica fitness reproducida, el momento de la masturbación, el llamado para verla y el accidente automovilístico. Será justo en ese tal

momento donde será posible ver un chico Marlboro que da cuenta que ocurrió un accidente automovilístico fuera de los dos espacios. Entrará al supermarket y comenzará a tocar un *cover* de *Baby One More Time* de Britney Spears, conforme comienza tocar aparecerá la chica fitness, caerá al piso, el funerario la tomará y la meterá dentro del refrigerador. Este momento ocurrirá varias veces y con varias chicas fitness que entrarán unitariamente y conforme al avance de la canción también en conjunto desarrollando una estructura de varias chicas fitness sufriendo el accidente, el presente continuo del cual alude Leguizamón (1998) en relación al poliedro. En suma se dialoga con la canción y la situación del funerario y su chica fitness.

Tal instante se construye tomando en cuenta específicamente los video clips de tipo Narrativo por adaptación que propone Sedeño (2007) (véase en el capítulo anterior), precisamente dado que veremos la situación del funerario frente a un texto musical interpretado por el Chico Marlboro donde la significancia de la música se adaptará a lo que está ocurriendo, se encontrarán relaciones en ciertos pasajes de la música que se condicen con la acción del funerario.

Acá es posible además visualizar lo Pop, algo muy presente en los videos musicales; lo icónico de Britney Spears y universal de su significancia en su tema *Baby One More Time* contrapuesto con lo particular de la problemática de un funerario enamorado de su chica fitness.

Posteriormente a este instante el funerario caerá abatido luego de meter todas sus chicas fitness, quedará en soledad un momento, frente a esta situación se entrega la instrucción al músico de proponer un paisaje sonoro, pese a los intentos no se logra llegar a algún acuerdo, quizás era necesario dialogar la situación con un texto. En consecuencia se le pide a Elizabeth (Chica fitness) que saliera del refrigerador, el terror que adopta el funerario es inmediato, en ese instante el músico toca unos instantes de *Thriller* de Michael Jackson, es ahí donde aparece la idea de trabajar en base a la introducción actuada del tema musical, en ella aparece Michael Jackson pidiéndole matrimonio a su amada, luego de aquello él comenzará su transformación en hombre lobo. Se descontextualiza la situación, lo que hace que este funerario en vez de transformarse en hombre lobo veamos que no puede tener el amor de su amada dado que ya le será imposible volver a un antes en la rutina de este, está condicionado a su eterna espera. La chica fitness luego del texto final del funerario (interpretando los textos de

Michael) saldrá corriendo producto del quiebre amoroso, se dirigirá al espacio supermarket donde dos cajeras ejecutando acciones al mismo tiempo verán la extrañeza de una chica fitness al borde de la locura, será ahí donde la chica fitness verá su reflejo y dirá las siguientes palabras antes de caer al suelo;

“Chica Fitness

Oh my god!

Oh my god!

I need a mirror (*las cajeras le pasan un espejo*)

Oh no, my face is broken!

I never gonna be the number one again

I never gonna be in the charts

Please help me!

I never gonna work bitch

I never gonna work on my shit

I never gonna do something important in my life

This is a thriller night!!

Pierde la señal, interferencia.”(Supermarket. Texto escénico. Velásquez 2017).

Con aquello es posible visualizar en el universo el cual entra la obra, este contexto plástico, superfluo y perecedero de la situación, aquella secuenciación de atmósferas, en tanto fugaces instantes llenos de este mecanismo de seducción, en este caso, traducido desde el placer por

reconocer lo icónico de las situaciones contrapuestas con lo particular de la narrativa propuesta en Supermarket.

- **Las cajeras**

Posteriormente llega el turno del desarrollo de las cajeras, alienadas una con la otra, efectuando una danza de acciones en sincronía con lo sonoro, a partir de la propuesta del músico (Bastián), se trabaja en relación a la partitura de acciones insertadas dentro de una rítmica tomando como punto de inspiración el trabajo de Michael Jackson en relación al ritmo y trabajo del cuerpo sometido a este.

Aquella estructura influirá en el estado interno de cada intérprete, lo cual poco a poco va transformándose en un objetivo claro; la necesidad por mirarse, por tocarse, por escucharse. Lo lamentable es que toda acción y palabra será al mismo tiempo, por tanto no les será posible escucharse unitariamente. Aquello las desespera, será un conflicto real, ¿en qué momento llegaron a alienarse la una con la otra? Se transforma en una pregunta constante que terminará con el desfase, en lograr separarse la una de la otra y ser seres independientes o bien liberarse de algo que no estaba bien. Una decide hacerlo, se desfasa, da término a su sincronía con la otra,

en aquel instante se propone a la actriz que se dirija al refrigerador y pronuncie el siguiente texto escénico;

Cajera 1: Mañana trabajare medio tiempo

Cajera 2: ¡¿Qué?!

Cajera 1: Medio tiempo

Cajera 2: ¿Medio tiempo? jaja. Tranquila, relájate quieres

Cajera 1: No puedo, mi cabeza,

Cajera 2: ¿Qué?

Cajera 1: Mi cabeza, va a explotar, abre ese refrigerador,

Cajera 2: ¡¿Qué?!

Cajera 1: Ese frigorífico de mierda, ahí mi cabeza se enfriará, mi sistema se reordenará, la frialdad de un frigorífico me hará bien, me congelará, mis pensamientos...

Cajera 2: Colega...

Cajera 1: Se detendrán mis articulaciones, el hielo calará hondo en mis huesos, mis dientes se quebrarán, mis palabras se detendrán, se endurecerán, mi rabia, mi odio, mi pena, la impotencia se apaciguará, desaparecerá, seré un muñeco de cera congelada detenido en este espacio, sola, solo yo, única, prensada en frio, al vacío, prefiero, si así, sin aire sin oxígeno, sin sentir, solo yo y el hielo. (Supermarket. Texto escénico. Velásquez 2018. Pág. 14).

