

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Jonas Åkerlund
Un concepto de montaje

Brañas Lucas
Cuerpo B del PG
20 de Julio del 2016
Licenciatura en Comunicación Audiovisual
Investigación
Historia y Tendencias

Índice.....	p.02
Introducción.....	p.05
Capítulo 1: Música de los video clips.....	p.14
1.1. Entre pop y rock contemporáneos.....	p.15
1.1.1. Estándar musical del video clip.....	p.15
1.1.2. La tecnología en la música de video clips.....	p.16
1.2. La música.....	p.17
1.2.1. Música del montador.....	p.18
1.2.2. Unidades métricas.....	p.19
1.2.2.1. El espacio temporal.....	p.20
1.2.2.2. La Nota.....	p.20
1.2.2.3. Nota compleja.....	p.20
1.2.2.4. Compás.....	p.21
1.2.3. Comportamientos de la nota en el compás.....	p.21
1.2.3.1. Cantidad de impulsos sonoros.....	p.22
1.2.3.2. Tiempo fuerte y tiempo débil.....	p.22
1.2.3.3. Comportamientos a contra tiempo.....	p.23
1.2.4. Relaciones de las unidades métricas.....	p.24
1.2.4.1. Ritmo.....	p.24
1.2.4.2. Timbre.....	p.25
1.2.3. Esquema musical.....	p.25
1.2.3.1. Cuerpos de compases.....	p.26
1.2.3.2. Estructura tímbricas.....	p.26
1.3. Que se escucha en la escucha.....	p.27
1.3.1. Instrumentos sonoros del montaje.....	p.27
1.3.1.1. Categorías.....	p.28
1.3.2. La voz métrica.....	p.29
Capítulo 2: Del video clip, al video clip de Jonas Åkerlund.....	p.31
2.1. Video clip y sus vínculos con otros medios.....	p.31
2.1.1. Desprendimiento de la televisión.....	p.31
2.1.2. El escenario televisivo.....	p.33
2.1.3. Video film.....	p.34
2.1.4. Música, cámara y video clip.....	p.37
2.2. El discurso audiovisual del video clip.....	p.38
2.2.1. Lo representado.....	p.38
2.2.2. El músico y el espectador.....	p.39
2.2.3. Modos de representación.....	p.40
2.3. Formato y género.....	p.44
2.3.1. Estilo genérico.....	p.44
2.3.2. Estilo formal.....	p.44
2.3.3. Formato-producto y el montaje de atracciones de Jonas Åkerlund.....	p.45
2.4. El interés por la imagen.....	p.47
2.4.1. La estética retórica.....	p.47
2.4.2. Estética digital.....	p.48
2.4.3. La complejidad de lo extravagante.....	p.49
Capítulo 3: Plataforma visual.....	p.51
3.1. La imagen de Jonas Åkerlund.....	p.51
3.1.1. La imagen es del director.....	p.52

3.1.2. Composición vs tiempo.....	p.52
3.1.4. Acceso por el contenido.....	p.53
3.2. Instrumentos para la composición.....	p.54
3.2.1. La regla de tercios.....	p.54
3.2.2. Objetivos.....	p.55
3.2.3. Angulaciones.....	p.55
3.3. El diseño de la imagen para el montaje.....	p.56
3.3.1. El movimiento es del montaje.....	p.57
3.3.2. Escalas según el método.....	p.59
3.3.3. Distancia, cámara y objetivo.....	p.60
3.3.4. Dirigir el ojo.....	p.61
3.3.5. Uso estético de la perspectiva.....	p.62
3.3.6. El acceso a la imagen por la luz y el color.....	p.62
3.3.6.1. Condición del monocroma.....	p.64
3.4. El diseño de la imagen diseñada.....	p.64
3.4.1. Recomposición.....	p.65
3.4.2. Elementos decorativos-expresivos.....	p.65

Capítulo 4: Sonido en el video clip.....p.67

4.1. El sonido.....	p.67
4.1.1. Frecuencia y volumen.....	p.68
4.1.2. El sonido y su fuente: el timbre.....	p.69
4.1.3. Comportamiento temporal del sonido.....	p.69
4.1.4. La calidad del sonido condicionada.....	p.70
4.2. Del sonido al video clip.....	p.70
4.2.1. Obtener sonidos.....	p.71
4.2.2. Los sonidos del video clip.....	p.71
4.2.2.1. La banda sonora.....	p.72
4.2.2.2. El método del diálogo.....	p.72
4.2.2.3. Sonidos incidentales.....	p.73
4.2.2.4. Los efectos.....	p.73
4.2.2.5. Ambientación.....	p.73
4.2.2.6. La lógica del silencio.....	p.74
4.2.2.7. La música como instrumento del video clip.....	p.75
4.3. Rol de la música en el video clip de Jonas Åkerlund.....	p.75
4.3.1. ¿La música es diegética o extradiegética?.....	p.76
4.4. Sonido para la imagen.....	p.77
4.4.1. El Valor añadido.....	p.78
4.4.2. El sentido de pertenencia a través de Chion.....	p.79
4.4.2.1. Mediante dispositivos.....	p.80
4.4.2.2. Espacialidad.....	p.80
4.4.2.3. Suspensión.....	p.81

Capítulo 5: La práctica de montaje.....p.82

5.1. Ante todo, la continuidad.....	p.83
5.1.1. El raccord.....	p.83
5.1.2. El eje.....	p.84
5.1.3. El pasaje.....	p.85
5.1.4. Transiciones.....	p.86
5.2. El montaje musical de Jonas Åkerlund.....	p.86
5.2.1. El concepto de métrico.....	p.87
5.2.2. Tiempo de exposición y el comportamiento de la imagen.....	p.87
5.3. La distribución según la modalidad.....	p.88

5.3.1. Montaje musical concentrado.....	p.88
5.3.2. Montaje musical de evolución.....	p.88
5.4. Montaje métrico de imágenes.....	p.89
5.4.1. Velocidad según movimiento o cámara fija.....	p.90
5.4.2. La imagen según la unidad.....	p.90
5.4.3. Montaje a contratiempo.....	p.91
5.4.4. Pulso análogo al corte.....	p.91
5.4.5. Del fonema a la palabra.....	p.92
5.4.6. Estética de Loop.....	p.92
5.4.7. Mush-up sonoro.....	p.93
5.4.7.1. Desprendimiento métrico.....	p.94
5.4.8. Detener la música.....	p.94
Conclusión.....	p.97
Lista de referencias bibliográficas.....	p.102
Bibliografía.....	p.107

Introducción

La motivación de esta investigación nace bajo la afirmación de que, para la revista *Time*, el director de video clips Jonas Åkerlund da testimonio acerca de uno de sus métodos para la realización de sus proyectos "...Åkerlund explica que obtiene la mayor cantidad de material posible (para *Haunted*, hubo cuatro cámaras rodando durante dos días) y hace que la magia ocurra en la sala de edición" (Berman, 2014, p.01). A través de esta afirmación, lo que la investigación plantea, es indagar qué criterios de edición utiliza el director para construir una estética de video clips.

Lo que se pretende demostrar es como Jonas Åkerlund, frente al esquema musical que ofrece una canción, realiza el diseño audiovisual de su obra con un patrón estético focalizado en el montaje métrico.

El proyecto de grado se inserta dentro de la categoría de investigación intentando determinar qué criterios del diseño audiovisual existen con el fin de asociarlos a la práctica de montaje del director. Este estudio compromete indagar, dentro del diseño audiovisual del video clip, que técnicas y herramientas pueden proponerse en un montaje musical que atraviesa imágenes, sonidos y música que presentan las obras.

El avance que hace este escrito dentro del campo del video clip, específicamente entre las relaciones que se dan mediante la edición entre imagen y sonido, es que podrá demostrar, con datos teóricos, que se está dando una estética autoral dentro del formato y que puede tomarse como referencia para nuevos realizadores y proyectos.

Por otro lado, el análisis teórico del Proyecto de Grado (PG) indaga en otros campos audiovisuales con el objetivo de identificar herramientas discursivas en la estética del director involucrado. Esta investigación desarrolla tanto conceptos de la imagen cinematográfica, de la banda sonora, de la composición musical y de la funcionalidad del montaje audiovisual para generar el aporte pretendido.

La investigación está ligada a la línea temática - historia y tendencias- ya que la propuesta hará un análisis teórico y práctico de un determinado lenguaje: el montaje musical de Jonas

Åkerlund, se evaluarán que elementos discursivos convergen en sus obras para, a través de la teoría, vincularle un lenguaje estético.

Una vez construido el marco teórico de los campos en los que el director realiza su práctica, la música y el video clip, se analizará su concepto de montaje desde ellos mismos.

El desarrollo de la investigación de éste lenguaje toma contenidos repasados durante la carrera de comunicación audiovisual y los profundiza dentro del campo del video clip; como materia central para éste PG se plantea a la asignatura de Montaje y edición I (uno) ya que se basa en la postproducción y en la edición no lineal a través del montaje, repasa las teorías y técnicas existentes acerca de esta herramienta discursiva y evalúa en profundidad conocimientos teórico-técnicos acerca de la concepción de la imagen cinematográfica para interpretarla como su materia prima.

La investigación se direcciona, principalmente, en búsqueda de analizar la videografía de Jonas Åkerlund para comprobar teóricamente que existe un estudio de la música que considera la puesta en serie de los contenidos audiovisuales; con el afán de alcanzar este objetivo principal, es necesario atravesar otras instancias para darle a la conclusión y al análisis propiamente dicho, su sustento de calidad académica.

En primer lugar, ya que se detecta una práctica de montaje musical, se intentará determinar que parámetros compositivos puede presentar una canción para sobre ella señalar puntos de empalme del montaje; en segundo lugar, ya que su práctica se desenvuelve dentro del formato del video clip, será necesario definirlo para sobre él determinar como el director manifiesta su estilo, debido a que el montaje musical de Jonas Åkerlund puede pactar un encadenamiento rápido de imágenes, será necesario investigar acerca de la composición de éstas con el fin de evaluar si pueden construirse en función del montaje; similar al objetivo anterior, en materia de sonido, se buscará analizar que rol cumple dentro del video clip con el propósito de analizar el método de aplicación métrico de Jonas Åkerlund; para finalizar, de todas las variables mencionadas, se indagará para ver cómo trabajan en conjunto siendo atravesadas por un montaje pensado en la música.

Jonas Åkerlund es un director sueco, contemporáneo, que se especializa en la realización de video clips para gran parte de la producción musical pop y pop rock norteamericana, se identifica en este director una estética autoral, ya que su repertorio de realizaciones comprende diferentes géneros musicales que es posible agruparlos mediante una similitud estilística y técnica comprobable.

Dado que no existen fuentes de carácter académico ni científico, este escrito busca vincular conocimientos de la creación audiovisual a la práctica del director involucrado.

Con respecto a las investigaciones realizadas acerca del video clip, dos tipos de enfoques pueden detectarse al momento de investigarlo, uno el que evalúa y estudia su funcionamiento como un instrumento promocional y otro direccionado a analizarlo desde su capacidad artística; de acuerdo a la orientación de esta investigación se pondrá especial interés por el segundo aspecto, recurriendo al primero ya que se lo considera parte de sus efectos de diseño.

Existen dos grandes motores por los cuales este proyecto de grado se lleva adelante, en principio para generar nuevos lineamientos en cuanto a la relación de montaje y música que realiza Jonas Åkerlund y, por otro lado, para comprender como sus obras adoptan esa forma a través de recursos audiovisuales.

A lo largo de la investigación se hará reiterativamente hincapié en el término de forma por el esquema rítmico que ofrece cualquier pieza musical y, en segundo lugar, para ver como los elementos de estas piezas audiovisuales, tal como los de carácter icónico y sonoro, pueden amoldarse en una composición creando un diseño audiovisual planteado por la música.

Además, esta interpretación de Jonas Åkerlund como un concepto de montaje pondrá de objeto de análisis como desde la dirección el sujeto puede construir una obra audiovisual detonada por el montaje; una constante que se observa en los directores de video clips es lograr la dinámica visual, característica de estos formatos, a través de los movimientos de cámara; en el estilo de Jonas Åkerlund se observa lo opuesto, los movimientos de cámara no son comunes en sus videos y demuestra así su preferencia por dejar quieto los cuadros.

Esta decisión, desde su rol de director, es una de las que se plantea analizar en función de su montaje.

En el avance de la investigación se procurará que lo analizado genere en su desarrollo nuevos cuestionamientos que provoquen futuros estudios y que profundicen este vínculo de imagen, sonido y música a través del montaje.

En cuanto a lo investigado dentro de la Universidad de Palermo, vinculado al tema que se desea abordar, no existe ningún tipo de indagatoria con respecto al realizador pero si lo hay de acuerdo a otras líneas argumentativas de las cuales la investigación atraviesa.

Passoni (2010) en su proyecto de grado llamado *Hagamos un video clip*, parte desde un análisis del formato con el objetivo de identificar herramientas para su realización. En primera instancia explica que es el video clip y cuál es su función, luego lo compara con el formato cortometraje para su comprensión como género y concluye para su análisis incorporando conceptos de marketing; el autor explica al video clip como un devenir de la evolución de los medios de reproducción como la televisión y hoy en día Internet y, también hace un análisis desde la influencia de la cultura pop y rock para estudiar al género desde un sector específico de audiencia.

Ramos (2013), en *Video clip: Integración a los nuevos medios*, hace una aproximación a la definición del video clip teorizando desde las bases de la publicidad. Encuentra al video clip como un formato con búsqueda artística y fines comerciales realizables por las posibilidades tecnológicas. Su análisis hace hincapié en la presencia del marketing en este formato ya que con recursos de ésta disciplina argumenta que pueden evitarse falencias discursivas en una estructura que define como publicitaria.

En el caso de Reyes (2012), su investigación *La condensación narrativa del videoclip musical*, se dedica a explicar el tipo de video clip de modalidad narrativa, Su búsqueda está orientada a encontrar un método narrativo para condensar una historia dentro de lo que un video clip estima de duración, hace una analogía entre la narrativa del video clip y el micro-relato en la literatura para aplicarlo a una futura producción propia.

Tomando el antecedente de Rodríguez (2014): *Efectos de la música en la publicidad: Análisis de comerciales en Youtube*, se puede observar que el autor introduce al comercial publicitario como una herramienta para comunicar mensajes y despertar emociones a través de la música. Es en esta última donde se identifica un vínculo con la siguiente investigación dado que la utiliza como medio conductor de la expresividad en el discurso.

Por último, en cuanto al abordaje del video clip, Torres (2012) en su proyecto de grado *Evolución del discurso audiovisual musical: El videoclip*, hace un recorrido desde los antecedentes del cine mudo hasta la consolidación del video clip como formato independiente para utilizar las bases del largometraje y sus funciones en el formato que interesa, explica las herramientas narrativas las que considera vitales dentro de él, hace una revisión de artistas y bandas populares para exponer el tratamiento que le aplica cada uno al video clip y finalmente utiliza la investigación para llevar a cabo una realización propia.

Específicamente el trabajo de Ponferrada (2013), *Visualizar el sonido y oír la imagen*, se vincula a esta investigación ya que aborda su escrito explicando los métodos posibles de conexión que pueden crearse entre el sonido y la imagen. Dentro del campo audiovisual expone por separado la composición de la imagen y del sonido para evaluar que tipos de conexión pueden establecerse en una pieza que invoque a ambos medios.

Un análisis similar sucede con el trabajo de Chalkho (2004), docente de la facultad de diseño y comunicación, en *Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales*, en él explica a la materia sonora y a la visual desde sus campos para formular un vínculo de correspondencia expresiva que presenta como la fundación de una nueva disciplina.

Villanueva (2011) en *La narrativa audiovisual y los efectos especiales en el video clip*, hace un recorte sobre el formato orientado a la realización, específicamente a la utilización de recursos artísticos y tecnologías para crear uno. También, evalúa las posibilidades técnicas que los nuevos medios ofrecieron para su realización: la televisión e internet.

El trabajo de Gutierrez (2011), *El video: del arte a la industria cultural*, comparte una estructura similar de investigación con el escrito que se llevará a cabo ya que en su caso

intenta realizar lo mismo en el formato del Video Arte colocándolo dentro del terreno comercial.