En este instante, se le pide a la actriz (cajera 1) que se dirija al refrigerador, será ahí donde se construirá un momento similar al de la mano del funerario llamando a la promotora de productos lácteos, conectando los dos refrigeradores, el de la funeraria y el del supermarket. La cajera número 1 abrirá el refrigerador del supermarket mientras la cajera 2 entrará en este

pasando hacia el frigorífico de la funeraria, solo veremos los pies de la cajera 2 mientras la cajera número 1 también ingresará también sus pies al refrigerador del supermarket haciéndolos desaparecer, por tanto solo estará visible su torso y cabeza, conforme a aquello las cajeras; pies de la 2 hacia la funeraria y tren superior de la cajera 1 hacia el supermarket; construirán una imagen unitaria pero alargada compuesta por ambas. El instante finaliza luego del texto de la cajera 1 y el funerario afirmando los pies de la cajera número 1 mientras la cajera 2 despegará su cuerpo del supermarket quedando libre de aquello que la mantenía presa a una sincronía; la rutina de su eterno trabajo como asalariada de este supermarket.

- **El final**

Los pies de la cajera 2 han quedado solos en el espacio fúnebre, el funerario los toma y los mete dentro del refrigerador, en un par de segundos, estos aparecerán por el refrigerador del supermarket, la cajera saldrá hacia el espacio supermarket quedando sola, ella decidió quedarse, en ese instante se le pide al chico Marlboro (Cristóbal) que entre al espacio, y desarrolle la misma estructura del inicio de obra con La cajera (Camila), la idea es concretar el eterno retorno; dialogando una vez más con lo

repetitivo, en tanto traslación de lo poliédrico, pero ahora se encontrarán modificados, con una base musical propuesta por el músico, donde ya la energía de aquel instante será distinta, los cuerpos esta vez proponen un cierto cansancio, se encuentran devastados, otra vez comenzará el nacimiento de un ser producto de este baile de *Twerk* entre dos seres que ya no tienen más que bailar una y otra vez frente a un ritmo reproducido por un altoparlante de este supermarket. Será entonces el turno del reponedor nocturno, quien nacerá nuevamente dirá un texto referente a la necesidad de querer salir de este lugar, de lograr salir de alguna manera del karma de volver una y otra vez a nacer en este contexto, será ahí cuando toma la decisión de devolverse al refrigerador, a su lugar de origen y ver qué sucede ahí, en tal proceso de decisión se dialoga con un tema musical (*Coming Home* de Major Tom) y se desarrolla la misma operación con *Baby One More time*, un instante compuesto a partir de la tipología de carácter narrativo por adaptación; es decir, se genera un diálogo en coherencia con la narrativa de la imagen propuesta, relacionada a la significancia del texto musical.

Finalmente, y en conjunto con el tema musical de fondo, veremos a un funerario devastado quien saldrá de escena como queriendo buscar algo,

la Chica fitness quien había quedado en el piso luego de instante *Thriller Night* (a modo de televisión apagada, sin señal) tendrá una vuelta a la vida, se encenderá, caminará un par de pasos en último plano (calle) y encenderá un televisor que se encontraba en el piso desde el inicio, veremos reproducido el rostro del funerario, será ahí cuando los dos se encuentran en un amor televisivamente feliz. En ese momento, ambos se darán cuenta que arriba del refrigerador del supermarket, luego de que el reponedor acaba de entrar completamente en este, se encenderá una pequeña luz que se dirigirá al cielo lentamente, concluyendo así el tema musical y las imágenes de cierre de obra.

CONCLUSIONES

Luego del proceso de montaje de supermarket ha sido posible obtener una obra escénica de una hora y cinco minutos de duración, en ella ha sido posible dar cuenta luego de sus tres días de funciones en la Sala Agustín Siré de ciertos resultados obtenidos, además de algunos desencuentros que posibilitan una respuesta concreta a la hipótesis planteada.

Los aspectos que resultan ser resultados obtenidos en la puesta en escena radican principalmente en la traslación de elementos que fueron puestos en valor y que fueron enfrentados a la traducción escénica.

El primer resultado se origina a partir de lo que propone Leguizamón y tiene relación al “*concept*”, o temática basal que sustentaría la constitución de un video musical, se investigó en tanto a partir del ritmo y su consecuencia traduciéndolo en una premisa, la cual se plantea en el capítulo tres de la presente investigación; “el individuo en tanto individuo se descompone frente a los contextos rítmicos edificados por los sujetos”.

Aquello da como resultado una puesta en escena que instala esta reflexión en toda su envergadura; las narrativas, el registro en la actuación, el encuentro con la acción y lo espacial intentan acoplarse al concepto trabajado. Toda esta operación propone una puesta en escena con cierta sobrecarga sonora y una amplia sucesión de imágenes que siguieren el ritmo y su posterior progresión de aquello. A continuación se detallan los elementos específicos que mancomunaron la propuesta.

El segundo resultado se puede apreciar en la relación rítmico visual, en la medida que a partir de la premisa o *concept* de trabajo, los cuerpos de los intérpretes desarrollaron una manera particular de asociar el sonido en tanto energía de la música con su cuerpo y la capacidad de metabolizar la fluctuación de tal energía sonora. Esto se evidencia en diversos momentos en que los cuerpos de los intérpretes dan cuenta de aquello, especialmente en las situaciones en las cuales el ritmo se hacía cargo de la escena, como por ejemplo en las escenas de las chicas fitness junto al *cover* de *Baby One More Time* de Britney Spears interpretado por el Chico Marlboro, *I feel Love* de Donna Summer interpretado por la promotora disfrazada de vaca acompañado de la muerte repetitiva de la cajera, la escena de las cajeras y su sincronía de acciones, etc. Ha sido posible en ello concretar una

sincronía de la imagen (cuerpo) con el sonido, y en consecuencia a partir de tales repeticiones, generar una variación en tales repeticiones, es decir una progresión de carácter dramático por sobre la situación.

Es preciso mencionar que aquel encuentro con la variación y la repetición se convirtió en la traducción de aquello que se referencia en los videos musicales, aquello es posible visualizar con más claridad en los videos de Michael Jackson, donde es posible ver una sincronía clara y un ejemplo de lo que se buscaba desarrollar en tales instantes de la obra, cuerpos en sincronía con la energía y el ritmo sonoro.

Dentro de este apartado (la traslación músico- visual) es necesario mencionar que el problema del ritmo no ha sido aplicado solo al cuerpo, sino tal como se detalla en el capítulo anterior, el problema del videoclip también se instala en el espacio. En vista de aquello fue posible desarrollar tal traducción proponiendo dos espacios que dan cuenta del ritmo de vida y de las velocidades en las cuales se edifican estos espacios; un supermarket y una funeraria. Ha sido posible determinar que el ejercicio de alternancia entre estos dos espacios fue una operación que a ratos estuvo encauzado hacia la búsqueda de encontrar la situación escénica más que solo investigar en el cuerpo y en su relación con lo espacial. Aquí el ejercicio se vio

complejizado ya que obligaba a desarrollar narrativas breves que sustentaran también la premisa planteada, se buscaban contextos en los cuales poner en valor específico el trabajo por sobre el ritmo.

Lo anteriormente señalado permite entrar en el tema de lo narrativo. Ha sido posible determinar que en la búsqueda de aquella traducción girando alrededor del concepto de ritmo, dialogaba pertinentemente con lo poliédrico que propone Leguizamón de acuerdo a lo narrativo, pero para llegar a aquello también era necesario entrar en lo situacional para luego descomponer la situación, lo que deriva en que se logran generar dos narrativas que confluirán mancomunadamente en el fluir de la obra. Por tanto ha sido posible determinar que se utilizan dos tipologías claras rescatadas del capítulo II, las de carácter narrativo para profundizar en lo poliédrico como operación central.

Por otra parte y necesario de relevar se presenta la dificultad de la temporalidad que atañe a lo narrativo. La duración de un video clip es corta, frente a la duración de la obra escénica (una hora y cinco minutos) y que si bien la obra se torna a ratos fragmentada a causa de las pequeñas narrativas que se proponen, de cualquier manera su duración hace que no sea evidentemente un video musical aplicado al teatro. Es por ello que son los

elementos que se ponen en valor en tanto hacia una traducción a la escena, bajo ningún motivo se plantea llevar videos a escena, el ejercicio es de diálogo y conversión, por tanto el encuentro sustancial radica en el proceso de traducción y en lo metodológico como herramienta para futuros proyectos de compañía.

Por último, otro resultado dentro de lo narrativo que es preciso dar cuenta es el problema del mecanismo de seducción que plantea el video musical, formato que como bien se menciona está profundamente relacionado con lo publicitario, en aquello ha sido posible dar cuenta que la traducción de este mecanismo ha sido la producción de atmósferas; por un lado el fenómeno publicitario, del cual el video musical es parte busca generar deseo de consumo para el espectador, para ello utiliza imágenes productoras de sensaciones, en consecuencia de instantes que produzcan emociones placenteras. Conforme a aquello ha sido posible evidenciar que en aquella búsqueda por construir un teatro de imágenes sugerentes, productoras de sensaciones han aparecido también situaciones que han logrado subrayar situaciones y potenciarse en la entrega de significancia y poder visual; Un claro ejemplo radica en el instante en que un Chico Marlboro canta *Baby One More Time* de Britney Spears, donde si bien

independientemente del género o edad del espectador de Supermarket, la imagen de un icono publicitario como lo es el Chico Marlboro y al mismo tiempo cantando un igualmente icónico *Baby One More Time*, permite entrar de una manera más eficaz en la retina del espectador, son referentes populares que residen en nuestro inconsciente. Por otro lado también es posible ver la traducción de tal mecanismo en el *twerk* intenso que baila la cajera con el chico Marlboro en una escena. El referente es claro e instala una cierta atmósfera de violencia y erotismo que al ritmo de la música logran un instante referido de varios videos musicales. En conclusión, podemos decir que el mecanismo de seducción en el video musical es claramente efectista y que traspuesto al teatro no deja de serlo, pero sí es preciso señalar que tal efecto en pro de la narrativa sostenida en el *concept* que sustenta supermarket, se convierte en un recurso que entrega significancia al total de la puesta en escena.

Dentro de este apartado es preciso señalar que el mecanismo de seducción también aparece en las situaciones donde el cuerpo de los intérpretes está en sincronía o dialoga con lo sonoro, en tales es preciso captar la atención de un espectador que busca puntos de sincronías en el ritmo de acción con el ritmo sonoro, es una operación universal, cuando dos

cosas se unen o calzan algo decanta en la visualidad del público, tal como en el video musical; un formato que sostiene en su totalidad tal mecanismo.

Por otra parte, es pertinente mencionar que no en todos los instantes los cuerpos estaban contenidos en una situación rítmico visual, dado que para instalar momentos rítmicos era necesario trabajar por sobre momentos narrativos donde los actores decían textos que contextualizaban mejor las atmósferas que venían, aquello quebraba el continuo flujo de la puesta en escena, por tanto el desarrollo es exitoso en algunos instantes donde únicamente en sonido y la visualidad dialogaban en su forma pura.

Conforme a esta descripción de resultados y desencuentros es preciso dar respuesta la hipótesis planteada desde un comienzo ¿es posible traducir elementos del video clip; la relación rítmico visual y su narrativa al teatro?

Es posible, pero los elementos que han sido puestos en valor se aíslan y forman parte de referencias dentro de una obra de teatro total, me refiero a que se logra una propuesta constituida a partir de citas de videos musicales, y que permitieron trabajar sobre una metodología que posibilitó encuentros escénicos en los estados de los intérpretes, la expresividad de sus cuerpos y estéticas que resultaron particulares.

El trabajo total permite una respuesta afirmativa en su hipótesis, pero instala muchas interrogantes, ya que los caminos para ir al encuentro con los elementos de este formato audiovisual serán miles.

Sin lugar a dudas, es posible dialogar con elementos del video musical y aplicarlos al teatro, pero al ser traducidos constituyen elementos que siempre han operado en las leyes del teatro, o sea, se transforman en escena. El video musical es un formato pre grabado y editado para ser visto en una televisión u otro formato audiovisual. El teatro es un acto presente en convivio con el espectador, donde se reflexiona a partir de significantes que posibilitan el diálogo en presente, sobre temáticas fundamentales del alma humana en su contexto actual. Por otro lado, los mecanismos del video musical están contruidos para vender un producto, en este caso de carácter musical. De acuerdo con aquello, en *Supermarket*, es posible visualizar ciertos encuentros encaminados hacia un lenguaje que comienza a resultar particular, al igual que el encuentro de situaciones de alta potencia visual, pero la fuerza sigue estando contenida en lo dramático, en lo escénico. En definitiva solo se cohesiona un lenguaje particular referenciado en el video

musical que permite destacar encuentros estéticos-ideológicos relevantes para desarrollar ciertas metodologías de compañía a futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Block, Bruce (2008). *Narrativa visual, creación de estructuras visuales para cine, video y medios digitales*. Omega.