Para finalizar con los antecedentes académicos, el trabajo de Corbella (2011), *Estética de los videoclips dirigidos por Floria Sigismondi*, es el que más interesa y mas se relaciona con esta investigación ya que la autora, además de construir una definición de video clip indagando en los orígenes del cine, trata de explicar la estética narrativa de una directora en particular, vinculándola a otras artes de carácter visual; este escrito de la facultad se aproxima al que se desarrollará en las siguientes páginas ya que puede, pero desde otra disciplina del cine, compartir una estructura para explicar la estética del director.

Como se menciona al principio, una de las motivaciones que mas impulsan a la realización de esta investigación sobre el enfoque que se plantea en Jonas Åkerlund, es el hecho de que no existe nada de carácter teórico que lo represente.

Hasta el momento todos los trabajos acerca del director, se han interesado por investigarlo en cuanto a datos biográficos, descripciones sobre su forma de trabajo y opiniones acerca de los efectos que sus obras producen; la mayoría de los casos son menciones, notas y entrevistas en revistas de renombre internacional o alguna referencia en libros acerca del video clip para reconocerlo como director.

Conroy (1998), juntos con otros escritores, para la revista Rolling Stone, en una edición acerca de directores de video clips, con respecto a Jonas Åkerlund aportan datos biográficos y estilísticos acerca del director, también aportan al escrito que además de editar sus propias imágenes, el director también aplica lo mismo para el sonido; en este escrito aparece la voz del realizador dando testimonios que servirán para su comprensión.

Berman (2014), para la revista *Time* estudia dos casos del director y explica como se desarrollaron, por un lado *Haunted* de Beyoncé y por el otro *Superpower* de la misma interprete, este artículo sirve de respaldo escrito para justificar el estilo de realización del director.

Ben (2004), para la revista *Sight & Sound* escribe acerca del realizador con un enfoque similar al del anterior, en este artículo se pone en tela de juicio un largometraje del

realizador en donde hace una revisión estética y narrativa del film, expone que elementos discursivos están comprometidos dentro de éste relato y con qué objetivo lo hacen.

La revista *American Cinematographer* emite dos apartados con respecto al realizador, en el primero Hurwitz (2003) hace una breve revisión acerca de la videografía del director pero, puntualmente, se dedica a un caso en particular: *Lonely Road* de Paul McCartney; se hará cita de este texto ya que documenta como se obtuvo el concepto del video y como se generó. En el segundo, Stasukevich (2010) documenta el caso de *Telephone* de Lady Gaga, explica cómo se llevo a cabo el concepto y que problemas creativos el director supo resolver en el set de grabación, el resultado estético de la obra y la búsqueda que se propuso para obtenerla. Por último, el artículo hecho para la revista *Shoot* por Gaylin (1999) presenta al realizador desde un recorrido casi biográfico, además de en el video clip, dentro del campo de la publicidad y el largometraje identificándolo como director y editor.

Estos artículos mencionados no se dedican a profundizar acerca de lo que le interesa a este escrito, no obstante sirven para evidenciar determinados momentos de la práctica del director que pueden resultar indescifrables solamente a través de su visualización.

Para la construcción teórica de ésta investigación cinco capítulos serán necesarios para elaborar la conclusión a la que se pretende llegar; la lógica que se presenta intenta imitar la del diseño por etapas de un video clip.

El primer capítulo se dedicará exclusivamente a la música, autores como Machado (2000) explican que sin la existencia de la banda musical no podría haber video clip. Sobre la música, en primer lugar, se presentarán los estilos musicales pop y rock que son los que se observa que frecuenta el director en sus proyectos y luego, se buscará descomponer el cuerpo que puede ofrecer una de estas para encontrar en ella estructuras para el encadenamiento de las imágenes.

En el siguiente capítulo, además de definir al video clip, se buscará identificarle su lenguaje dentro del terreno audiovisual, una vez definido el formato o género, cuestión que también se resolverá, se pasará a introducir qué herramientas y que modalidades del formato se

consideran necesarias para, sobre el final, hacer los análisis acerca de las producciones de Jonas Åkerlund.

En el camino a la creación de un video clip, luego del análisis que el creador audiovisual debería hacer de la canción, sería el momento de pasar al momento de diseño que responda al estilo del video clip que se vaya a representar. La investigación se refiere al director por un concepto de montaje ya que, aunque no se encargue en algunos casos de ocupar el puesto físico de editor, se observa que el diseño de la banda visual y sonora están pensados con el foco puesto en la actividad de montaje, por este cuestionamiento, se desprenden los capítulos tercero y cuarto.

En el análisis de la imagen se pasará a justificar el carácter visual de las obras de Jonas Åkerlund en relación a su estética de edición, para ello, en primer lugar, se expondrá a través de que facultades este sujeto puede generar imágenes que considera necesarias para la dinámica visual de su representación.

En un cuarto capítulo, el de sonido, de modo similar al anterior, se pasará a evaluar a este medio como un instrumento, se lo analizará desde sus facultades técnicas, como así también desde su función narrativa, informativa y expresiva; de acuerdo a las variaciones y consideraciones que debe tenerse de este instrumento, a la hora de vincularlo a la imagen y superponerlo con otros sonidos como puede ser la música, en esta instancia será necesario analizar de que manera está compuesto para evaluar como puede estar aplicado durante la sincronización con la música.

Para finalizar, en el último y quinto capítulo de la investigación se indagará acerca del montaje atravesando las variables antes mencionadas, en este capítulo se busca reproducir las técnicas funcionales y teóricas que el montador aplica para el desarrollo de su estética, en un primer momento de este capítulo, se presentaran los instrumentos que, como montajista manipula, para luego aplicarlos entre los procesos de combinación de imágenes, de imágenes con música, de imágenes con sonidos, de sonidos con música y otras alteraciones que su concepto parece demostrar.

A lo largo de toda la investigación, a partir del capítulo segundo, se presentará material de observación en el cuerpo c y, para material que debe observarse durante su transformación temporal, un disco adjunto a disposición en la última página del primero mencionado.

Capítulo 1: Música de los video clips

A la música se la puede considerar un espectro lleno de formas estables y variantes ajustables al plano métrico que son foco de estudio en esta parte de la investigación.

El hecho de hacer foco en la materia musical dentro del video clip ,y específicamente dentro del trabajo de Jonas Åkerlund, además de permitir recortar el campo en géneros desde el cual indagar este medio, también da la posibilidad de agrupar estilos musicales análogos solo por recurrir a este formato, decir que estilos musicales pueden ser análogos es una cuestión que distintos investigadores y críticos al hablar de música pop y rock, géneros musicales identificados en las obras de Åkerlund, prefieren advertir diferencias tanto en cuestiones compositivas, variables históricas, aspectos sociales y de calidad antes de indagar en ellas.

Estudiar la música contemporánea, independientemente del género, se vuelve una tarea compleja.

La música puede definirse y estudiarse por un lado desde un enfoque sociológico (Frith, 2001), desde su capacidad técnica (Arena, 2008) e incluso desde su estilo genérico y evolución histórica tomando aspectos de las dos variables anteriores (Reynolds, 2010).

Con respecto a esta investigación, lo que principalmente interesa, además de los dos estilos fundamentales mencionados, es extraer de ellos sus parámetros estructurales para analizar un montaje de video clip que privilegia su alternancia de planos en base a la forma de una canción.

Camino a establecer qué tipo de música pop y rock comprende esta investigación, vale mencionar que la música contemporánea comercial es una estructura estilísticamente abstracta, por ser un producto sonoro que hibrida de géneros anteriores y vecinos (Rodrigo, 2009). Reynolds (2010) para el caso del rock contemporáneo, construye la etiqueta de post-rock insertando dentro de ella a aquellas bandas que traen consigo el espíritu del género original pero que se han mimetizado con los métodos de producción y comercialización que se asocia al del pop actual.

1.1. Entre pop y rock contemporáneos

La razón por la cual se debe elaborar la categoría de contemporaneidad evita prestar a confusiones acerca de cada género de acuerdo a distintos momentos históricos; hablar de música pop en general podría involucrar estilos como el folklore (Lago, 1993), cabe hacer la misma aclaración temporal para el rock ya que las herramientas de medición entre música y montaje que se establecerán en este capítulo, según Reynolds (2010), pueden no estar presentes en cualquier estilo.

Las diferencias entre ambos géneros, pop y rock contemporáneos, pueden presentarse a través de características involucradas en los métodos de realización de cada uno, se señalan diferencias principales vinculables a esta investigación.

Una de las diferencias más pronunciadas entre estos dos géneros puede alojarse en el uso de instrumentales, si bien hoy el pop con tendencia a hacer música para pistas bailables y para el entretenimiento, suele darle prioridad a versos instrumentales dedicados para tal actividad, en el caso del rock se dedica el mismo espacio pero para la apreciación del instrumento, mientras en el rock se puede dar paso a un solo de guitarra, en el caso del pop se da pie a una combinación de frecuencias y texturas sonoras (Reynolds, 2010).

En el caso del uso de la voz, en el rock el uso de la letra tiene un objetivo narrativo expresivo, mientras que en el pop, si bien puede simular una función narrativa o expresiva, también se puede observar un repertorio de palabras estandarizadas ya que el uso de ellas en estas canciones suelen ser un aplicativo más entre todos los sonidos que se escuchan (Reynolds, 2010).

1.1.1. Estándar musical del video clip

Reynolds (2010) muestra que con el tiempo ambos géneros empezaron a combinarse y a disminuir algunas barreras que las diferenciaban, esto lo explica como el producto de que, tanto el rock como el pop, comenzaran a utilizar los mismos medios de distribución y de escucha y, por otra parte, ya que emprendieron la aplicación de los mismos métodos de producción; también señala que, independientemente del género, la producción musical

comenzó a mostrar formas estandarizadas como la presencia compases de cuatro tiempos, el uso del procesamiento digital y otras más estructurales como la presencia de treinta y dos o dieciséis compases por estribillo y el desarrollo musical de: introducción, verso, primer estribillo, segundo verso, segundo estribillo, un puente hacia el tercer estribillo y, en algunos casos, una última instancia instrumental para su desenlace.

Cuando se produce una canción (tanto en el pop como en el rock) existe un propósito general del cual depende la elaboración del *track* y, es el cual debería ser emprendido por todas las partes del proceso creativo, eso es lo que Arena (2008) presenta por el término de concepto. A este se lo puede entender como la esencia de la canción y el alma de un conjunto de sonidos en los cuales sus unidades más simples (las notas) y sus estructuras más complejas (la canción en sí), se encuentran en armonía para expresar el motivo musical deseado (Reynolds, 2010). Utilizar el concepto como herramienta se vuelve clave en el video clip para poder reflejar en materia cinematográfica valores de la canción.

"...las canciones de Prince derivan del funk psicodélico de fines de los sesentas y principios de los setentas de Sly Tone, con sus texturas ásperas y sintetizadas, sus ritmos violentos y pesados, y efectos de sonidos calidoscópicos." (Henry, 2011, p. 44); en este análisis que se hace sobre la música de Prince se pueden mencionar algunos aspectos vinculables a la materia audiovisual que se investiga, en la canción se mencionan elementos próximos al video clip como la noción de montaje a través de la idea de ritmo (ver capítulo cinco), el efecto de caleidoscopio como montaje interno, y la idea de texturas musicales vinculables al video clip a través del objeto encuadrado, sus colores e incidencia lumínica (ver capítulo tres).

1.1.2. La tecnología en la música de video clips

Si bien a través de Arena (2008) se puede decir que en la actualidad el pop se ve sumergido en la implementación de softwares digitales para su realización, Reynolds (2010) advierte que el rock contemporáneo también incursiona en otros procesamientos electrónicos, esta tendencia la señala desde los tiempos de Nirvana y de Los Beatles

aplicando el procesamiento de overdub (Morey, 2012) para dar textura a las voces de los intérpretes y en la práctica contemporánea de la técnica del sampleo que testimonia que ambos géneros habitúan.

La música pop contemporánea, además de utilizar los métodos de producción instrumental del techno y el house (Reynolds, 2010), también comenzó a incluir a sus estilos rítmicos dentro de su producto; la música pop en la actualidad se caracteriza por estar hecha para el placer, el entretenimiento y muchas veces se encuentra diseñada para hallarse con este propósito en las discotecas (Rodrigo, 2009). *Everybody is in the Place*, interpretada por Prodigy, la primer superbanda bailable (Morey, 2012), está diseñada a un número elevado de pulsaciones por minuto lo cual podría estar provocado para estimular al oyente a bailar (Machado, 2000).

Los recursos tecnológicos de producción musical digital, por otro lado, también permiten estandarizar la realización de canciones, a punto tal de permitir que el creador musical no necesite tener conocimientos profundos de música para crear un track (Arena, 2008); en el caso de las canciones hechas en base a instrumentación digital o procesada por esta vía, se puede observar que en casos evitan la aplicación de instrumentos musicales de manipulación manual.

1.2. La música

La música, como se irá viendo a lo largo del capítulo y como se introdujo en estas primeras líneas en cuanto al pop y rock, se la podría entender como un grupo de sonidos que, establecidos de cierta manera, se siguen temporalmente para ser recibidos por un oyente. La música es un estímulo sonoro que ocurre en el tiempo y, para que ésta sea reconocida como tal y no como un ruido, obedece a patrones métricos y de entonación que deben ser aplicados por el músico o productor musical con el fin de que sea agradable para el oyente (Arena, 2008).

Dentro de las formas musicales que Copland (1955) presenta en la música, la melodía y la armonía establece que son dos de las estructuras más abstractas que mejor la reconocen.

Así mientras que el ritmo evoca a la disposición métrica de los sonidos en el tiempo, la melodía es aquella que corresponde a la emoción que este grupo de sonidos produce al seguirse temporalmente (Copland, 1955). La característica de la melodía se la puede ver presente en las variables de los sonidos dentro de la canción, estas se manifiestan mediante sus duraciones (tiempos), sus altibajos (intensidad) y su cromatismo (tonalidad). A la melodía se la puede entender como aquel concepto que se obtiene de una disposición dada y establecida de notas (Schaeffer, 1988).

En cuanto a la armonía, Copland (1955) la define como un concepto intelectual generado por el hombre, aquella que el sujeto percibe correcta porque su aprendizaje sobre música le indica que es adecuada. Reynolds (2010) establece que la armonía depende del sujeto y su afinidad con el género que la comprende, el crítico establece que aún así la persona que más conocimiento tenga sobre géneros musicales, frente a aquellos que se les presenten como nuevos con relaciones sonoras internas desconocidas, le solicitarán cierto tiempo hasta que éste los comprenda en armonía.

1.2.1. Música del montador

Sánchez (1994) describe al montajista musical como aquel sujeto que, para poder realizar esta práctica, se ajusta a parámetros sonoros de una determinada canción, que van más allá del corte por compás, con el fin de inscribir en la obra audiovisual un ritmo de imágenes que puede comportarse de manera tan dinámica como la música misma. Para cumplir este objetivo también explica que este sujeto debería tener conocimientos acerca de la composición de la canción que trabaja para realizar un trabajo que denote un montaje musical de calidad.

En relación al video clip, a través de Copland (1955), tres tipos de escuchas pueden ser vinculables a la música; de los tres planos de escuchas que el investigador presenta: el sensual, el expresivo y el musical, pueden sujetarse uno al oyente ordinario y los otros dos al sujeto que se propone realizar un montaje en base a la estructura de la canción.

En primer lugar, cuando se practica una escucha de plano sensual, esta se realiza por puro placer sin colocar en ella ningún tipo de proceso analítico, algo similar a lo que presenta Chion (1993) en relación al video clip y su flujo en la televisión como si de una radio se tratase. Independientemente del género y de la calidad (Reynolds, 2010) de la canción, esta escucha suele practicarse para el mero entretenimiento o para sumergirse en pensamientos que no tienen mucho que ver con la música en sí (Copland, 1955).

"...la música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo y muchos otros con una variedad innumerable de matices y diferencias." (Copland, 1955, p. 30). Así, el tipo de escucha expresivo podría entenderse como uno de los dos planos de escucha sobre los que podría trabajar Jonas Åkerlund. Este plano es a través del cual el oyente hace una lectura propia e individual de lo que la canción, y que no solo por su letra, le transmiten. Este tipo de escucha podría vincularse con la modalidad expresiva de realización de un video clip (ver capítulo dos).