Chi6n, Michel (1993). *La audiovisi6n*. Paid6s ib6rica. Barcelona

Chi6n, Michel (1999). *El sonido, m6sica, cine, literatura*. Paid6s ib6rica. Barcelona.

Diccionario real academia de la lengua espa6ola. (s.f.). Recuperado de
<http://dle.rae.es/?id=XyGHdOq>
<http://dle.rae.es/?id=Q9MHl5m>
<http://dle.rae.es/?id=XxA81q7>
<http://dle.rae.es/?id=QGmJhdD>

Edwards, Gavin (2013). *12 datos emocionantes sobre el video "Thriller" de Michael Jackson*. Revista Rolling Stone. Recuperado de <https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.rollingstone.com/music/news/12-thrilling-facts-about-michael-jacksons-thriller-20131029&prev=search>

Eisenstein, Sergei (1999). *La forma del cine*. Siglo veintiuno editores. M6xico. (73).

Gubern, Roman (1987). *La mirada opulenta*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Jofr6, Alejandro (2017). *Around the world de Daft Punk: el baile del robot*. Culto, revista online. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/07/25/around-the-world-daft-punk->

baile-del-robot/

Lage, S. B (2014). *Atmósfera y arquitectura*. Academia edu documentos. Recuperado de [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46313240/Silvia Bernad_Atmosferas_arquitectura.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWO WYYGZ2Y53UL3A&Expires=1537636723&Signature=E%2B6qhX GddZxH7%2BJ8xORjPbt6iyA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAtmosfera_y_arquitectura._ Relaciones_fen.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46313240/SilviaBernad_Atmosferas_arquitectura.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWO WYYGZ2Y53UL3A&Expires=1537636723&Signature=E%2B6qhXGddZxH7%2BJ8xORjPbt6iyA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAtmosfera_y_arquitectura._Relaciones_fen.pdf)

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac.

Leguizamón, Juan Anselmo (1998). *El videoclip como formato o género híbrido*. Archivo de semiótica. Recuperado de <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Leguiz.html>

Leguizamón, Juan Anselmo (2001). *Exploraciones musicovisuales*. Cuadernos, número 17. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n17/n17a14.pdf>

Lipovetsky, Gilles (1990). *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama. Barcelona.

Puigverd, Antoni (2009). *Decadencia del imperio pop*. Diario La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20090629/53734442270/decadencia-del-imperio-pop.html>

Rodríguez-López, J., Aguaded-Gómez, J, I (2013). *Propuesta Metodológica Para el Análisis del Video Musical*. Recuperado de [http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/7339/Propuesta _metodologica.pdf?sequence=2](http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/7339/Propuesta_metodologica.pdf?sequence=2)

Sedeño Valdellós, Ana María (2002). *Música e imagen: aproximación a la historia del video musical*. Revistas científicas complutenses, numero 3. Recuperado de

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/arab0202230002a/4269>

Sedeño Valdellós, Ana María (2003). *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*. Biblioteca electrónica Universidad de Málaga. Recuperado de <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16698496.pdf>

Sedeño Valdellós, Ana María (2006). *Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales*. Revista electrónica ciencias sociales online, número 1. Recuperado de http://www.agifreu.com/docencia/lectures_obligatorias/desarrollo_industrial.pdf

Sedeño Valdellós, Ana María (2007). *Historia de la relación música/imagen desde Aristóteles a los videojockeys (I): Sinestesia, experimentación artística y música en el cine*. Revista de música clásica y reflexión musical, número 3. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/h_relacion_musica_imagen_1.phpp

Sedeño Valdellós, Ana María (2007). *El vínculo imagen y rock: fundamentos de su relación*. Revista de música clásica y reflexión musical, número 4. (“fundamentos de la necesidad icónica del rock”, parr.12) Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:C6QKmwlaWNMJ:www.sinfoniavirtual.com/revista/005/vinculo_imagen_rock_fundamentos_relacion.php+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

Sedeño Valdellós, Ana María (2007). *El videoclip como mercanarrativa*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-videoclip-como-mercanarrativa-0/>

Sixto. j. Castro. (2001). *BöhmeGernot, Aisthetik. VorlesungenubreÄsthetikalsallgemeineWahrnehmungslehre*. Münche

n. Recuperado de
<http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>

Urrutia, Jorge (1992). *El teatro y las nuevas tecnologías*. Telos, cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad. Número 31. Recuperado de https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_031/index_031.html?opi_perspectivas2.html

Weibel, Peter (2003). *Videos musicales. Del videoville al vaudeville*. Quadernsdigitals. Recuperado de http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=6252

ANEXO I: AFICHE DE LA OBRA

organismo teatro

SUPERMARKET

Anatomía escénica del ritmo y su descomposición

DICIEMBRE / Sala Agustín Siré
20, 21, 22 / Morandé 750

ENTRADA LIBERADA
Adhesión Voluntaria

21:00 Hrs

Dirección: Emerson Velásquez - **Interpretes:** María Jose Larraguibel, Camila Outon, Elizabeth Cortes
Nelson Retamal, Carlos Castañeda, Cristóbal Baeza - **Diseño:** Delia Arellano y Organismo Teatro
Vestuario: Daniela Espinoza y Organismo Teatro - **Universo Sonoro:** Bastián Fernández
Realización Audiovisual: Abel Scholem - **Producción:** Organismo teatro

ANEXO II: TEXTO DE LA OBRA

Supermarket

Anatomía Escénica del Ritmo y Su Descomposición

Emerson Velásquez

Organismos

Organismo fúnebre: Un funerario

Organismo fitness: Una chica Fitness

Organismos asalariados: Dos cajeras idénticas

Un reponedor (embrión)

Una promotora con un traje de vaca

Organismo Masculino: Un chico Marlboro

Un organismo fúnebre coreografiado. Rock With You de Michael Jackson.