En último lugar, el tercer plano y segundo que se vincula al director y por sobre todo al director montajista que organiza (monta) sus imágenes en base él, es el de la música en sí misma, el plano musical; se trata de sus sonidos, estructuras y su manipulación. El análisis de esta escucha es el que corresponde a las siguientes líneas, en las que se presentaran los elementos constituyentes de una canción que le permiten director-montador establecer puntos de corte y ordenamiento en una pieza audiovisual.

1.2.2. Unidades métricas

Las unidades métricas son aquellas zonas o puntos de la música en donde la investigación desea vincular, a la práctica de montaje, un punto de encuentro o sincronismo (Chion, 1993) entre un sonido musical dado y el corte audiovisual de un video clip.

Como se mencionaba en las líneas que introducían a este subcapítulo, la música se la puede entender desde la tercera escucha como un conjunto de sonidos que se reproducen, establecidos de alguna manera, para representar algún tipo de armonía.

1.2.2.1. El espacio temporal

Antes de pasar a las unidades métricas en sí, es necesario identificar en donde éstas se estructuran. Además de estar dentro de los compases, silenciarse, trasladarse y perdurar entre ellos, se señalará el lugar donde estas se posicionan es en el tiempo. El tempo, a diferencia del tiempo, en una canción se mide en Pulsaciones por Minuto (PPM), este se calcula a través de un metrónomo y, además de establecer donde pueden caer las notas, también indican la velocidad que puede tener la canción (Arena, 2008). El tempo y sus PPM, por otro lado, sirven para identificar el género y estilo musical emprendido (Reynolds, 2010), en esta investigación se convierte en una herramienta para indicar la velocidad que puede presentarse para el montaje y considerar como este actúa sobre ella.

1.2.2.2. La Nota

La unidad más pequeña con la cual se puede definir a un sonido, entre los elementos sonoros de una música dada, es la nota (Lerdahl, 2003); si se entiende a la música como un grupo de sonidos que se suceden en el plano temporal, son las notas las que los representan.

Las notas se diferencian entre sí de acuerdo al timbre del instrumento que las reproduzca y a la tonalidad que estas apliquen (Schaeffer, 1988); la escala tonal que una nota puede cubrir se clasifica en dos tipos: la diatónica, comprendida por ocho variaciones del sonido, y la cromática, emprendida por doce variaciones del mismo (Copland, 1955). Las variaciones son entendidas como tonos y semitonos de una octava, las octavas se organizan consecutivamente indicando el cromatismo tonal, las más bajas son de alcance más grave y las más altas de más agudo.

1.2.2.3. Nota compleja

El término de complejidad para vincular elementos de la música es un concepto que se aplica para hablar específicamente de los timbres (Copland, 1955). Siguiendo la misma metodología, esta definición puede aplicarse a las notas cuando se agrupan en intervalos o

acordes, los cuales producen variaciones en la percepción que se tiene de los sonidos realizados por el instrumento (Schaeffer, 1988).

Los intervalos son aquellos sonidos que se encuentran cuando se toca un tono que comprende dos semitonos, mientras que en el caso de los acordes, estos ocurren en sonido cuando por instrumento se tocan tres o más notas en simultáneo (Copland, 1955).

1.2.2.4. Compás

El compás representa un ciclo de tiempos que se establece al principio de la partitura musical (Schaeffer, 1988).

Dentro de la canción, a diferencia del tempo, en el compás es donde puede percibirse la noción del tiempo, cada uno está compuesto por un número determinado de ellos (Arena, 2008); el compás es aquel que establece el patrón métrico entre las notas aplicadas y puede presentarse de modo binario (de dos tiempos), ternario (de tres tiempos) o cuaternario (de cuatro tiempos) (Copland, 1995). Reynolds (2010) indica que en el pop y rock contemporáneos, y en sus derivados estilísticos, se suele recurrir al tiempo cuaternario, por otra parte pueden generalizarse para el caso de Jonas Åkerlund.

1.2.3. Comportamientos de la nota en el compás

En el caso de un compás cuaternario, en su presentación más sencilla, se puede indicar que en su interior suenan cuatro notas u acordes a una distancia temporal equivalente; sin embargo, el hecho de que se perciban más de cuatro sonidos dentro de un compás no quiere decir que su tiempo aumenta, si no que para cada uno de sus tiempos se está aplicando más de un impulso sonoro. También, en este mismo compás, puede escucharse un solo impulso sonoro que se extiende durante los cuatro tiempos, estas variaciones se encuentran indicadas en la partitura de la canción, en ella se utilizan distintas figuras musicales sobre cada tiempo. Entre otras variaciones, la nota se puede extender hasta el siguiente compás a través de ligaduras que señalan su continuidad o silenciarse durante uno a más tiempos (Copland, 1955).

1.2.3.1. Cantidad de impulsos sonoros

Copland (1955) señala los tipos de figuras y sus duraciones: la negra se le atribuye a la nota que dura un tiempo completo, es decir que en un compás de cuatro, el sonido del instrumento podría escucharse cuatros veces. Este mismo instrumento podría escucharse tres o menos veces, eso quiere decir que se aplica la figura de silencio la cual omite el impulso sonoro en un tiempo indicado. En el caso que en el compás de cuatro tiempos se escuche un solo impulso y este se perciba al principio y se extienda hasta el inicio del siguiente compás, es decir que abarca sus cuatro tiempos, ello indica que se utiliza la notación redonda, en orden de duración, le sigue la blanca que cubre dos tiempos y de vuelta a la notación negra la cual completa el impulso sonoro.

Por el otro lado, por debajo de la duración de la negra, cuando se perciba en un tiempo dos sonidos, eso quiere decir que el tipo de notación que se está aplicando es el de corchea, el cual divide al impulso sonoro en dos, uno a cada lado del pulso del tiempo, es decir que, aplicado en todo el compás, se escucharían ocho impulsos sonoros.

El resto de las notaciones simplifican a la mitad la duración de cada impulso en el mismo orden: la semicorchea, completo se escuchan dieciséis sonidos por compas (cuatro por tiempo); la fusa, treinta y dos sonidos por compas (ocho por tiempo), y la semifusa, sesenta y cuatro sonidos por compás (16 por tiempo).

Además, las ligaduras son indicaciones en la partitura que hacen extender a una nota o acorde a través de los compases, por ejemplo, puede señalarse una nota redonda (cuatro tiempos) en el segundo tiempo y hacer una ligadura en ella hasta el segundo tiempo del próximo compás (Copland, 1995).

1.2.3.2. Tiempo fuerte y tiempo débil

En una métrica de 4/4, por ejemplo, los tiempos primero y tercero se sienten como más fuertes que los tiempos segundo y cuarto, y cuentan como tiempos en el nivel inmediatamente superior; el primer tiempo es percibido como más fuerte que el tercero, representando así un tiempo en el nivel inmediatamente superior; y así sucesivamente. (Lerdahl, 2003, p. 21).

Lerdahl (2003) demuestra que todos los compases suelen tener tiempos fuertes y tiempos débiles independientemente del tipo de compás que se aplique, ya sea binario, ternario o cuaternario. Además señala que la variable fuerte-débil es una sensación que se produce a través de la escucha y que su disposición métrica depende del tipo de compás que se utilice; por otra parte, para cada tipo de compás establece que pueden identificarse por colocar al primer tiempo como fuerte y ser seguidos por los débiles. Para el caso del compás cuaternario, el que frecuenta la materia de esta investigación, agrega la variable de que el tercer tiempo se percibirá semi-fuerte, esta teoría asigna así una lógica de las notas dentro los compases que se repetirá a lo largo del desarrollo temporal de la canción, entonces, en un compás cuaternario el primer tiempo se percibirá fuerte, el segundo debil, el tercero semi-fuerte y cerraría con uno como el segundo.

1.2.3.3. Comportamientos a contra tiempo

Cuando los acentos caen fuera de los tiempos establecidos o entre ellos, es en ese momento cuando se produce un síncope, un impulso sonoro a contratiempo que no coincide con el momento en el que debería manifestarse la nota (Lerdahl, 2003). Esto, por ejemplo, en un compás cuaternario, puede suceder si su primer tiempo estuviese representado por una nota corchea (de dos tiempos), el acento no podrá caer en el tiempo fuerte ya que este se encuentra dividido por dos impulsos, uno anterior y otro posterior al momento de la pulsación, por ello, el tiempo fuerte de la nota se percibiría fuera del instante temporal en el que debería escucharse (Lerdahl, 2003).

Otro comportamiento fuera de tiempo que indica Lerdahl (2003) es el caso de la anacrusa, una figura musical que puede indicarse al inicio del pentagrama para advertir que la primer nota que suena no será en el tiempo fuerte si no en un momento a contratiempo, se trata de uno o mas sonidos en un tiempo débil que se manifiestan después del primer tiempo fuerte, en un compás de cuatro, si su tiempo acentuado es el primero, la anacrusa aparecería entre este y su consecuente.

1.2.4. Relaciones de las unidades métricas

Copland (1955), además de la idea de concepto de Arena (2008), señala cuatro tipos de elementos que esta investigación separa en dos grupos, estos son aquellos que le dan forma e identidad a una canción: el ritmo y la melodía; y la armonía y el timbre (Copland, 1955), de ellas cuatro se avanza en las dos primeras con el propósito de vincularlas al montaje métrico.

1.2.4.1. Ritmo

Para hacer aparecer en una canción un ritmo, es necesario que el músico aplique el sistema de notación métrico de un modo determinado (Schaeffer, 1988), en tanto que el orden métrico de las notas se encarga de establecer la posición temporal de los sonidos en un compás, el ritmo es el que surge de este sistema (Copland, 1955). Este se obtiene cuando las notas están acentuadas en un determinado sentido musical el cual le puede devolver al oyente expresivo la sensación del género o estilo musical (Arena, 2008).

Reynolds (2010) indica que el ritmo puede poseer un grupo de timbres que le permiten al oyente familiarizarlo con un determinado estilo musical, además de comunicarle el género, el ritmo a través de las PPM también le puede proporcionar a quien escucha la sensación de una determinada velocidad, según Reynolds (2010) de ahí en adelante el tiempo, además de identificar al género: tiempo techno, también lo puede hacer con todas sus variables, por ejemplo, asignarle un estilo de tiempo bailable.

Dentro de una canción pueden aparecer múltiples ritmos, a este fenómeno Copland (1995) lo vincula al término de polirritmo. Este, en una canción, sucede cuando dos o más ritmos ocurren a distinto tiempo dentro de un mismo compás, mientras que en una de estas un instrumento puede estar interpretando un tiempo de cuatro, otro puede ir de acompañamiento en tiempo de dos, estos tipos de ritmos ocurren en el momento en el que el primer tiempo de un instrumento se vuelve independiente del otro (Lerdahl, 2003).

1.2.4.2. Timbre

El timbre, así como se extenderá en el capítulo tercero en relación al sonido en sí mismo, es la cualidad que tiene un sonido dado producido por la capacidad de un determinado agente sonoro (Díaz, 2011). Este le permite al oyente identificar el objeto emisor del sonido, por lo tanto facilitaría, en instrumentaciones complejas como las digitales, poder asemejar un determinado acto sonoro sin conocer el nombre de su emisor; esta cualidad del sonido, permite a la investigación poder referirse a determinados instrumentos y sus sonidos por sus cualidades tonales y no por su designación instrumental. Mientras que no existiría razón para referirse a una guitarra por otro nombre, un oyente musical puede referirse a otro sonido a través del tiempo que comprende en un compás y haciendo referencia a su cualidad tonal.

El timbre le sirve al músico para poder elegir el mejor instrumento que exprese su idea o el concepto de la canción (Arena, 2008), de esta manera, la cualidad del sonido puede estar vinculada a la calidad emotiva de éste en la música, así, podría convertirse en una base sobre la cual podría componerse un plano visual o en un punto de referencia para hacer un corte a través del montaje.

Los timbres, además de presentarse de modo simple en su permanencia individual, también lo pueden hacer de modo mixto. Este tipo de timbre ocurre cuando se realizan las mezclas de instrumentos en combinaciones rítmicas (Copland, 1955), a lo que Reynolds (2010) también suma la combinación de frecuencias o sonidos digitales para el caso del pop y rock contemporáneos. Estos timbres son los que se agrupan por familia según el género y sus variaciones, los mismos se analizarán en futuras líneas del capítulo.

1.2.3. Esquema musical

Así como se explicaba que el realizador de un montaje concentrado en la música debería realizar un tipo de escucha analítica sobre ella, de ésta debería poder obtener parámetros estructurales en donde pueda establecer criterios para colocar el material audiovisual.

Una canción puede presentar, según su dinamismo, instancias para la representación que pueden ser comprendidas por el realizador, por un lado, entre la apertura y el cierre de la canción (en el caso de una obra que omita el montaje por corte), y por otro, otras más pequeñas que comprenden diferentes esquemas que se desarrollan dentro de ella, a continuación se les hará mención.

1.2.3.1. Cuerpos de compases

Así como al compás se lo puede comprender como un motivo (el cual puede variar) que implica un grupo de notas, un tiempo y tempo determinado (Arena, 2008), éstos a su vez se agrupan formando nuevos grupos que se identifican como frases, la frase o riff (Raynolds, 2010), es una unidad de reproducción que aparece escrita en la partitura musical o bien que puede ser identificable por el oyente musical y expresivo al detectar motivos rítmicos de dos, cuatro, ocho, dieciséis y hasta treinta y dos compases que se agrupan (Gauldin, 1997). Cuando la repetición de los compases no presenta variación alguna, es decir que de un compás al siguiente sus estructuras suenan de la misma manera, se puede hablar de loop. Este método, permitido a través de la tecnología de producción (Raynolds, 2010), permite generar motivos de compases que se continúan, los que pueden involucrar la voz e instrumentos por separado; el loop se vuelve fácil de identificar ya que cada repetición de un instrumento, de la voz o del compás dentro de un riff, no presenta variaciones; se puede tener una frase de cuatro compases que varían y luego repetirlos y generar un patrón instrumental para toda una canción.

Por encima de esas estructuras el productor musical o el músico podrán insertar nuevas voces o instrumentos de acompañamiento para provocar variaciones y evitar la monotonía (Arena, 2008).

1.2.3.2. Estructura tímbricas

Mediante Reynolds (2010) puede decirse que las canciones que Jonas Åkerlund representa poseen una estructura donde el desarrollo musical es estandarizado, el molde estructural

que expresa como el más aplicado, suele recurrir a la estructura de: introducción, primer verso, primer estribillo, segundo verso, segundo estribillo, puente, estribillo final y desenlace.

Las canciones a través de esas estructuras, suelen presentar un camino rítmico ascendente en el cual se van sumando instrumentos y frecuencias sobre el patrón temporal generando la sensación de clímax en dirección al desenlace de la canción (Reynolds, 2010).

A través de la introducción de la canción se suele indicar, mediante un reducido grupo de instrumentos (timbre mixto) el patrón rítmico y temporal que acompañará al resto de la canción hacia su desenlace (Reynolds, 2010), sobre este molde, establecido en los primeros segundos de canción, se observa luego la aplicación de nuevos timbres que diferenciaran al primer verso del segundo y al primer estribillo del segundo y del de la consumación.

En el caso del puente instrumental, que en términos de duración conecta los tres primeros cuartos de la canción con el último (el estribillo final), se puede observar una constante de recurrir, por parte de la entidad musical, al reposo de pulsaciones e intensidad para, a través del descanso, construir la dirección de clímax establecido por variedades de cromatismo e intensidad (Reynolds, 2010).

1.3. Que se escucha en la escucha

Así como se explicaba en cuanto al timbre de una canción y la variación de ellos, la identidad de esta estructura sonora puede estar comprendida por sus instrumentos; éstos, de acuerdo a sus cualidades tonales, también son de utilidad para el analista métrico con el fin de identificarlos en la línea temporal.

1.3.1. Instrumentos sonoros del montaje

Los grupos se expandían más allá del formato tradicional del rock (guitarra/bajo/batería) hasta abarcar los matices exóticos de la instrumentación no roquera, ya fuera europea clásica (clavicémbalo, celesta, cello, violín, timbales), oriental (cítara, tamburas, tablas, dilruba) o electrónica contemporánea (moog, mellotron, collage de cintas al estilo de la música concreta). (Reynolds, 2010, p. 86).

Si bien en la cita anterior de Reynolds (2010) se puede observar que los tipos de instrumentos se pueden combinar independientemente del género considerando el estilo, a través del estudio de Copland (1955) se los puede categorizar en grupos de acuerdo a sus cualidades y agregar otros dos si se considera al aparato electrónico y la voz como uno de ellos; cada uno de estos, en el análisis junto con el montaje métrico (ver capítulo cinco), puede tomarse individualmente como punto de corte de plano.