A cada momento, un supermarket que colinda junto a un casa funeraria. Medianoche de un miércoles. Un desafortunado funerario recibirá a su televisiva chica fitness luego de un trágico accidente pop que la dejará al borde de su televisiva muerte. Mientras una pop y rubia cajera luego de ser fornicada por el chico de sus sueños, dará a luz a una hermosa criatura... pop.

Funeraria

Ahora tu también podrás tener un cuerpo delgado sexy y en forma con Strong Fit

El sistema innovador de oscilación que involucra todos los músculos desde el momento en que lo usas STRONG FIT!

Aceleración máxima y potencia máxima para lograr LOS RESULTADOS MAXIMOS!

Strong Fit, involucra todos los músculos del cuerpo

Mientras más lejos del centro, mayor potencia

Por eso Strong Fit ayuda a quemar grasa y perder peso más rápido y más seguro

Además protege sus articulaciones, huesos y músculos, por lo que es ideal para personas de todas las edades y condición física

Strong Fit, ayuda a aumentar la circulación, aliviar la fatiga y mejorar sus niveles de energía

Con Strong Fit puede correr pero con un menor impacto en sus articulaciones y sin sudar en exceso

LLAME AHORA y ordene su propio Strong Fit

Pero espere si llama ahora vamos a incluir las bandas de energía y el control remoto

Pero eso no es todo! también le enviaremos la guía de entrenamiento y un plan de alimentación

LLAME AHORA!!!

El funerario llama. Mientras en el supermarket la rubia cajera tendrá sexo con un erótico chico Marlboro. Un estruendoso choque automovilístico, vemos la chica fitness llegar accidentada a la funeraria, estará al borde de la muerte. Silencio.

Cajera asalariada Full time

El líquido seminal producido en las bolas del vertebrado numero 1 se aloja entre los líquidos ovulares del vertebrado número 2

Se percibe una fiesta ovular

Solo un macho fornido caballero rey de la manada consigue introducir su cabeza inteligente y su cola espermática de rata alcantarilla dentro de la cándida y rosada pelota pink celular

El cigoto funda su desarrollo embrionario

La descomposición comienza con al avance de la segmentación

La bola genera piel, patas, sexo, dedo, ano, culo, el pico o la zorra del animal en proceso de descomposición

Se nutre de los líquidos salados producidos por el consumo de los productos de un supermarket y de los armónicos sabores de cremas y tostadas de linaza

El embrión mientras produce los sentidos escuchará en su entorno y

percibirá a través de las paredes celulares un latido cardíaco
La sangre se bombea hacia su guata magra y aún antibiótica
Percibe el latido propio, tambores sincrónicos en conjunto con los del
organismo femenino que lo contiene, su creadora
Mientras la membrana timpánica se desarrolla cada vez más, el sentido
auditivo se hace más agudo
Es posible escuchar a princesas y príncipes del pop entregando sus dulces
llamados a la luz
El embrión baila al ritmo de rock with you y de las antiguas chicas picantes
Mueve sus caderas y su cola reptiliana atrofiada por ser un organismo
evolucionado
El último embrión del momento
La última tendencia celular
El último grito de la moda
Las paredes, la bolsa nutrida de caldo Maggi costilla ya no soporta los pasos
coreografiados del ser
El ritmo cardíaco ha perdido su sincronía con el dulce amor de mamá
La búsqueda por las luces y el sentido por el espectáculo cotidiano moviliza
al embrión a presionar hacia todo esfínter
Del ano de la mujer contra rítmica aparece una sustancia amarillenta
mostaza marco polo
De su frente pélvico se percibe un cráneo ganoso de ver la luz adulterada
del supermarket
Por un momento un silencio
La mujer tensionada

Su vagina amplificada genera un dolor y sonido agudo ensordecedor que obstaculiza la salida por el altoparlante de Baby One more time

La sudoración/agua mineralizada, la saliva y la lubricación vaginal son como fiesta de burbujas por sobre el pasillo tres

Los huevos caen Omega, blancos, de color rompen su pared al contacto con el suelo

La clara y la yema escurre por el piso mientras el hedor a nacimiento y el pop inorgánico termina con su puente hacia el estribillo final de los Red Hot por el altoparlante

Del congelador saldrá un embrión, una criatura producto de su madre, la asalariada. Se arrastra como un reptil por entre los huevos desechados del pasillo tres

Su cordón electroumbilical se corta.

El embrión

Soy el hijo de la santísima trinidad maquinaria

Mis padres mordieron la pulpa de la manzana Guallarauco

Fueron apartados del campo divino para poseer originalmente súper poderes asalariados

Soy producto de la cosecha Great Value del pasillo tres

Una conserva desconservada salida de la costilla Barbecue de mi santa madre inorgánica

La asalariada full time

La cajera fornicada, penetrada, culiada en el pasillo tres

Mi madre, la mierda gasificada

La perra calórica
La puta coca cola destapa cañerías
La sal en oferta
Soy el accidente embrionario, la grasa saturada, el hidrato de carbono, la
merma, la pata de jamón serrano vencida, expirada
El huacho olvidado entre las hamburguesas y el trutro
El eterno reponedor nocturno
Cada noche Vendré al rescate de mi rebaño
Seré el salvador del stock de lavalozas y camarones calibre 50
Tendré la mantequilla milagrosamente refrigerada, el pan, mi cuerpo
caliente, salido horno
El vino, mi sangre reserva; sobre las góndolas
Mi madre me dio a luz, yo veo la luz
El artificio luminoso en mal estado
El maldito electrón y su roce
Un trozo de sol hipócrita, acá entre los huevos y los lácteos
*Parpadea la luz mientras extrañamente se sincroniza con los temas del
reiterativo playlist nocturno que sale por el altoparlante*
Timberlake el príncipe por un momento,
Baby one more time de la princesa
Los Red Hot
Voy al encuentro
Huelo el voltio
Mi esqueleto de cobre huérfano se hace cada vez más luminoso
Veo un hombre cobrizo desde las alturas

La pulpa de mis yemas tostadas
Los caninos se quiebran, la libido, del pene la orina
La luz
El camino...
Explosión

Cae electrocutado

*La chica fitness comenzará su proceso de putrefacción, mientras el
embrión, ser electrocutado, volverá a la vida cada miércoles, el tercer día
de los asalariados.*

Seguirá intentándolo, por siempre.