1.3.1.1. Categorías

Copland (1955), en una primera categoría localiza a los tipos de instrumentos de cuerda: el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo.

A cada uno de éstos, los diferencia entre sí de acuerdo al tipo de tonalidad que alcanza, es decir la escala de octavas que cubre, y también de acuerdo a su tipo de pulsación, a estos instrumentos se los puede vincular a otros de acuerdo a sus características.

En el orden en el que se mencionan, se le puede indicar a éstos el grado de tonos que pueden alcanzar; así, mientras que el violín cubre las octavas más altas del grupo de cuerdas, el contrabajo tiene la capacidad de alcanzar las notas más bajas del grupo, el resto de las tonalidades se encuentra cubierto por los instrumentos mencionados siguiendo el mismo orden de enunciación (Copland 1955). En cuanto al contrabajo, se suele recurrir a éste como acompañamiento de base métrica y rítmica de los demás instrumentos, en muchos casos suele llevar un ritmo más acelerado sobre el cual se distribuyen casi el resto de los instrumentos (Reynolds, 2010).

Al grupo de vientos Copland (1955) los divide en dos categorías: Maderas, comprenden la flauta, el oboe, el clarinete, el fago y otros que reúnen características similares; y los Metales: la trompa, la trompeta, el trombón y la tuba entre otros.

Una de las características de los instrumentos de vientos es que su manipulación, por parte del músico, permite sostenerlos en el tiempo a diferencia de los percusión, que se perciben

por su pulsación, aunque su decaimiento del ataque producto de sus vibraciones lo sostengan en el transcurso temporal (ver capítulo cuarto).

Ambos grupos de vientos, dentro de sus categorías, pueden cubrir diferentes escalas tonales (Copland, 1955).

El grupo de percusión no presenta entonación definida (Donington, 1994) sin embargo, su aplicación puede verse practicada para intensificar el ritmo, para realzar la sensación de climax en un tiempo ascendente, o a modo de timbres mixtos para dar color al resto de los instrumentos (Reynolds, 2010).

Los instrumentos de percusiones varían su sonido de acuerdo a sus materiales y a su cavidad, lo que se comprendería en ellos, como se explica en el capítulo cuarto, como caja de resonancia. Este tipo de instrumentación por su pulsación definida, su ataque marcado y ser aplicados para marcar el compás, se convierten en un factor clave para el montaje métrico. Según Copland (1955) al tambor, al platillo, al gong, al xilofón y al triángulo se los puede mencionar dentro de esta categoría, por mencionar algunos de la gran variedad que cada género puede aplicar.

1.3.2. La voz métrica

Con respecto a la voz, en relación a la escucha musical, se podría hacer su estudio dentro de éste análisis métrico considerando sus variables tímbricas y métricas; si se entiende a la voz cantada como un sonido entre todos los que participan de la canción, ésta, atravesada por la práctica de montaje métrico de Jonas Åkerlund, se la puede dividir en unidades que podrían estructurarse a través de la frase, palabra, la sílaba y el fonema.

Arena (2008) indica que la voz cantada, más allá de las variaciones de tonalidad que pueda alcanzar, puede tener el mismo método de aplicación que las notas de un instrumento, también indica que la voz en una canción puede presentarse en el pentagrama de escritura para hacerlo coincidir en tiempo dentro del compás y, en el caso de las plataformas de producción musical digital, establece que se la puede colocar en la línea de tiempo como a cualquier otro sonido.

Dentro de la estructura de una canción y de sus divisiones métricas, la voz puede alcanzar una posición de prioridad al cual puede ajustarse el montaje: "la voz es el primer instrumento que escucharán los oídos populares. Todo el mundo, cuando oye una canción a simple escucha, lo primero que detecta es la voz..." (Arena, 2008, p. 184).

Reynolds (2010), en cuanto al uso de la voz procesada por el sintetizador, establece que esta herramienta es capaz de capturarla para fragmentarla y manipularla como si fuese un instrumento al cual sus posibilidades tonales son ajustables; además de hacerla variar en tonalidad, se le pueden adicionar efectos de espacialidad como los de reverberación, aplicar métodos como el overdub (Morey, 2012) e incluso loopearla formando así riffs musicales.

Capítulo 2: Del video clip, al video clip de Jonas Åkerlund

En este apartado se pretende hacer una descripción que permita crear un acercamiento al formato del video clip, desde el enfoque que se plantea en la introducción.

Este se hará atravesando su vínculo con el cine y la televisión con el objetivo de poder analizar al formato desde estos dos medios con sus respectivas herramientas y funciones.

2.1. Video clip y sus vínculos con otros medios

Independientemente del reproductor por el cual se haga presente un video clip, para describir al formato es posible hacerlo desde dos de sus métodos de representación más comunes: los del cine y la televisión (Machado, 2000).

Si bien se percibe que el video clip que interesa abandona las formas televisivas y opta por las cinematográficas, para entenderlo es necesario analizar su función dentro de ambas.

En el primero se deduce su fundación y, a través de las posibilidades de comunicación que permite, se proyecta analizar como desde sus orígenes establece sus normas discursivas, en el segundo caso, se pretende analizar las posibilidades técnicas de realización que encuentra en él para posteriormente dedicar el análisis formal a su lenguaje.

2.1.1. Desprendimiento de la televisión

Esta teoría defiende el desarrollo del video musical como género partiendo de la revolución que para la televisión supuso el video, ya que permitía emitir programas en diferido: una situación que afecta a los programas dedicados a la música, permitiendo la emisión de una actuación sin necesidad de contar con la presencia física del intérprete. Para quienes defienden esta teoría, es a partir de este momento cuando comienza el desarrollo del videoclip como género audiovisual. (Suarez, 2002, p.544).

Darley (2002) indica que el video clip se desprende y se coloca al mismo tiempo dentro de la televisión por el hecho de ser un mensaje destinado a las masas, por otra parte señala que se despega como un género televisivo por encontrar en ella una capacidad propia para el discurso.

El formato se trata de un mensaje construido por industrias discográficas con textos de la comunicación audiovisual para poder alcanzar a las masas, cabe advertir que, aunque el

análisis en esta instancia se hará desde su lugar en la televisión, hoy en día el video clip escapa de la pantalla pequeña y participa de otras plataformas que facilitan su distribución como la computadora doméstica y los teléfonos celulares (Sedeño, 2007).

Explicar al videoclip en términos de comunicación permitiría asociarlo al discurso radiofónico. La disponibilidad del video clip y la modalidad en que se presente favorece a que el espectador desvíe su atención para colocarla, por un rato, en una serie de imágenes que se disponen aleatoriamente como si se escuchara una emisora radiofónica (Chion, 1993). Este último punto tiene que ver con el diseño audiovisual de sus estructuras que se focalizan en la actividad retórica de su comunicación, la definición de este tipo de construcción argumentativa se irá obteniendo durante el análisis de los distintos aspectos discursivos y técnicos que lo definen como género.

La televisión en sí, Chion (1993) establece que es una disposición abstracta que envuelve diversos trabajos audiovisuales, dentro de ella indica que están ocurriendo una serie de contenidos, muchas veces dispares entre sí, que se continúan uno al otro formando lo que se percibe como programación entre otros de sus espacios como podría ser el de la tanda publicitaria.

Dentro de los programas, suelen ocurrir otros de duración más corta los cuales comparten cierta similitud sintagmática, el video clip está ocurriendo dentro de estas estructuras, se tratan de obras breves que se siguen encadenadamente dentro de un espacio temático; Machado (2000) explica que durante la década del 80, específicamente en 1981, debido a la eficacia que, en términos comerciales, este formato empezó a representar junto con la creación de la emisora Music Televisión (MTV) comenzaron a fundarse emisoras dedicadas exclusivamente a la exposición de video clips.

El video clip, en su sentido más exclusivo de pertenencia, se aloja dentro de la televisión dentro de los programas diseñados para su reproducción, éstos últimos suelen construir su diseño de marca hasta confundir el resto de sus espacios con el estilo de estas piezas; también dentro de este medio, el video clip puede encontrarse en otros canales de entretenimiento e incluso estar presentes cuando otro formato incorpora su método

discursivo el que podría percibirse, apresuradamente, por el de la combinación de música e imagen.

2.1.2. El escenario televisivo

Las posibilidades que ofrece la televisión y los dispositivos como la computadora doméstica, los celulares, entre otros medios de masivo alcance, podrían desplazar al video clip de la televisión prometiendo a los músicos múltiples escenarios audiovisuales para reproducir su huella artística. Si bien la distribución del video clip es multimedia (Manovich, 2005), sus pautas formato-género se ven establecidas desde su fundación en la televisión y replicadas, advirtiendo variables, en cualquiera que sea su plataforma de distribución.

Con el lanzamiento de *Bohemian Rhapsody* de Queen, dirigido por Bruce Gowers (1976), video clip que Veiga (2006) consagra inicial en la televisión, el álbum del grupo musical comenzó a incrementar sus ventas luego de su emisión, esta ventaja incentivó a las bandas y artistas musicales, pertenecientes a los circuitos comerciales de éste tipo, a incorporarse a esta tendencia y hoy asegura que es casi imposible encontrar un grupo musical de esta categoría que no cuente con un soporte visual de este tipo. "...las disqueras no desaprovecharon unir la industria de la música con el poder de la televisión..." (Veiga, 2006, p. 47).

Se puede decir que la popularidad y la masiva recepción que tiene el video clip se debe al impulso de las discográficas por poner a disposición del consumidor una copia audiovisual de la canción en cuestión.

Como se mencionaba anteriormente, el género encuentra disponibilidad funcional dentro de la televisión ya que ésta le facilita su reproducción y objetivo comunicativo en la recepción de las masas.

El video clip, además de entenderlo como una pieza de carácter artístico, mezcla esta cualidad con la de propaganda para poder cumplir sus fines comerciales (Machado, 2000).

2.1.3. Video film

Con este pensamiento de video film se propone al lector poder pensar al video clip desde la entidad cinematográfica. La idea de video film no escapa de la tentativa conceptual que se propone de acuerdo a que se está hablando de dos tipos de soportes para la imagen en movimiento que resultan incombinales.

El video clip se inserta dentro de los métodos de realización cinematográfica a través de las posibilidades del cine digital (Darley, 2002), se entiende a éste como todo elemento de carácter visual que ha sido generado dentro de la computadora o que proviene de una naturaleza distinta a la digital y luego fue digitalizada. El cine digital es el de la acción real digitalizada, filmada o grabada en video analógico o digital, este material de metraje de acción real, luego en la mesa de edición, pasa a ser un elemento más entre las animaciones, los textos impresos y demás elementos gráficos que pueden completar el cuadro (Darley, 2002).

El video clip se convierte en una consecuencia de éstas posibilidades tecnológicas, específicamente a partir del momento en que éstas comenzaron a aparecer dentro de los estudios de postproducción, esta problemática que plantea Darley (2002) es la que se persigue de acuerdo a la estética a comprobar.

Los video clips son una práctica comunicativa en donde se observa que están involucrados recursos lingüísticos propios de la comunicación audiovisual que buscan una comprensión por parte de un receptor. Un film como mensaje audiovisual tiene involucrados para su expresión dos tipos de componentes: los lumínicos visuales y los sonoros auditivos que, para lograr una determinada comprensión expresiva por parte del receptor, suponen tener una cierta coherencia y organización discursiva (Casetti, 1994).

En el video clip se encuentran inscriptos lenguajes integrantes de éstos dos componentes, para los visuales lumínicos: la imagen y diversidad de grafismos que se imprimen en el plano, y para la banda sonora: sonidos, música y ruidos por mencionar algunos de las distintas categorías que se pueden establecer, estos elementos son los que se identifican

que el director Jonas Åkerlund maneja, compone, combina, y manipula en el diseño de sus realizaciones.

En la televisión como en el cine, la obra en pantalla se manifiesta como una representación visual y sonora que tiene la capacidad de imprimir el movimiento en su soporte reproductor. Su carácter de transcripción se caracteriza por ser una imagen que se transforma dentro del cuadro y que a propósito y con anterioridad debería haber sido filmada, grabada o generada (Manovich, 2005), esta sensación de movimiento que la representación devuelve al espectador se genera donde el sujeto no lo percibe; para provocar este efecto se supone, en materia audiovisual, que cierta cantidad de imágenes, es decir fotogramas, se suceden a través del dispositivo reproductor a una velocidad imperceptible para que, a través de ciertos mecanismos, entre el ojo del observador y la pantalla ocurra esta sensación de movimiento.

El video clip es, además, un tipo de mensaje que muchas veces suele estar construido con medios de la televisión y suele adoptar una estética cinematográfica. La calidad de los video clips comprometen un trabajo atraído por el uso estético cinematográfico que, en principio, es identificable cuando la calidad de representación de estos contenidos televisivos se roza con los del cine. Mediante esta asociación de Darley (2002) se podría establecer que pueden pensarse y construirse video clips con recursos propios de la pantalla grande.

...es la imagen la que, ontológicamente, define al cine, lo que señala en cambio la diferencia entre cine y televisión no es tanto su especificidad visual de imagen... (Chion, 1993, p.149).

Se toma como iniciativa la analogía citada para proponer utilizar el lenguaje audiovisual del film para el video clip como género televisivo.

Se pueden utilizar algunas definiciones del film cinematográfico que son de utilidad para colocar al video clip dentro de las mismas cualidades como obra audiovisual; por un lado la práctica comunicativa, que al principio se comprobaba en el formato como recepción de masas: el cine se considera como un medio de comunicación y coloca a la pieza audiovisual dentro del esquema comunicativo como el propio mensaje, este mensaje que un

determinado emisor (Autor) envía a un determinado receptor (Público), es producto de una configuración de los elementos visuales y sonoros que se mencionaban (Monterde, 1986). Si se toma al director como el constructor estético de la pieza a representar en pantalla, se lo podría colocar dentro del film como el emisor de este discurso audiovisual. Por su carácter de representación, este enunciado aparece dotado, a través de su carácter expresivo, de la subjetividad que el sujeto aplica para este mensaje, aquí podría justificarse la capacidad de los films de consagrarse como un medio de expresión artística, en este sentido, la subjetividad del director de video clips se encuentra vinculada a la calidad expresiva de su obra; siguiendo este lineamiento, el dote expresivo de Jonas Åkerlund se refleja en su capacidad para sincronizar, mediante el montaje musical, a la canción con las imágenes generadas.

En un largometraje, el director es el encargado de representar y tomar las decisiones sobre un equipo colectivo de artistas en la tarea de configurar este mensaje audiovisual (Chion, 1992), si se vincula esta afirmación al video clip y se accede a las fichas técnicas como la de los videos Girl Panic (Åkerlund, 2011a) y Paparazzi (Åkerlund, 2009c) disponibles en los desenlaces de cada uno (ver figura 1 y 2 en cuerpo c) y se los vincula con los oficios como: producción, dirección, asistencia de dirección, montaje e incluso los actores por mencionar algunos de los que se presentan para el cine (Chion, 1992), de esta manera se podría entender que entre un video clip, o por lo menos los de este director, y un film, se puede estar hablando de la misma empresa.

Para poder garantizar aún más esta idea de combinación de instrumentos discursivos entre un largometraje y uno de estos films de corta duración, se presentan tres definiciones de Manovich (2005) acerca del film cinematográfico, las ilustraciones que presentan son: en primer lugar como arte del movimiento, en segundo como arte de la narración y tercero como arte de la imagen proyectada o del espectáculo colectivo. Dentro de estas tres afirmaciones, la definición de video clip que se intenta construir puede sumarse, a la primera, ya que comparte las mismas características de reproducción en una pantalla a través del movimiento, y en cuanto a las dos últimas, debido a que responden a dos de las

modalidades a través de las cuales se puede exponer un video clip, estas se integrarán en próximos apartados.

2.1.4. Música, cámara y video clip

Si bien Machado (2000) explica que, durante años existió un histórico rechazo por homologar música e imagen, por otro lado indica que el cine de la década del treinta y luego mediante las posibilidades expresivas del video y la televisión empezaron a vulnerar y flexibilizar esta frontera hasta crear inagotables fórmulas de vínculo.