Jornada del miércoles

El vacuno asesino de organismos full time o el apocalipsis asalariado

Vacuno Part Time

Me miran de reajo
No a los ojos... de reajo
No sé, les da miedo
Trabajan entre los pasillos y siento esa mirada al pasar, de los asalariados
full time
Mientras yo, la part time, sé lo que dicen
Lo que piensan
La cara de vaca
De dónde mierda vendrá

Pobre weona dentro de esos rosados pezones
Se ríen, después del reajo, se siguen riendo, se cagan de la risa
Es el único traje de mierda que tengo
En las noches, al llegar, lo lavo, lo seco, me acuesto
lo lavo, lo seco, me acuesto
y vengo
y vengo
y vengo
Me pongo los audífonos mientras suena Work Bitch de Britney para los full
time
Yo en cambio escucho puro disco, sí, disco
Me tranquiliza
Hoy es miércoles, el día de las ofertas de los lácteos productos
Por qué no se ríen en mi cara los los hijos de puta; esa webada me gritaron
el otro día, hija de puta
Mi jornada termina antes que ellos y el pobre huacho reponedor pegado a la
luz, al pedazo de sol, al incandescente fluorescente.
Antes del estribillo de un pitudo Luis Fonsi sonando por el altoparlante
Luis fonsi... un organismo que canta, por el altoparlante
A eso de las diez de la noche
Del miércoles
El de los lácteos

Espacio foráneo

En un lugar/galaxia

Donde los organismos no se detienen

Trabajan, se reproducen, viven y se descomponen

Y sus descendencias

trabajan, se reproducen viven y se descomponen

Ella la vaca/vacuno

Orgánico animal

Será la ofrenda de aquella galaxia

Su nave será estrellada en carretera de los organismos

Para luego ser digerida por sujetos que luchan por subsistir

En comunión con las parpadeantes luces de artefacto discotequero con las
que conviven

Aquellos no poseen humanidad, poseen organismos que necesitan, trabajar
y digerir contra algo llamado tiempo... Para no descomponerse

En aquel lugar las generaciones de células de los organismos de tiempo
completo no soportan a un organismo animal de medio tiempo

Como es la vaca homicida estelar, que será digerida por la asalariada.

Funerario. Encuentro cercano del tercer tipo

Todos los miércoles. Día de quesos y lácteos productos

Un extraño ser recorre la vereda sur de la concurrida avenida galáctica

Una criatura en blanco y negro, oscuro cabello y nariz chata se detiene a
mirarme

Me observa, la observo

Una criatura en tiempo pretérito

Un oscuro sujeto retro

Un desapercibido organismo de blancos colmillos

Si golpea mi detenida puerta bajaré la persiana, cerrado por duelo

El monstruo sigue su camino aterrizando a infantes, adultos y longevos
organismos

Tararea pequeños coros estribillos, disco anticuado que no logro descifrar.

Miércoles nuevamente y el extraño engendro aparece por la ventana

Otra vez cruzo miradas con la desfavorable criatura

De sus fuertes mandíbulas y afilados colmillos se emiten las mismas
olvidadas y desempolvadas melodías disco

Mis oídos aun no logran descifrar el idioma en que se comunica el extraño
ser lácteo.

Miércoles nuevamente...

Vaca, aterrizaje

Aterrizo como ser vacuno

Percibo una modificación atmosférica

Los latidos de mi órgano se alteran y alternan

Extraño

Una larga pista de aterrizaje

Ante mis ojos celulares la nave estrellada contra un letrero stop/pare

destruido. Tiempo. Detención. Vacío

La naturaleza parece estar preservada, conservada, transfigurada

Emprendo con mis cuatro extremidades orgánicas llenas de sangre/leche
marciana orgánica un viaje hacia la autodestrucción necesaria

Todo es extraño

Corro y altero mi organismo

Mis ubres se alteran

De mis pezones emana una sustancia blanquecina alterada por el feroz
vaivén de mis extremidades llenas de sangre/leche marciana orgánica

Allá le llamamos miedo

Quizás la única coincidencia

Lo que no coincide es la v-e-l-o-c-i-d-a-d del ritmo que mueve a los
organismos en estos largos pasillos technicolor inorgánicos, palabra que no
puedo pronunciar, no aparece en mi memoria orgánica galáctica

Mi morfología animal ya no concibe un ritmo arcaico, es uno posmo,
ficticio, basura, extra biológico.

¡Cago producto mientras corro!

¡Meo producto mientras corro!

¡Vomito producto mientras corro!

¡Sangro producto mientras corro!

¡Huelo a producto mientras corro!

Por mis conductos los explosivos; la bilis, el vomito, la sangre, la leche.

*El organismo semi-animal; la tetona reponedora disco, hará su estelar
aparición todos los miércoles, comenzando su jornada de medio tiempo
eternamente, hasta el final de los días; el último miércoles del apocalipsis*

asalariado.

Fin de su jornada.

Pubertad asalariada. El embrión adolescente.

El ser púber eléctrico

Descubrirá tres orificios

Negativo, positivo, tierra

Con sus yemas calcinadas disfrutará del placer de la autosatisfacción energética

De su boca la baba espermática, la lubricación necesaria.

Buscará su complemento

Aquel voltaje adolescente que lo hará brillar, la condena eléctrica, el apocalíptico amperaje erótico

De su generador gástrico las mariposas llenas de amor/ficticio proveerán productos para su rebaño, su rebaño inorgánico en búsqueda de la deglución eterna.