Machado (2000) presenta el término de semiótica audiovisual que se lo puede entender como la instancia en donde la imagen y la música se emiten en conjunto para ser comprendidos en unidad por el espectador. Jonas Åkerlund, como director, durante un video clip asume la tarea de crear imágenes para la música con el objetivo de que esta sea comprensible de este modo. Se hará referencia a las técnicas que el director en cuestión aplica para la realización de esta método de síncrexis audiovisual (Chion, 1993).

En primer lugar está la capacidad de la cámara de hacer coincidir con la música la percepción que se tiene del espacio observado, es la cualidad del aparato cinematográfico para transmitir la sensación tridimensional del lugar de modo tal que, cuando se escucha una canción, se produce la sensación de espacialidad (Reynolds, 2010) que la música posee. Machado (2000), para el caso de una orquesta filmada en una catedral, da ejemplos de cómo los traslados de cámara por el edificio, y el uso de objetivos angulares, pueden generar este efecto de simbiosis.

Otro de los métodos para aplicar la semiótica entre lo que se ve y se escucha es a través del gesto: "...un movimiento corporal que adquiere un papel significativo en la interpretación musical." (Machado, 2000, p.114). El playback (Caricer, 2014), la manipulación de los instrumentos y la coreografía suelen generar un efecto representativo musical que puede identificarse como pleno, a través del estereotipo representativo que se percibe en el video clip, se puede decir que los artistas, a través de este recurso, se han preocupado por perfeccionar su acción en relación a la pista con el objetivo de provocar una mejor semiótica

audiovisual, esta idea que Chion (1993) presenta, además la rectifica comprobando que los directores de video clips han desarrollado una tendencia por utilizar la danza como efecto de perfecta síncreisis entre el campo visual y el sonoro.

Por otra parte, y en donde mejor se localiza a Jonas Åkerlund, es en la simbiosis audiovisual a través de la expresividad de la música, este concepto de Machado (2000), vinculado a la escucha musical y expresiva (Copland, 1955), podría señalarse como el método de creación que el director aplica para sus video clips, esta modalidad consiste en el análisis expresivo de la canción para hacer de ella un reflejo icónico de sus variaciones; en el director en cuestión, puede identificarse su aplicación a través del montaje articulado en el esquema musical.

2.2. El discurso audiovisual del video clip

En este apartado se consideran estudiar elementos y herramientas para el análisis de un video clip y, aunque se citen casos de otros formatos y directores con el objetivo de ampliar la comprensión, se piensan integrados a las obras de Åkerlund.

En situación de explicar la función de una representación, para elaborar un análisis exhaustivo de lo que consiste la imagen fílmica, Casetti (1994) propone entender al film como un elemento con la capacidad de representar, esta acción otorga la función de hacer presente algo que en realidad no lo está, es decir, traer al momento y espacio elementos que lo están o estuvieron en un momento, espacio e incluso estado distintos, esto se ve reflejado en el video clip en la tarea de presentar en la pantalla, frente al espectador, al artista o identidad que se desea promocionar, sea con metraje de acción real, o con elementos de naturaleza digitalizada.

2.2.1. Lo representado

El análisis de la imagen fílmica de Casetti (1994), a través del estudio de la representación, se aplica al video clip ya que es una representación que nace a través de una canción del

cuerpo musical que le ofrece al realizador cinematográfico para que la reproduzca con contenidos de la materia audiovisual.

En la canción de Paul McCartney, *Lonely Road*, se trabajó junto a Jonas Åkerlund un video clip del tipo conceptual en torno al universo literario que ofrecía el título de la canción, el concepto de la representación audiovisual quedó definido por poner al cantante en un auto atravesando las rutas e ignorando a las mujeres varadas que piden con carteles y alzando el pulgar que les den un aventón, pero el artista-actor (Paul McCartney), remitiendo al nombre de la canción, las ignora y sigue su marcha para no volver a quedar solo en la ruta (Hurwitz, 2002).

Las formas de representación podrían estar sujetas a la modalidad que se seleccione para materializar lo que la canción ofrece por parte de la subjetividad del autor o por parte de la intención comercial que el sello discográfico persiga.

2.2.2. El músico y el espectador

De acuerdo a la presencia del artista o su identidad estética dentro del video clip, si se toma en cuenta la búsqueda de empatía del formato con su público, se puede indicar que este recurso se ha convertido en un instrumento fundamental en su representación que, no solo se aplica a las obras de Jonas Åkerlund, sino también, puede observarse en variedad de video clips de diferentes directores.

Darley (2002) menciona que la representación audiovisual produce una agradable sensación de hacer sentir al espectador de participar, sin ser visto, dentro del mundo que se reproduce en pantalla, estar junto a unos personajes y poder ver a través de ellos, esta sensación de proximidad a los personajes se observa fuertemente sujeta a la actividad retórica de la que participa el video clip. En los tipos de éste formato en los que el artista realiza su performance frente a una cámara, se hace hincapié en el acercamiento que se menciona, si se visiona aleatoriamente un número de video clips desde sus lugares comunes exhibición: Internet y la televisión por cable, se puede comprobar que una práctica común en ellos es colocar al artista frente a una cámara, independientemente del tamaño

del plano, haciendo su actuación mirando al dispositivo cinematográfico, este acto provocaría, no solo en el video clip, sino también en cualquier forma de reproducción visual, un falso diálogo entre el cantante y su espectador en el que, el artista o su discográfica, no esperarían principalmente que el público le devuelva con palabras. A esta tendencia Darley (2002) la vincula a la calidad de recital del video clip, también asociable a su modalidad de performance (Sedeño, 2006), en los videos: Beautiful Day de U2 (Åkerlund, 2000), Doom and Gloom (Åkerlund, 2012a) de los Rolling Stones y Celebration (Åkerlund, 2009a) de Madonna, este manifiesto, entre el músico y el espectador, puede verse aplicado (ver clip 01 en disco adjunto).

2.2.3. Modos de representación

Debido a que la concepción de que el video clip, en términos representativos, está en constante evolución y transformación (Manovich, 2005), es difícil elaborar una definición que agrupe todas las posibilidades existentes para realizar un video clip

En su agrupación más sencilla se destacan dos valores por Fandos (1993) que pueden generalizarse en otras más específicas. Una de las dos variables indicadas es la del estilo Narrativo, se produce al desencadenar una historia a través de un conflicto y perseguirla durante la duración de la canción hasta coincidir su resolución con la última instancia del tema musical (Sedeño, 2007); la segunda categoría de agrupación de video clips que Fandos (1993) presenta se caracteriza por el estilo de dinámica visual, ésta es la que puede comprometer infinitos tipos de recursos visuales que se configuran en pantalla involucrando: al artista o actor, formas simbólicas representadas, una performance, o el traslado de figuras por dentro del cuadro. Esta preferencia puede verse reflejada desde principios del desarrollo del video clip como en Bohemian Rhapsody (Gowers, 1975); en otros posteriores como en Beautiful Life (Heslop, 1995) y Seven Nation Army (Courtes, 2003); y en otros más cercanos a la actualidad en videos como Dramas y Comedias (Canada, 2013) y Drifted (Dent de Cuir, 2015) (ver clip 02 en disco adjunto).

Sedeño (2006) se dedica a agrupar a estas variables de representación en otras según su detonante más calificativo, entre las que señala, todas son aplicables a los modos de discurso que demuestra el director que se investiga.

En las del tipo narrativo, del estilo micro-relato (Reyes, 2012), puede observarse que por lo general el artista musical suele atravesar un argumento como si de un largometraje se tratara, las características de este video clip pueden encontrarse estrechamente vinculadas a las estructuras narrativas del film clásico. Sedeño (2006) señala que los relatos de estos tipos de video clips abandonan la idea de montaje como atractivo y lo utilizan para dividir la historia en escenas, marcar elipsis temporales, acelerar el discurso, avanzar y retroceder en el tiempo, incorporar diálogos a la banda de audio y para darle signos de puntuación a la forma de la historia. Para este tipo de videos Sedeño (2006) establece tres tipos de vínculos entre la trama y la canción: que sea análogo (el video clip traduce visualmente lo que el texto de la música ofrece), que sea una adaptación (la banda visual representa, desde otro punto de vista, los significados de la letra), o por superposición (la representación visual no necesita del texto del músico para su seguimiento), para ejemplificar se cita el análisis de Alfonso (2007) que hace de la dirección de John Landis en Thriller de Michael Jackson:

...cuenta la historia de un chico que lleva a su novia al cine. Antes de que comience la canción los personajes conversan y a medida que transcurre el clip, la relación se irá distanciando. Luego de tres minutos de duración de esta introducción comienza la canción. Se vuelve al comienzo, ellos están en el cine y cuando salen Jackson empieza a cantar y a bailar una coreografía. La cámara los sigue y se va acercando lentamente a los personajes. Michael canta y baila por las calles hasta llegar al cementerio. En este punto se desarrolla la escena de "terror" del clip y la música marca los ritmos del baile de los muertos. Se produce el tercer desdoblamiento de la historia, cuando se da a entender que era todo un sueño de la protagonista. (Alfonso, 2007, p. 53).

Según las características expuestas, el video de Michael Jackson podría también incorporarse a las próximas categorías.

La modalidad de característica performativa surge del posicionamiento del cantante, músico o banda en múltiples escenografías y cambios de vestuario (Sedeño, 2006). La entidad musical se observa que participa en pantalla haciendo práctica de la semiótica audiovisual del gesto. En algunos casos, estos tipos de video clips, invitan a la ilustración escénica a bailarines e incluso a otros músicos que hacen de apoyo expresivo a todo el espectro

musical de la canción: voces, instrumentos, coros, entre otros; en algunos casos suele ocurrir que la voz del cantante pueda estar representada por un actor. Para hacer referencia a esta característica, en *Doom and Gloom*, Åkerlund (2012a), a través del montaje y sobre el mismo encuadre, alterna el playback entre Mick Jagger y la actriz Noomi Rapace (ver clip 03 en disco adjunto). En esta categoría de videos suele prevalecer la alternancia y movimientos de planos para pronunciar la dinámica musical (Sedeño, 2007), en este caso, característica del director. Si se cita el extracto de la película *Flashdance* (Lyne, 1983), sosteniendo la conciencia formal de imagen y música que se viene construyendo para el video clip, además de que como se señaló respecto al formato la película es estrenada durante su pleno fervor, se puede observar que la escena en que la protagonista entrena al ritmo de *Maniac*, interpretada por Michael Sembello, se convierte en un video clip mientras la actriz-bailarina interpreta, a través del gesto, concretamente la coreografía, la rítmica de la canción (ver clip 04 en disco adjunto).

Por último, cuando se aplica la modalidad expresiva, en este tipo de video clips, toda la representación visual, construyendo con los elementos audiovisuales analogías y metáforas, gira en torno a la creación de un concepto que pueda ser interpretado por el espectador (Sedeño, 2006), esta categoría de video clips suele ofrecerle al que observa un flujo de imágenes cargadas de valor significativo que a través de su transformación, vínculo con el cuerpo musical o con ideas exteriores al video, pueden construir la idea prometida. Para reflejar esta categoría se pueden citar ejemplos como *Frozen* (Cunningham, 1998), que, en referencia al significado del título de la canción, el modo en que se utilizan las luces y la oscuridad en la gama de negros y azules dan la sensación del clima de lo que se describe (Alfonso, 2007).

Cuando las modalidades no se aplican individualmente y pueden detectarse más de una agrupadas, es cuando se están realizando en una modalidad de conjunto (Sedeño, 2006), en esta categoría se refleja la capacidad del video clip de someterse a la constante renovación que le permite romper con patrones estéticos o discursivos; en esta instancia, cualquiera de todas las fórmulas descriptas pueden ser tomadas (en conjunto) para la

representación. Para reflejar a este concepto se puede citar nuevamente al video de Michael Jackson (Landis, 1986), el que no se dedica exclusivamente a la narrativa ya que extrae fracciones del video donde están comprometidas, además del relato, la performance del cantante acompañado de bailarines, y un tipo de concepto con relación a la historia real del artista; "Michael Jackson expresa aquí una síntesis de su vida: un mutante estético sujetado por un sistema del que se beneficia, por un lado, y por el que es sometido, por el otro." (Alfonso, 2007 p. 53).

A través de la observación que dedica la investigación en las obras de Jonas Åkerlund, se puede indicar que representa modalidades del tipo narrativo y expositivo convirtiéndolas en conjunto, esto sucede, en primer lugar, cuando interviene al relato con escenas de performance o, en otros casos, cuando lo combina con otras más abstractas que giran en torno a la idea que se expresa; en estos casos, como en Turn the page, en la práctica de Åkerlund (1998b), la performance de la entidad musical podría interpretarse como un relleno de acción entre los baches musicales que el relato podría dejar (ver clip 05 disco adjunto).

Elsaesser (2011), por los conflictos de espectacularidad y narración, plantea una complejidad de convivencia entre estas dos modalidades del video clip, a través suyo se puede indicar que los del tipo expositivo, si estos tienen una tendencia de espectacularidad en la imagen, resultan difícil combinarse con el del tipo narrativo ya que se consideraría al espectáculo la antítesis de la narración; esta diégesis se da por el hecho de que el primero se focaliza en deslumbrar, estimular la vista y el resto de los sentidos (Darley, 2002) y, por ende, combinado con uno narrativo, la función de este último no cumpliría su meta. Esta afirmación, en un ejemplo que ilustra esta dualidad, puede comprobarse en Let Forever Be de The Chemical Brothers dirigido por Michel Gondry (2003), el cual podría reclamar de varias revisiones al espectador hasta que este pueda descifrar el conflicto que puede existir entre la protagonista y el despertador (ver clip 06 en disco adjunto).

2.3. Formato y género

Esta separación de categorías se pretende aplicar al video clip con el objetivo de poder vincularle su mejor rótulo de acuerdo al enfoque con el que se esté analizando.

Al principio del capítulo, se describían cuestiones genéricas en su desprendimiento de la televisión y se describirán otras estético-formales vinculadas a su potencial audiovisual, a continuación se profundizarán ambos casos.

2.3.1. Estilo genérico

“El género es el que orienta todo el uso del lenguaje de determinado medio, pues en él se manifiestan las tendencias expresivas más estables y más organizadas de la evolución de un medio.” (Machado, 2000, p.84).

El progreso del escrito se ha dedicado, parcialmente, a insistir en la capacidad del video clip para articular ciertas capacidades lingüísticas del medio audiovisual que expresan otras características propias y lo desprenden de la estructura televisiva y cinematográfica. El video clip como género reúne: las características formales que lo diferencian de la gama de discursos audiovisuales; el uso retórico del discurso audiovisual con el fin de cautivar un determinado público; la evolución de su discurso (abandona las formas tradicionales publicitarias con las que se fundó y oculta la motivación de consumo mediante mecanismos de marketing implícitos [Machado, 2000]); rompe con las reglas formales del cine; nace de una canción anterior a él a la cual durante su reproducción queda sujeto; y se lo puede interpretar como un producto de lectura abierta (de acuerdo a la disposición aleatoria de significantes, el espectador podrá hacer una lectura diferente del bombardeo icónico cada vez que se le presente [Darley, 2002]).

2.3.2. Estilo formal

El lenguaje audiovisual del video clip reúne y articula elementos y características que en el análisis de su forma permiten extraer patrones estructurales que lo anclan como formato. Si se repasa la información obtenida y se agregan otros datos acerca del video clip, se pueden

extraer como características formales los aspectos que se mencionarán a continuación y otros que se desarrollarán en los futuros apartados: posee la capacidad de relacionar lenguaje musical con el visual; es de corta duración producto de la extensión de la pieza musical (existen casos en los que el relato elaborado manipula y extiende la estructura original de la canción y puede distorsionarla al incorporar sonidos para adaptarse a la idea de representación); algunas realizaciones suelen separarse de las definiciones convencionales del video clip para no someter a la banda sonora a la exclusiva participación del track musical (trabajos como los del director Jonas Åkerlund suelen incorporar sonidos para hacer énfasis en el objetivo a expresar, en esta característica entran en juego variadas técnicas de montaje para el acoplamiento entre música, sonido e imagen); practica la estética de atracción (Elsaesser, 2011) mediante patrones expresivos como la alternancia de planos que podrían suponer la fragmentación del espacio-tiempo o simplemente un dote artístico del director; y por último, como característica formal del video clip y específicamente del director, introduce intervalos de representación sin la presencia de la música, es decir que se interrumpe la exposición formal del video clip.