El organismo funerario y su chica fitness

24 horas

Pasado la medianoche, los organismos comenzarán su turno, su turno nocturno, una vez más, el extenso turno nocturno de cada miércoles, el tercer día de los asalariados, mientras yo, aquí, en mi detención, en mi desolación, en mi cristalización, donde las escaras y ampollas son un cotidiano

Con una aguja de dos pulgadas lograré pincharlas y rescatar el licor de oro

que contienen

Mi aparato pulmonar apenas expelle el tufo de la masculinidad propia

Mi voz se ha vuelto dulce, cándida, como el canto de una sirena asexuada

Logro notas sostenidas de larga duración, como los canticos que Aquiles

lograba escuchar, aquellos que volvían locos a los navegantes en islas

misteriosas

Mientras, impacientemente comienzo una nueva espera

Cuatro de la mañana y en 20 horas más lograré visualizar nuevamente

aquellos hermosos aparatos musculares de la chica fitness, la morena, la del

clip. 30 segundos de éxtasis televisivo, de erotismo pixelado, aquella gruesa

y anabolizada voz, bíceps inmortales, abrazos inmortales, crestas iliacas

inquebrantables.

Luego, vendrá la desafortunada colisión, el accidente, mi sueño muscular se

arruinará.

En la espera, doy cuenta que mi culo perdió la capacidad de ejecutar un

saludo al sol

Genero un lazo inseparable entre el asiento giratorio y los pelillos glúteos

sin dejar pasar ni la brisa matutina entre la colcha y el muslo humano

La humedad genera un micro espacio lleno de algas y ostras marinas,

comida de sirenas siento miedo de despegar.

Salir eyectado desde esta silla de coral podría generar una ruptura tal que mi

desangramiento sería inminente

Mis amadas hemorroides crustáceas quedarían sin alimento, sin la nutrición

necesaria ni los caldos anales necesarios para su subsistencia

La eyección me obligaría a levantarme y eso me asusta

Tengo miedo de mis pantorrillas, de mi esqueleto vidrioso capaz de quebrarse

Intento dormir pero mi organismo se encuentra detenido, ya se encuentra dormido

Los latidos cardíacos eran por semana, actualmente vendrá uno por mes

En el silencio siento el crujir de mi esqueleto

La descomposición me excita

La modificación orgánica y la modificación muscular erecta mis pequeños pezones disecados y mientras rozan mi camisa logro un segundo latido cardíaco

La sangre que irriga mi latido mensual logra levantar mi pene pétreo que sufre el roce con mi pantalón y busca escapar por entre la cremallera

Medianoche 00:00:00, antena tres directo y la hermosa chica fitness morena PowerFit promocionando batidos proteicos y el mega dispositivo capaz de descomponer, mutar los cuerpos, anabolizar los glúteos, y todo sistema muscular de la carne humana,

Me excito cada vez más, mi pene de yeso muerto putrefacto genera cortas contracciones en vías de la eyaculación

Los espermios gasificados buscan la resurrección, buscan levantarse de sus tumbas testiculares para ser eyectadas debajo del escritorio

Poltergeists Espérmicos que saldrán a la luz quedando alojados entre mis calzoncillos y piernas de lana empolvada

Espermios en polvo

El talco de reproducción

El puto coito de la desolación (*pausa*) La culpa. Ella la chica fitness, Ella

mi chica fitness.

El accidente

“Baby One more Time” Britney Spears

Chicas fitness sufrirán el mismo accidente, aparecerán con una caja de Strong Fit entre sus manos, caerán muertas al piso. Una montaña de chicas y Strong Fit en el fúnebre espacio. El funerario tomará la decisión de congelar el universo de organismos fitness en su refrigerador. Una de ellas saldrá del refrigerador.

Michael: You know I like you, don't you?

Diana: Yes

Michael: And I hope you like me the way you like you

Diana: Yes

Michael: I was wondering if... you would be my girl?

Diana: Oh, Michael... Yes... it's beautiful!

Michael: Now it's official... I have something I want to tell you, Diana

Diana: Yes, Michael

Michael: I'm not like other guys

Diana: Of course not, that's why I love you

Michael: No, I mean I'm different

Diana: What are you talking about...

Diana: Are you all right

Michael: Go away

Los fúnebres y disecados aparatos musculares del funerario se quiebra, de amor, de impotencia, de pasión por el organismo femenino musculado. El funerario destrozará su Sony Trinitron.

8 am

9 am

10 am

11 am

Mediodía

13 pm

14 pm

15 pm

16 pm

17 pm

18 pm

19 pm

20 pm

21 pm

22 pm

23 pm

Funerario: medianoche y los aparatos musculares aún no aparecen por entre los destellos de mi Sony Trinitron.

Dos cajeras idénticas en el abismo, hacia del desfase

Qué pasaría si pudiera mirarte a los ojos

Si es que los tienes

Tienes ojos? Nariz? Labios?

Pudiera decirte lo mucho que te odio a la cara

De frente lo mucho que me molesta estar a tu lado

No te miro y aún así aborrezco tu presencia
Por qué!!
Yo estoy bien así
Te siento a mis espaldas
Me siento acompañada
Me enternece tu costumbre
Me divierte tu rutina
Me alegra tu pelo
Tu nuca
Hey! Escucho tu voz, Me hablas a mí?
Todo eso, me lo dices a mí
No me hagas daño
Me hieres
Podemos cantar si quieres...Quieres bailar colega
Es cierto
...
Qué?
Eso
Lo de..
Si
Si?
No
Ok
Si o no... a mí también
Qué?

No...

No

Que

Me molesta

A ti?

Si

Que

Eso

Que

Estar a mi lado?

No

O sea si

Ok... podemos

No!

Nada

Qué?

Nada

No lograré

Que

Mirarte

No

No

sí

¡Sí!...era cierto

Ah

Que
Lo de..
Ah!
Bueno, mm Perdón
Que
Sí!...
Si?
Sí!! Podríamos...
No creo
No
No... Ok
Bueno...
No
Déjala
Que
Esa mano
Pero
No lo soporto
perdón
Está bien
Una bebida?
No!!
Respira
Perdón
No,

Ten

Mañana trabajaré medio tiempo

Qué?

Medio tiempo

Medio tiempo

Tranquila, relájate quieres

No puedo, mi cabeza

Qué?

Mi cabeza, va a explotar, abre ese refrigerador,

Qué?

Ese frigorífico de mierda, ahí mi cabeza se enfriará, mi sistema se reordenará, la frialdad de un frigorífico me hará bien, me congelará, mis pensamientos...