Para cerrar esta idea de formato se cita la mención de Suarez (2002) sobre la visión de Carlsson (1999) con respecto al video clip Bohemian Rhapsody.

Carlsson ve en este video musical el origen del género al reflejar lo que identifica como el esquema base de un videoclip y por haber ejercido una enorme influencia en la fijación del aspecto formal de este género audiovisual. Para este autor un video musical standard debe estar compuesto por tres elementos: imágenes del artista actuando, una narrativa visual que desarrolle una historia y una narrativa visual experimental que escape de la realidad, introduciendo imágenes que hagan referencia a paisajes oníricos o lugares fantásticos. (Suarez, 2002, p. 547).

2.3.3. Formato-producto y el montaje de atracciones de Jonas Åkerlund

El video clip se lo puede entender como un formato-producto, el primer término está directamente vinculado a las características expresivas que agrupa y el segundo por su capacidad de promocionar en los medios de comunicación a un artista, banda o interés comercial.

Como se enunciaba al principio, los generadores de estas piezas audiovisuales son las entidades discográficas que tienen como objetivo la provocación de un consumidor a través de la elaboración de un mensaje que sea capaz de cautivarlo. Para lograr esta tarea se suelen utilizar diversos recursos audiovisuales basados en el montaje como la constante combinación de planos en torno a un determinado objeto, por ejemplo, el cantante (Darley, 2002), este recurso podría pensarse como el deseo de provocar la atención incesante y total en el espectador; esta marca establecida por cautivarlo puede reflejarse en la práctica de los video clips a través de su tendencia por la dinámica en la imagen, una energía que a su vez se puede decir que cumple en algunos casos mayor o menor grado de correspondencia con el cuerpo musical de la canción comprometida.

Elsaesser (2011), en una analogía con foco en los formatos contemporáneos, explica que el montaje de atracciones, a través de la espectacularidad que construye, se aplica en función de cautivar la atención del público. En el video clip de Jonas Akerlund este mecanismo se lo puede evidenciar en: la práctica del montaje interno (Darley, 2002) y la alternancia de planos; los cambios de planos en reducidos lapsos de tiempo; el dinamismo establecido por el movimiento interno del cuadro a través del traslado de personajes, utilería y escenografía, a través de movimientos de cámara que provocan el traslado de los espacios y su contenidos por el cuadro; mediante recursos digitales como la fragmentación de la pantalla en cuartos que en casos se vuelven innumerables; en la constante manipulación del positivo visual alternando el original con el monocroma, devolviéndola a los colores o combinando la configuración cromática en infinitas variantes; a través de la adhesión de elementos visuales de otras disciplinas como la gráfica y la plástica; la incorporación de estilos de imágenes provenientes de distintos géneros; y mediante el cambio constante de los contenidos del cuadro.

El diseño de visuales espectaculares y rítmicas, además de que se puede observar como una tradición actual en la realización de video clips, la tendencia comienza en las discos de los 80 mediante la fórmula de proyectar estos videos con el fin de motivar al espectador a través de algunos de los recursos audiovisuales antes mencionados (Machado, 2000); en

este tipo de videos se empiezan a resaltar nuevos dotes estéticos para generar un estímulo o motivación en el que los mire.

Machado (2000) ejemplifica esta tendencia del montaje para sincronizar imágenes con la música con el ejemplo de Everybody in the place (Curtis, 1992) de Prodigy (ver clip 07 en disco adjunto).

2.4. El interés por la imagen

En la manera en la que se configura el mensaje audiovisual de Jonas Åkerlund, se lo puede reconocer como una disciplina de veta artística que mezcla múltiples contenidos del tipo visual, gráfico, del lenguaje verbal y de elementos de la banda sonora sobre un soporte musical que definen su individualidad estética. Como se hacía mención al principio, la elección de como conviven estos elementos dentro de este medio audiovisual decae en la responsabilidad del director.

2.4.1. La estética retórica

Si se focaliza en el video clip desde su función publicitaria, Darley (2002) explica que este tipo de discurso se abstiene de las formas de elaboración que comprometen el cine y la televisión para sus textos; si bien para los tres casos afirma que la causa de producción formal de argumentación es para dirigirse al público masivo, indica que la publicidad mantiene explícito que se construye a través de la retórica. Darley (2002) para ésta última indica que, al igual que en los video clips, condensan su relato y proponen atravesar a su espectador con ésta técnica mediante herramientas típicas que cargan de significado al producto audiovisual: el simbolismo, la alusión y la metáfora, por otra parte, también se recuerda que estos mecanismos podrían hacer ruido dentro de la tarea comunicativa distrayendo al espectador del discurso.

Para elaborar un discurso retórico se puede establecer que el lenguaje del video clip toma la forma de otras estructuras argumentativas como el cine y la moda para generar una mezcla propia y original como base fundamental de su estética retórica: "...hacen continuamente

referencia a otros estilos y tipos de imágenes, así como a formas y modelos de otros medios de comunicación, que incorporan con toda libertad." (Darley, 2002, p.166). Más allá de que éste discurso audiovisual sea traducible o no para el espectador, lo que después de eso importaría, a través de este recurso, es provocar la excitación o fascinación en quien observa ya que de todos modos puede resultar efectivo dentro de la retórica de ésta práctica (montaje de atracciones).

2.4.2. Estética digital

Como se mencionaba al principio, el video clip es una consecuencia de las posibilidades de argumentación que permitió el uso del ordenador dentro de los sistemas de postproducción cinematográfica. El procesamiento digital de imágenes se puede percibir como una práctica moderna de la producción, esta herramienta podría decirse que permite obtener resultados novedosos, estéticos y deslumbrantes que cautivan la atención del espectador a demás de ser funcionales dentro de la construcción del mensaje.

Las nuevas tecnologías pueden verse involucradas en todos los procesos de la creación audiovisual, entre los que interesan a éste ensayo, por un lado en el set posibilitan programar equipos técnicos y automatizar sistemas de grabación, por el otro lado, en la isla de edición, posibilitan la participación de elementos visuales provenientes de fuentes diversas que se digitalizan.

En los video clips que comparten esta característica, se puede sostener que el uso de herramientas digitales provoca que el material de acción real, por ejemplo el gesto, pasara a ser solo un elemento más dentro de la representación audiovisual del formato.

Dentro de las modalidades que componen este interés por la imagen en el video clip, la función de espectáculo se coloca dentro de ella. Las producciones audiovisuales de este tipo, en la década del ochenta denominada en el cine película supertaquillera (Darley, 2002), se convirtió en el foco de atención para los fines comerciales de Hollywood de la época, esto es vinculable al formato que interesa si se lo relaciona desde su función promocional; esta tendencia, durante finales del siglo veinte para Darley (2002) fue

catapultada por los avances tecnológicos dentro de los medios digitales dedicados a la elaboración de imágenes.

2.4.3. La complejidad de lo extravagante

A través de la idea construida de extravagancia en los video clips resultante por medio de la combinación de diferentes medios audiovisuales y si a ello, se suma la construcción estético-extravagante que Conroy (1998) expresa para Jonas Åkerlund, se le puede asociar este estilo discursivo al director. Dentro de su discurso audiovisual, el exceso icónico participa en sus películas en multiplicidad de elementos tanto en el plano visual, el sonoro y de ambos en conjunto; esta tendencia se la puede ubicar dentro de lo aleatorio, particularidad que denotan las realizaciones de Jonas Akerlund mediante el montaje por no generalizar en la producción general comercial del formato. El efecto espectacular del director, producto del montaje, se encuentra pronunciado en el encuadre a través de la performance, las acciones y los gestos; y por otro lado, en las apariencias mediante el maquillaje, el vestuario, los decorados, las localizaciones y la iluminación.

... en el momento en que un espectador empieza a fijarse en el estilo como en un fin en sí mismo o a contemplar obras que no ofrecen este tipo de motivación tan exhaustiva, el exceso salta al primer plano y necesariamente afecta al significado narrativo... (Thompson, 1981, p. 290).

De acuerdo a la diferencia entre el estilo narrativo y el expresivo debido a que se reclaman el foco de atención (Elsaesser, 2011), cuando un video clip tiene las características del primero, no quiere decir que abandone el uso de significantes para no resultar extravagante, si no que pueden rozar este recurso estilístico debido a la motivación que puede provocar en el relato (Darley, 2002). De acuerdo a lo mencionado, el espectador debería dedicarle tiempo a lo expuesto en las unidades de la narración para poder apreciar los datos y la información que la obra le ofrece.

En lo que corresponde a la extravagancia de un video clip, sujeta a la estética que se percibe en Jonas Åkerlund, en una representación de éste tipo, Darley (2002) sostiene que a medida que más cercanas a la acción real resultan las imágenes, mayor capacidad tienen

de disimular su carácter de saturación. Si se lleva al análisis Wake Up Call (Åkerlund, 2007) (ver clip 08 en disco adjunto), se puede decir que la extravagancia en sentido icónico y sonoro invita al espectador, en primer lugar, a quedar deslumbrado por la velocidad y espectacularidad de los elementos comprometidos en la obra (Åkerlund, 2007) y a visualizarla más de una vez con el objetivo de poder extraer su sentido narrativo.

Independientemente de la fragmentación que plantea el montaje, esta estética dominada por la saturación y yuxtaposición no imposibilita que el enunciador logre que su receptor alcance el entendimiento de la idea, en el caso en el que ocurra la voluntad del espectador por volver a revisar el material que se le muestra, se puede decir que esto es provocado por la fascinación que pudo haber sido manifestada ante sus ojos.

Es en esta instancia es cuando ocurre lo que se exponía en las anteriores páginas acerca de la segunda variable de la búsqueda retórica, la espectacularidad. Esta alternativa de atracción visual se garantiza la atención de la audiencia cuando su intención comunicativa en sí no funciona y opta por su encanto audiovisual para terminar de cautivarla; en lo que respecta a la provocación en la pantalla, la originalidad y la diversión-entretenimiento que ofrece la materia del formato, es esta la que conduciría a la obra a tener éxito en su tarea comunicativa (Elsaesser, 2011).

Como propone la búsqueda de esta investigación, la estética mencionada que presentan los video clips de Jonas Åkerlund, se observan sujetos al dinámico esquema que la composición musical ofrece. Este rasgo de artificiosidad entre imagen y música se ve reflejado en las imágenes de acción real, la obtención de sonidos y las capacidades del montaje de intervenir sobre ambos. Estos recursos audiovisuales son los que se proponen ampliar en los próximos capítulos para alcanzar los resultados estéticos acerca del director.

Capítulo 3: Plataforma visual

En este capítulo se presentará como, en las obras de Jonas Åkerlund, la imagen audiovisual puede funcionar de instrumento para el proceso de un montaje concentrado en la dinámica de la música, lo que se busca ver en este apartado es como Jonas Åkerlund, desde su capacidad como director, genera imágenes para provocar un repertorio de contenidos articulables en la sala de edición.

En este análisis se observaran funciones teóricas y prácticas que existen para la construcción de un cuadro las cuales se ven aplicadas por el director. El análisis se hará introduciendo algunas definiciones y herramientas de la imagen que sirvan para la investigación de material de su videografía.

3.1. La imagen de Jonas Åkerlund

En el director se vuelve difícil establecer una tendencia de estilo de imagen ya que suele variar de estas desde una categoría hasta su análoga

Algunos tipos de encuadre y edición que podemos ver hoy en día no podrían haberse hecho en los años ochenta. Jonas Åkerlund suele utilizar tomas de perspectiva amplia del set y luego pasar rápidamente a un primer plano extremo... (Richardson, 2013, p. 449).

En esta variedad de imágenes, la cual también se refleja en sus contenidos, se puede observar que a medida que el director atraviesa distintas instancias de la canción, la representación audiovisual inversamente también evoluciona de decorado y puesta en escena. Dentro de cada instancia musical se puede detectar que de un mismo contenido, como puede ser un gesto de la coreografía, utiliza distintos puntos de vista para generar así material dinámico destinado al encadenamiento del montaje. Así también, mediante la observación puede señalarse que estas imágenes suelen contener grandes niveles de información y que el director en ellas, a pesar de su acelerado estilo de montaje, consigue para el espectador concentrar el foco de atención donde el discurso lo necesita.

3.1.1. La imagen es del director

La imagen del video clip, así como la de una película o cualquier otra producción de carácter visual bidimensional está limitada por los márgenes, es decir por sus cuatro lados (Ward, 1998), todo lo que está aquí adentro se lo identificará como la imagen perceptible por el ojo del espectador. Estos márgenes son los que establece el director o en su defecto su cámara-man; Spotiswoode (1958) plantea éste conflicto entre estos dos sujetos pero, en esta investigación, por la constante estilística de Jonas Åkerlund en los encuadres de sus realizaciones, se le adjudicará a él la autoría.

Villain (1997) también compara esta tarea con la del editor ya que este último tiene la capacidad de manipular la naturaleza compositiva de la imagen generada en el set, en este sentido se podría decir que el resultado de las imágenes del director podrían ser producto de una re-composición o un re-encuadre digital por mencionar alguna de las múltiples tareas posibles en que permiten las plataformas de edición (Darley, 2002).

3.1.2. Composición vs tiempo

Como se menciona e insiste, uno de los principales conflictos en las imágenes de Jonas Åkerlund radica en lograr una imagen equilibrada que permita el rápido acceso del espectador a ella ya que en poco tiempo esta se supone que desaparecerá.

Ward (1998) compara a la lectura del ojo humano en la imagen en pantalla con la lectura en un texto en papel y establece dos tipos de relaciones, si la tipografía con la que el lector se encuentra es extraña y posee formas que le dificultan reconocer la palabra, el lector hará una lectura más lenta y por lo tanto necesitará quedarse más tiempo con cada símbolo para poder extraer de ella su codificación, con la imagen explica un comportamiento similar, establece que para una composición visual más compleja, el espectador necesitara de más tiempo de observación con el fin de extraer su significado o su foco de atención, mientras que a una composición más sencilla, el espectador podrá ser sometido brevemente a la siguiente si el discurso lo necesita.

3.1.4. Acceso por el contenido

El hecho de que el recorrido que el espectador hace por la imagen pueda ser dirigido por la cercanía y conocimiento que tenga sobre los contenidos, es un concepto que explica Ward (1998) para establecer excepciones, donde la composición no dirige la mirada si no que es superada por la proximidad que hay entre la imagen y el que la observa, para ello expresa tres variables que provocan esta excepción y que están anexas en obras del director: la familiaridad, el impacto o sensación de extremo y la conexión personal.

En el caso de la primera, si el espectador comparte familiaridad con lo representado, menor tiempo necesitará para identificarla (Ward, 1998); en el video clip, no solo en los de Jonas Åkerlund, ya que la estrella resultaría ser conocida por un gran número de integrantes de una comunidad (Machado, 2000), este hecho construye cierto grado de familiaridad visual con el espectador, este podría volverse centro de atención del cuadro e hilo conductor en el encadenamiento de ellos; en el caso en que el director no coloque a la estrella dentro del video ya que este decidió buscar mecanismos alternos al de su presencia, en el caso en el que la obra proponga generar un rápido montaje de tomas, el realizador deberá concentrarse en las relaciones internas del cuadro como las que establecen la posición del contenido, las luces, la sombra, el color, el tipo de objetivo utilizado y el movimiento de cámara que se aplique (Ward, 1998).

En segundo lugar, la sensación de extremo o impacto que se dirige hacia la sensibilidad y la atención del espectador, es otro de los tres recursos que se mencionan y que facilitan el acceso del espectador al contenido. En el caso del video Kix, Jonas Åkerlund (1997a) juega con distintos elementos que provocan la sensación mencionada, además de que con ellos genera algún tipo de sincronización con la tonalidad de las distintas unidades métricas, también logra concentrar el foco de atención mediante la acción dramática que emplean en el cuadro (ver clip 09 disco adjunto).

Para el caso del tercero, la conexión personal dependerá de la experiencia individual del espectador con lo representado, para ejemplificar este, se puede vincular el video American

Life (Åkerlund, 2003a) y su sensibilidad emotiva que resalta Gundersen (2003) (ver clip 10 en disco adjunto).

3.2. Instrumentos para la composición

Para una buena composición de una imagen, Ward (1998) establece que esta consiste en realizarla de tal manera que resulte equilibrada estando condicionada por el peso y la dirección del movimiento de los elementos, por sus líneas, volúmenes, luces, sombras y el color entre otros factores que establece que pueden incidir sobre su diseño. Cuando al espectador se le presenta un cuadro, si este se encuentra equilibrado, entonces se evitará en el sujeto receptor ambigüedades y confusión visual en lo que respecta al diseño del encuadre, si el director consigue que su público dirija la mirada hacia donde él lo planea, eso podría entenderse como el producto de una correcta composición de su encuadre.

En los siguientes apartados se introducirán aquellos factores que en la composición de un encuadre serían de utilidad para lograr la comprensión del espectador.

3.2.1. La regla de tercios

Se convierte en una herramienta clave y fundamental en dos sentidos, en primer lugar porque logra colocar a los objetos de interés en el lugar más adecuado del encuadre para equilibrar la imagen, y en segundo término ya que funciona como herramienta para dirigir la vista del espectador por el cuadro (Ward, 1998).

La regla de tercios consiste en dividir al encuadre mediante dos líneas verticales y otras dos horizontales situadas cada una a igual distancia de su extremo más próximo, esta regla provoca los puntos de equilibrio visual preferentes de la imagen, la división presentada genera tres tercios de imagen en relación horizontal y otros tres en relación vertical, según Ward (1998), en relación a estas divisiones generadas en la imagen, lo indicado es situar a los elementos de interés principal en cualquiera de las cuatro intersecciones que forman las cuatro líneas, por otra parte, para una mejor percepción en relación a la localización del objeto en alguno de éstos cuatro puntos, también explica que es de utilidad colocar el foco

de interés en esa posición teniendo cuenta las líneas internas del encuadre que produce la perspectiva en el espacio. Colocar el objeto de interés en las líneas de los tercios y en relación a las líneas de la perspectiva, facilita la dirección de la mirada del espectador dentro del cuadro y provocan movimiento de la mirada (Ward, 1998).

3.2.2. Objetivos

El objetivo de la cámara es el instrumento por el cual la luz lo atraviesa y donde luego, dentro del dispositivo, se generará la imagen que se desea representar; entre la variedad de objetivos que pueden utilizarse, el que se elija generará una representación en pantalla diferente a la que puede provocar otro, las diferencias entre estos están dadas por la distancia focal que representan, estas además provocan: diferencias lumínicas, diferencias en la percepción angular de la imagen y mayor o menos campo de nitidez (Spotiswoode, 1958).

Spotiswoode (1958) explica que la distancia focal del objetivo (lente) indica su abertura angular, cuanto más corta es la distancia entre el centro óptico del lente y su foco, corresponde a una mayor abertura angular, esto se identifica con un objetivo gran angular, por el otro lado, cuanto mayor es la distancia entre estos dos puntos, más reducida resulta la abertura angular del lente, este tipo de instrumento se identifica con los lentes teleobjetivos.

3.2.3. Angulaciones

Las angulaciones de cámara también le dan al encuadre cinematográfico valor expresivo, la función de éste como instrumento puede estar en función de generar expresiones de grandeza o inferioridad. Villain (1997) y Ward (1998) coinciden en el uso de una cámara contrapicada en relación a la presencia de un sujeto para adjudicarle poder, mientras que relacionan la angulación opuesta frente al sujeto para relacionarle el valor contrario.

En relación al uso del director, con el objetivo de generar variedad en un video clip donde el foco está concentrado sobre una misma acción, como podría ser en la modalidad de

performance, los distintos tipos de angulaciones que se pueden aplicar sobre ella en distintas tomas, por ejemplo en el video clip Fresh Out The Oven (Åkerlund, 2009b), podría luego en el montaje provocar mayor dinámica y correspondencia en relación a la tonalidad y la métrica de la canción (ver figura 3 en cuerpo c).

3.3. El diseño de la imagen para el montaje

Este cuadro es la configuración o asociación de elementos visuales que dentro suyo buscan establecer un equilibrio condicionado por las características de sus componentes: líneas, su volumen, luz y color (Villain, 1997).

En la composición de un cuadro deben tomarse en cuenta su perspectiva, el equilibrio de su encuadre y el diseño de los elementos frente a cámara para provocar cierta armonía, los tres se relacionan entre sí (Villain, 1997). Estos elementos se disponen de manera relacionada a la intención de la toma para que en conjunto puedan transmitir, además de su propósito, una imagen con equilibrio y que sea comprensible de algún modo por quien la observa. A esta última cualidad de la imagen Ward (1998) la identifica como aquella que es capaz de atraer y mantener la atención del espectador. Si bien los objetos atractivos pueden llamar la atención del que observa (Ward, 1998), se puede decir en estas primeras líneas que una buena percepción se logra a través de la configuración de la imagen y no tanto por la calidad de sus objetos.

Los contenidos de un plano equilibrado y comprensible están condicionados por su posición en la puesta en escena, el recorte y movimiento de cámara que se hace sobre ellos, el tono y valor de color que poseen en relación al decorado y la luz o oscuridad que los ubica en el espacio (Villain, 1997).

La construcción de una imagen, como se menciona, no es independiente de sí en dos sentidos: en primer lugar, para lograr el equilibrio, cada elemento dentro suyo necesitará de un diseño adecuado al de los otros que aparezcan; por otra parte esta imagen una vez lograda tampoco sería independiente ya que su configuración debería considerar los vínculos de continuidad que tendrá con las imágenes que las anteceden y continúan

(montaje); se crean y existen técnicas para poder hacer el traspaso de la toma y que entre estas dos existan vínculos en común para poder mantener la atención del espectador (Ward, 1998), este tipo de construcción, de acuerdo a relaciones entre las imágenes, se ampliará en el capítulo quinto a partir de determinadas herramientas del montaje.

En las obras del director, la corta duración del formato más su interés por el corte a ritmo con la música provocan una alternancia acelerada de imágenes, de acuerdo al ritmo mencionado, estas deberían estar lo mejor compuestas posible para que el espectador pueda seguir su encadenamiento sin perder la atención (Ráfols, 2003). Para reflejar esto, en el video clip *Girl Panic* (Åkerlund, 2011a), se puede detectar una secuencia de cuarenta y tres encuadres (mediante el corte) durante el desarrollo del primer verso de la canción (ver clip 11 en disco adjunto). Lo que se desea presentar con este ejemplo es que consideraciones presenta el director, en el diseño sus composiciones, para que el ojo del espectador pueda ir rápidamente de una imagen a la otra sin perder el recorrido de su observación en el flujo de imágenes.

Spotiswoode (1958) presenta ventajas en la figura del director cinematográfico para que este pueda introducir con mayor facilidad una reflexión sugerida al espectador; la diferencia entre la imagen plana y la imagen de la que percibe el espectador en la vida real radica en que el director es capaz, a través del uso creativo de la cámara, de adjudicarle a la imagen un valor de expresividad que su visión del mundo le permite. Esta subjetividad, puesta sobre la imagen generada a través del objetivo, responde a la decisión sobre los tamaños del encuadre, sus movimientos, la angulación de las tomas y la elección de distintos objetivos ópticos por mencionar algunos de los que se mencionaban y se ampliarán con respecto a Jonas Åkerlund. Todos estos elementos, en una obra audiovisual, trabajarían en conjunto para cumplir el objetivo deseado por el discurso audiovisual.

3.3.1. El movimiento es del montaje

A pesar de que los movimientos de cámara en una obra audiovisual pueden estar en función del ritmo, en hacer hincapié en la acción o en la narración (Spotiswoode, 1958), a

través del visionado de los video clips de Jonas Åkerlund puede señalarse su tendencia a dejar estática la cámara. Por otra parte, pueden advertirse algunos movimientos con los que el director suele flexibilizar la estética que se menciona.

El uso de la cámara quieta podría justificarse ya que si la esta no se desplazara, dentro del encuadre el movimiento que se produce resultaría inferior, entonces si la imagen no se mueve o tiene una reducción del movimiento, es decir menor desplazamiento del contenido, puede entenderse que se vuelve más fácil de leer por el espectador.

Las obras de Jonas Åkerlund no suelen estar estrictamente sometidas a la esteticidad de la cámara, el encadenamiento de imágenes del director suele estar intervenido con movimientos variados. Ward (1998) indica dos tipos de funciones del movimiento que puede aplicar un director en función del discurso: los funcionales y los decorativos, a los primeros se los identifica como aquellos establecidos en relación a la figura, son los encargados de seguir su transformación en el espacio como puede ser una coreografía del video clip, y a los segundos como aquellos que aparecen en función de dar variedad visual y hacer énfasis sobre la narración como puede ser un movimiento inestable de la cámara, sin relación a la figura, con el fin de generar tensión, inestabilidad o incluso sincronismo musical (Chion, 1993).

En los momentos en que las obras de Jonas Åkerlund abandonan el estilo por la cámara quieta, se puede indicar que lo hace en función del plano secuencia (Villain, 1997) tanto del modo decorativo como funcional, para este caso se pueden mencionar Smack My Bitch Up (Åkerlund, 1997b) el cual funciona a base de éste mecanismo, consta de series de planos secuencias encadenados. En el video se ven aplicados, del modo funcional y decorativo, al acompañar a la acción y reflejar la crisis del personaje protagonista mediante la inestabilidad parcial de la cámara, si bien al plano secuencia se lo puede considerar la antítesis del montaje (Villain, 1997), Jonas Åkerlund los utiliza como tomas de corta duración o como planos secuencias con elipsis para desplazarse con mayor rapidez por el relato, esto podría reflejar por parte del director una débil resistencia al corte de plano por alcanzar cierta simbiosis entre la música y la imagen.

3.3.2. Escalas según el método

Según Villain (1997) no existe una regla que indique una función expresiva exacta para cada tamaño de encuadre, su función dependería de su aplicación en relación al texto cinematográfico, pero por otro lado advierte que si se pueden establecer tendencias que demuestran sus aplicaciones más eficientes.

En los video clips de Jonas Åkerlund, en los cuales ya se estableció que el número de planos en un video suyo alcanza valores muy altos, el director suele recurrir a variedad de tamaños de estos para provocar dinamismo y, en el otro extremo, la sensación de espectacularidad que se explicaba en el capítulo anterior. El director suele utilizar planos cerrados, primeros planos o planos detalles para colocarse ópticamente encima de la acción y a través de ella conseguir un mayor desplazamiento interno en la toma capaz de sincronizar mejor con la dinámica de la música. El resultado del desplazamiento interno del cuadro a través de la coreografía de un artista no sería el mismo en un plano general que en un primer plano, en el segundo, al ser más cerrado, el desplazamiento del cuerpo hará variar a niveles altos el contenido de la imagen, mientras que en el primero, el cuerpo al ocupar una pequeña porción de la imagen, si el sujeto interprete se mueve, no provocará grandes niveles de diferencia durante su desarrollo temporal; la elección del encuadre en relación al esquema musical se ve aplicado bajo el criterio señalado, a lo largo del video Celebration (Åkerlund, 2009a), se puede observar que el director utiliza las distintas escalas de plano, en relación a la figura, para obtener distintos desplazamientos internos que, de alguna manera, coincidan con las tonalidades e instancias métricas de la canción (ver clip 12 en disco adjunto).

El uso de planos cerrados, por otra parte, permite al espectador concentrarse en sus detalles y hacer en este una radiografía informativa de su función en el discurso (Villain 1997). En relación a esta último recurso de aplicación, puede verse utilizado en el video We Are Golden (Åkerlund, 2009d) en el cual, los planos detalles de la utilería dispuesta en la habitación, le dan al espectador, durante los primeros segundos, datos acerca de la personalidad aññada del personaje (ver clip 13 en disco adjunto).

Ward (1998) destaca la función del plano general sobre una locación ya que es de utilidad para situar al espectador en el traspaso de una escena. Jonas Åkerlund aplica esta función en la finalidad mencionada, en Telephone (Åkerlund, 2010), cada una de las escenas de la historia es presentada del modo mencionado (ver figura 4 en cuerpo c). Esta herramienta que se describe se puede reconocer como propia del montaje al exigir una toma que señale donde ocurren el resto de las que participan de la escena.

3.3.3. Distancia, cámara y objetivo

De acuerdo a lo que explica Richardson (2013) señalando a Jonas Åkerlund en cuanto al empleo aleatorio de objetivos, los dos tipos de estos mencionados en sus obras pueden tener cada uno un método de aplicación funcional para su estética de montaje, mientras que un lente gran angular (distancia focal corta) tiende a pronunciar las distancias entre dos objetos separados en relación frontal a la cámara, el lente teleobjetivo (distancia focal larga) tiende a reducirla (Ward 1998).

Mediante lo expuesto se puede establecer que los movimientos que se hagan en relación directa a la cámara provocarán un efecto diferente según el objetivo que se esté utilizando, cuanto menor se vuelve la distancia focal (gran angular), más rápidos parecen percibirse los movimientos en línea directa al lente, mientras que en el caso contrario (teleobjetivo), menos pronunciados parecen simularse estos movimientos (Ward, 1998); el uso del gran angular se vuelve una tendencia y una herramienta de la edición de Jonas Åkerlund. Como se percibe que el director utiliza la variación del contenido visual para reflejar la música y articularlo con el montaje, las imágenes según la distancia focal se las identifican como un instrumento para generar este tipo de variedad. Si se cita nuevamente el video Kix (Åkerlund, 1997a), en el cual las tomas parecen estar en función de generar en el espectador la sensación de vértigo y sometimiento al extremo, el realizador en este caso utiliza objetivos de distancia focal corta y larga para pronunciar estas impresiones. Durante el video se utiliza el objetivo gran angular como en el repetido rebote del cantante desde el suelo hacia el lente para provocar lo que podría entenderse como un mayor impacto del sujeto hacia la cámara. Por otro lado el teleobjetivo, entre las distintas aplicaciones de este

lente en el video, se utiliza en una escena para mostrar, a través de un plano picado al piso, como un vaso de leche va a estrellarse contra el suelo, el movimiento resulta comprimido por el tipo de distancia focal que utiliza (ver clip 14 en disco adjunto).

3.3.4. Dirigir el ojo

Las líneas que producen los espacios según la angulación de la cámara, por ejemplo las que se producen entre el suelo y las paredes de un callejón que se dirigen hacia una salida, el lugar donde éstas converjan, desde el punto de donde se las mira, se identifica como el punto de fuga (Spotiswoode, 1958).

En los casos en los que el punto de fuga no es visible, para poder identificarlo correspondería seguir sus líneas de forma imaginaria hasta encontrar su punto de convergencia. Entonces si la dirección de las líneas hacia el punto de fuga se utiliza para direccionar la mirada del espectador (Villain, 1997), en este sentido, en el video Kix (Akerlund, 1997a), la dirección de las líneas que corresponden al punto de fuga, son utilizadas para establecer la conexión entre el ojo del observador y el foco de atención que el director determina (ver figura 5 en cuerpo c).

Las líneas de convergencia variarán según la angulación de la cámara y también según el lente aplicado (Ward, 1998), cuanto más corta es la distancia focal del objetivo, el ángulo de convergencia aumentará y, en sentido contrario, sucederá lo opuesto con un de distancia focal larga. Para dar ejemplo a esta afirmación se cita la secuencia del video del video Kix (Akerlund, 1997b) en la que la caída del vaso de leche es representada desde distintos ángulos a distintas distancias focales; en el plano más angular se observa como la cámara, colocada a una altura media-baja y frontal a la acción, provoca que las líneas del bar, conjunto a la posición del vaso en relación a la regla de tercios, dirijan la mirada hacia la acción mencionada (ver figura 6 en cuerpo c). En el caso de la toma de distancia focal más larga, picada con referencia de la mesa hacia el suelo, puede observarse como el ángulo de convergencia queda suprimido hasta quedar casi solo el vaso de leche y el suelo en el encuadre (ver figura 7 en cuerpo c).

3.3.5. Uso estético de la perspectiva

En el análisis del director en cuestión, el uso de la perspectiva podría considerársela de utilidad para connotar movimiento en la imagen y para dirigir la mirada del espectador dentro del cuadro. Ward (1998) indica que el espectador seguirá las líneas de convergencia de la toma hasta encontrarse con un objeto, según el autor las líneas rectas tienden a dirigir la mirada mientras que las curvas a localizarla. Nuevamente, en el video Kix (1997a), puede analizarse en este sentido el uso de la perspectiva, el director recurre a esta herramienta para dirigir la mirada hacia el foco de atención en las escenas del video. Si bien el método de dirección de la mirada puede señalarse en casi todas las escenas de este, en la que una señora está a punto de caer en las vías del subte mientras el vehículo llega, para el espectador es fácil localizar el foco de atención ya que las líneas donde están las vías del transporte, junto con la posición del personaje en los tercios de pantalla, sumado al acceso por el contenido explicado, dirigen a la mirada hacia el punto de interés (ver figura 8 en cuerpo c).