Colega

Se detendrán mis articulaciones, el hielo calará hondo en mis huesos, mis dientes se quebrarán, mis palabras se detendrán, se endurecerán, mi rabia, mi odio, mi pena, la impotencia se apaciguará, desaparecerá, seré un muñeco de cera congelada detenido en este espacio, sola, solo yo, única, prensada en frío, al vacío, prefiero, si así, sin aire sin oxígeno, sin sentir, solo yo y el hielo.

Término de jornada

La decisión ya estaba tomada

se cumplirá un ciclo

El que ya habría sido un frío organismo cambiará su piel, terminará su turno de tiempo completo, al fin volverá a la vida

La sangre comenzará a irrigar su disecada silueta

Sus pómulos se tornarán cálidos

Sus labios carnosos

será capaz de mirar

Mirarse

La extrañeza de dar cuenta de qué existe al lado

Las corneas se volverán líquidas, cristalinas

Podrían pasar horas, días, años quizá...Contemplando, contemplándose.

La frente, el pecho, la entrepierna, las manos sudan, líquidos que al contacto visual con un otro se activaban

Será capaz de percibir...se, de sonreír....se, de mirar....se, de tocar....se, de reproducirse, de vivirse y descomponerse

La cajera full time se quedará en el Supermarket, aparecerá el mismo chico Marlboro del inicio, tendrán sexo. Vendrá el nacimiento. El embrión verá la luz, una vez más. El último miércoles, apocalipsis full time.

La Vaca.

Estoy inflamada

Mis tetas son granadas orgánicas

Mis pezuñas vivas, patean con la fuerza del acero

Soy un conjunto de material olvidado, desechado al espacio

El ángel caído

El apocalipsis lácteo

El kamikaze lleno de calcio

La terrorista justificada

El atentado necesario
El antivirus
El retroviral
La leche materna original
La virgen madre tetona, furiosa, olvidada en un asilo
La que nunca fueron a ver
La difunta cantante reproducida en youtube
La aparición
El milagro
Soy el hoyo negro
La basura láctea
La estrella lejana olvidada por el telescopio
La onda disco
La Donna Summer pretérita
Mi destello desapareció hace 30 años
Soy una ilusión estelar
Todos tienen un momento para brillar
Este es el mío
Soy la estrella
La playlist romántica
La melodía final para los veloces sujetos full time que conviven en este hábitat La necesaria aparición de los miércoles lácteos estelares.

Funerario, Cajera.

-Existe algo en la vida que la podría llegar a calmar?

-Un vaso de leche por favor...¿tendría?

-Ehm...déjeme ver...

“I Feel Love” Donna Summer.

La asalariada cajera bebe un trago de leche, caerá al piso al borde de la muerte

El eterno retorno una vez más

La asalariada cajera nuevamente beberá un vaso de leche, caerá al piso al borde de la muerte

El eterno retorno una vez más

La asalariada cajera nuevamente beberá un vaso de leche, caerá al piso, fallece en la funeraria, a los pies del funerario.

El funerario escuchará un sonido televisivo, irá a la basura por su chica fitness, no habrá señal televisiva por entre las cajas de tv, tomará una decisión, sale.

El embrión, ahora ya un adulto.

Una vez más

La luz

El artificio

El maldito amperaje erótico

Acá estoy

Se cumplió la venida

Al tercer día mi organismo electrocutado esta aquí, entre ustedes

Este es su cuerpo pasta de sémola

Grano de trigo duro

El alimento no perecible
La sangre Cranberries sin sodio
Mañana...Vendré nuevamente
Haré milagros
Convertiré los hermosos pasillos en un hermoso arcoíris publicitario
Ordenaré las conservas por tamaño y color
Mientras escuchare un remix de los ochenta
Pasado de los noventa
Y más adelante, en mi próxima venida
Mis dedos se desarmarán
Luego mi cuello no podrá mantenerse erguido
Mis brazos perderán la tonicidad
Mi piel se hará más gruesa
Más morena
Crecedrán pelos en mis orejas new wave
En mi espalda disco
Luego mi cadera inorgánica no podrá sincronizarse con Freedom de George
Michael
Mis ojos no podrán ver la tabla nutricional del Mankeke con el Zico limón,
Kapo el sabor animado
Recordaré en mi ruidosa memoria neuronal inorgánica mi primer orgasmo
con Making The video, junto a los videos de Kylie
Mis cuerdas vocales nos serán capaces de emitir sonido, cantar el opening
de los Power Rangers
Mientras seguiré aquí, pesando los pepinos de fruta, las lúcumas de

temporada a 5000 los mil gramos, y mirare al cielo y lo único que veré son
la luces, el fluorescente parpadeante y el altoparlante
Más arriba el pizarreño
El aire acondicionado
Las vigas metálicas del supermarket
Me preguntaré quizás donde esta mi abuela
La anti pop
La ochentera
Mi Donna Summer
Mi gloria Gaynor
Mi Witney Houston
La que me hacía dormir por las noches
La que me apagaba la tv
La que me hacía descansar
El silencio, la paz
Por un momento no más playlists por el altoparlante
El cariño, el olor, un momento de sol, un momento de estrellas, de vía
láctea
Mi abuela, la natural, la Cachantun sin gas, el agua de vertiente, mi antigua
estrella de radio
Una vez más
La luz
El artificio
El maldito amperaje erótico
Acá estoy

Se cumplió la venida
Este es su cuerpo pasta de sémola, grano de trigo duro
El alimento no perecible
La sangre cranberries sin sodio
Mañana, no vendré nuevamente, no haré más milagros
Que el hielo se derrita
Que la bebida explote
Que las frituras quemem el trutro
Que las conservas se peguen en las góndolas
Que los limones se pudran
Que las hamburguesas se transforman en arañas
Las paltas en enormes ratones guarenes
Las manzanas en granadas
Los licores en misiles
Los parlantes revienten mis tímpanos
Que el techo quede expuesto.
Al universo...
A la inmensidad...
A la galaxia...

“Coming Home”. Peter Shilling, Major Tom.

*La chica fitness televisiva, se levanta entre por entre los demás televisores,
otro televisor se encenderá, aparecerá el funerario televisivamente
proyectado, las dos imágenes televisivas serán televisivamente felices para
siempre, contemplarán televisivamente la nave a la galaxia.*

Las televisiones se apagan.