3.3.6. El acceso a la imagen por la luz y el color

En esta herramienta, como un instrumento, Ward (1998) determina variables de cuerpo y textura en relación a una figura y su entorno. Una iluminación en el cuadro puede generar contrastes, contornos, texturas, profundidad, formas y relaciones entre los componentes del cuadro; esta herramienta en la imagen cinematográfica, al incidir sobre un elemento, le genera relieve y por lo tanto lo hace aparecer como figura, su incidencia sobre ella le puede hacer tener mayor o menor relevancia dentro del cuadro (Villain, 1997).

Villaín (1997) identifica dos tipos de fuentes de iluminación: en primer lugar están las duras: aquellas que se dirigen directamente desde su fuente hacia la figura pronunciando sobre ella su contraste, contorno y realzando su textura; en segundo lugar está el tipo de iluminación difusa, el cual a diferencia de la primera presenta un medio difusor el cual hace que la luz se propague de manera menos directa; en este sentido, este tipo de iluminación

relaja los contrastes, suaviza las texturas y no destaca con tanta intensidad los contornos como lo hace la iluminación directa.

La intensidad lumínica en Jonas Åkerlund puede verse aplicada con dos finalidades: en primer lugar para dirigir la mirada y en segundo para agilizar el montaje. En el caso de la primera, y como se ve en *Turn the page* (Åkerlund, 1998b), el uso de la luz solo sobre los personajes de la banda perdiendo el decorado en la oscuridad permite, por parte del espectador, localizar foco de interés sobre los músicos. En relación a la práctica de montaje, su estilo lumínico podría definirse como duro. Así como en el factor anterior, este tipo de iluminación realza los contrastes y define aún más las figuras lo cual, para un montaje acelerado, denotaría el interés de la imagen para poder pasar rápidamente a la siguiente. En relación casi opuesta, en *Beautiful* (Åkerlund, 2002), se le puede vincular un estilo de luz más difusa y proporcionalmente un estilo de montaje con velocidades disminuidas (ver clip 15 en disco adjunto). En cuanto al estilo difuso podría identificarse rechazado por la técnica del director ya que a su ritmo de montaje, esta imagen al no poder destacar fuertemente lo protagónico de la toma, podría desorientar al espectador en el seguimiento acelerado de tomas. Entonces, posicionar el foco de atención en la escena a través de la iluminación dura, facilita la lectura del espectador dentro del plano con el fin de que éste pueda localizar el interés deseado por el director de manera más espontánea.

En cuanto al uso del color, este adquiere un valor funcional similar al de la luz, así como la anterior, los valores de color dentro de la toma pueden generar varios efectos funcionales. En primer lugar, el uso del color, en relación a otros presentes dentro del espacio, puede otorgarle a la figura mayor o menor importancia (Villain, 1997), el autor también sostiene que según su calidad de temperatura frío o cálida, los primeros suelen retroceder a sus figuras en el espacio mientras que los segundos le otorgan el efecto de avance. El uso del color resultaría una herramienta fundamental en el establecimiento del equilibrio, Ward (1998) indica que contraponiendo un color con su complementario puede completar, en mayor o menor medida, la falta de equivalencia para llegar a la armonía visual.

“... el impacto perceptivo de un objeto en color no tiene consistencia si no se modifica la calidad de la luminancia, la reflexión, las sombras y su relación con los colores que lo rodean.” (Ward, 1998, p.110).

Ráfols establece que lo que ocurre entre las relaciones de color y luz es que la segunda hace variar a la primera, lo hace diferenciarse de otro del mismo tipo a través de sus niveles de luminosidad, indica que la influencia del instrumento lumínico sobre un color lo hace transformarse en este aspecto mencionado. Un elemento azul con mayor intensidad lumínica no se percibirá igual que una del mismo color con niveles inferiores de iluminación, esta relación de color y luz se puede plasmar en Kix (Åkerlund, 1997) en donde, la camisa azul de la mujer es despagada de la pared del mismo color, además de por la textura que carga, por la diferencia de tonos que aplica la luz presente (ver figura 9 en cuerpo c). En el mismo sentido, y con el mismo ejemplo, cabe destacar la relación de profundidad que se establece a través de la luminosidad del objeto, en la secuencia mencionada se puede observar como la oscuridad del fondo empuja hacia adelante a la acción iluminada.

3.3.6.1. Condición del monocroma

En el caso del monocroma el comportamiento tonal es similar al mencionado, de acuerdo a que los colores pueden hacer avanzar y retroceder a los objetos, en el caso de una iluminación difusa, el resultado sobre un monocroma puede provocar una imagen plana mientras que, con una incidencia más dura, podría pronunciar aún más su contraste (Ward, 1998). Este resultado es otra consideración que debería tenerse en cuenta para un ritmo acelerado de montaje ya que, por ejemplo, la primera relación de monocroma y luz no se convertiría en un recurso de utilidad para la técnica del director.

3.4. El diseño de la imagen diseñada

Además de que Ward (1998), Spotiswoode (1997) y Casetti (1994) coinciden en que una imagen pueden diseñarse en su interior generando marcos internos mediante ventanas,

puertas y siluetas a través del re-encuadre, en relación opuesta se evaluará como Jonas Åkerlund puede replantear, en la etapa de edición, el diseño de una imagen ya capturada.

3.4.1. Recomposición

Según Ráfols (2002) la recomposición es un proceso llevado a cabo por instrumentos del ordenador para generar escenarios no reales o acciones difíciles de lograr en el set. Las máscaras de recorte en las herramientas de edición son un instrumento aplicable a los métodos de recomposición del encuadre, lo que permite esta herramienta es colocar una porción de una imagen sobre otra para generar continuidad espacial o física (Darley, 2002), en Kix (Åkerlund, 1997a), en el momento en que el subte está por atropellar a la mujer y la toma corta antes de que el acto suceda, el método mencionado puede verse aplicado. Una toma pudo haber sido elaborada con el tren pasando y otra con la mujer cayendo en las vías; el proceso: aplicar una máscara de recorte dejando de una lado de la imagen el tren y del otro a la mujer.

3.4.2. Elementos decorativos-expresivos

El trabajo de postproducción no necesariamente tiene que estar en función de mejorar la sensación de realismo (Darley, 2002), al encuadre generado a través de la cámara, y el que el editor visualiza en la pantalla, se le pueden superponer otros elementos de carácter figurativo (Ráfols, 2002) según la finalidad discursiva de la obra, este rasgo puede ejemplificarse en el director, del modo no realista, en múltiples secuencias.

Su aplicación en el video Telephone (Åkerlund, 2010) se puede mencionar de tres formas, en primer lugar durante la obra se superponen multitud de elementos gráficos con finalidades ilustrativas. Al principio, como si de un largometraje se tratara, aparecen títulos que presentan, entre todos los que aparecen, el nombre de la obra y a sus protagonistas (ver figura 10 en cuerpo c), también, en el mismo video, de un modo que podría señalarse como connotativo, el uso de gráficos sobreimpresos aparece en función de darle al espectador datos que la acción y los diálogos no lo podrían dar por completo, en varias

escenas del video, el espectador además de poder reconocer el veneno por su envase, la etiqueta de una calavera superpuesta siguiendo el recorrido del recipiente colabora en la construcción de este significante (Åkerlund, 2010) (ver figura 11 en cuerpo c). Siguiendo el análisis de aplicación de elementos no realistas, el director también encuentra una veta de aplicación haciendo recortes de mascarar con contornos para realizar transiciones de una escena a la siguiente a modo de Wipe (Morante, 2013). El realizador aplica máscaras de recorte con diseños de gráficos bidimensionales, genera una figura que contiene a otra escena en su interior, este recorte se amplía hasta desaparecer sobre los bordes de la pantalla y deja frente al espectador a la escena que estaba dentro (Åkerlund, 2010) (ver clip 44 en disco adjunto). En tercer y último lugar, de un modo similar al anterior, esta aplicación en el video mencionado también lo hace para multiplicar la pantalla y para presentar al mismo tiempo dos escenas paralelas, en el video se da para establecer un paralelo entre lo que ocurre entre dos composiciones audiovisuales (Åkerlund, 2010) (ver figura 12 en cuerpo c).

Capítulo 4: Sonido en el video clip

El sonido como instrumento puede pensarse como el análisis recién hecho para la imagen. Si bien se demostró que existen ciertos mecanismos para la composición del cuadro mediante elementos visuales, en el caso del sonido, Chion (1993) indica que no existe una regla, lo que denomina continente sonoro, que delimite a la cantidad o disposición de sonidos dentro de la banda sonora. Los sonidos también deben respetar reglas relacionadas con la configuración del campo sonoro, a estos límites podría identificárselos a través de la intensidad, la duración y probabilidades del enmascaramiento que deben considerarse en la banda sonora para que todos los elementos participes de ella puedan entenderse en armonía (Díaz, 2010).

La incorporación de sonidos en las obras de Jonas Åkerlund se observa una tarea exclusiva de la instancia de montaje, a través de la calidad de los sonidos que utiliza se puede decir que no suele recurrir a los procedimientos de grabación de sonido directo, es decir en escena (Chion, 1993), si no que construye el espectro sonoro de la obra, así como sincroniza la música con el playback, a través de sonidos grabados en una etapa posterior al rodaje u obtenidos de una fuente externa al proyecto. Estos sonidos independientes se observa que sufren alteraciones en su composición para poder ser adecuados en la escena en relación con los valores de la música. Para avanzar en este apartado acerca del sonido de las obras de Jonas Åkerlund, antes de analizar sus aplicaciones es necesario introducir algunas características formales para facilitar su comprensión.

4.1. El sonido

El sonido es un hecho físico "...al igual que las olas en el estanque, las ondas sonoras van produciendo franjas aéreas donde la densidad de las moléculas incrementan o se rarifican de manera cíclica." (Guerra, 2010, p.31)

El sonido se puede entender como la reproducción del recorrido físico que hace un acontecimiento perceptible al oído, si un sonido existe es porque se encuentra manifestado

en el aire a través de vibraciones, es decir que genera movimiento de las partículas de este componente para viajar a través suyo. Este aire, estando en reposo, se mantendría en niveles que se indican como cero y así se percibiría la sensación de silencio. Diaz (2011) señala que en el momento en que el fenómeno sonoro aparece, el aire abandona este estado de reposo y comienza el movimiento cíclico alcanzando valores negativos y positivos de amplitud de onda lo cual también se refleja en su volumen.

4.1.1. Frecuencia y volumen

La frecuencia corresponde a la cantidad de ciclos que completa una onda sonora por segundo (la unidad de medida es el Hertz [Guerra, 2010]), y de ella depende la longitud de la onda; cuanto más rápido vibra un sonido, más corta resultará su longitud de onda en el tiempo que recorre (Guerra, 2010), en este sentido, en un gráfico, a mayor velocidad de vibración, más comprimida parecerá su longitud.

El recorrido de la longitud de onda se indica inicialmente desde un valor cero y atraviesa valores negativos y positivos en forma de curva por encima y por debajo sus valores nulos hasta volver a su carácter inicial, es decir cero; este recorrido de la onda se identifica como ciclo (Guerra, 2010). Esta onda se convertiría en una objeto de la frecuencia al medir la cantidad de ciclos que hace la curva en un segundo. Por otro lado también se vuelve un indicador de medición ya que, mientras se eleva, cuanto más corta es la longitud de onda, más ciclos de esta entrarían en un segundo.

“...los objetos grandes producen sonidos graves, en tanto que los pequeños producen sonidos agudos.” (Guerra, 2010, p. 22). A través de lo señalado, la frecuencia de una onda en parte podría indicarle al oyente las características físicas de la fuente emisora. Lo que se desea explicar a través de la cita de Guerra (2010) es que cuanto más corta es la longitud de onda de una vibración, mas alta resultaría su frecuencia, lo cual se estilizaría como un sonido más agudo, lo inverso sucedería con sonidos del tipo graves.

Por otro lado, los valores positivos y negativos que la onda alcanza durante su desplazamiento, son aquellos que se identifican con su volumen, este último se mide a

través de la amplitud que alcanza la onda (Guerra, 2010). La potencia de una fuente de sonido se refleja en el volumen percibido por el receptor que, junto con las características del espacio en el que se encuentren, puede llegar a mejorar o empeorar la percepción (Chion, 1993).

4.1.2. El sonido y su fuente: el timbre

El sonido se vuelve un compuesto complejo constituido por varias ondas de diferentes frecuencias e intensidad. Díaz (2011) indica que las frecuencias en el aire se suman y se restan constantemente entre sí formando la onda compleja que el oído luego identifica como un único sonido, de esta suma de las ondas señala que se crea la identidad del sonido, por lo tanto, indica que su característica será propia de su fuente y por eso se convertiría para esta investigación en un instrumento para identificar a un emisor sonoro.

En una explicación más adentrada en los conocimientos físicos del sonido, Guerra (2010) explica que la complejidad del timbre se encontrará dada por la suma de sus armónicos mientras se encuentran en resonancia.

4.1.3. Comportamiento temporal del sonido

Este proceso evolutivo del sonido Díaz (2011) lo identifica como la forma de onda envolvente el cual, como instrumento, sirve para identificar las etapas del sonido durante su duración temporal. Este transcurso puede identificarse en tres etapas que corresponden a su vez a cinco procesos. Las tres primeras pueden identificarse como su inicio, desarrollo y muerte en el tiempo, la primer etapa corresponde a las instancias de ataque y de transiente, el primero indica el inicio del sonido hasta que alcanza su máxima altura, en el momento que alcanza esta instancia pasa a identificarse como la segunda mencionada. En segundo lugar durante el desarrollo en el tiempo ocurre el decaimiento y el sostenimiento, el primero indica la etapa en la que el volumen desciende hasta iniciar la segunda instancia la cual representa el momento en el que el sonido se percibe como estable. La última y tercer instancia, el relajamiento, indica el abandono del sostenimiento hasta la desaparición final

del sonido emitido. Si este proceso puede entenderse como la naturaleza del desarrollo del sonido, así se utilizará para ver los métodos de aplicación por parte del director.

4.1.4. La calidad del sonido condicionada

La composición de un espacio puede determinar la duración y la forma de una onda sonora, es decir que las características espaciales y físicas de un determinado lugar pueden condicionar la forma en que se perciben los sonidos. Por un lado, Chion (1993) indica que los materiales porosos de un espacio producen la absorción de las onda sonoras mientras que, por el otro, indica que las superficies compactas tienden a rebotarlas; además también señala que el efecto de reverberación de un sonido está directamente ligado a la capacidad de absorción y reflexión de los objetos o un espacio, si la reverberación de un sonido puede identificarse como cero, explica que esto ocurriría porque este no ha rebotado en ningún lado, lo contrario sucedería en los espacios que lo reflejan.

Cuando el rebote se separa de su fuente, la percepción que se produciría sería de eco, sonido reflejado, y por el contrario, cuando el sonido no rebota y es escuchado desde su fuente, se lo identificaría como sonido directo (Chion, 1993). Estas dos variables pueden indicar la percepción que se puede tener acerca de un espacio en pantalla, estas se analizarán con respecto a Jonas Åkerlund de acuerdo a los tipos de sonidos y la función que emprenden según la escena.

4.2. Del sonido al video clip

El capítulo de sonido de aquí en adelante está focalizado en orientar al espectador en el trabajo de sonorización de las obras emprendido por el director. Se observará mediante que procedimientos Jonas Åkerlund puede generar u obtener los sonidos, que funciones cumplen en el desarrollo de la obra y, atravesados por la teoría recolectada, ver de qué modo pueden no ser un artificio ajeno al discurso.

4.2.1. Obtener sonidos

Todo aquel sonido que es captado en el momento de grabación o filmación es el que se identifica como sonido directo, Chion (1993) explica que este método de registro tiene la ventaja de poder captar en un único grabado, o en separadas si es que hay un micrófono colocado para captar cada fuente, toda la variedad y tipos de sonidos de la banda sonora. Al mismo tiempo, cuando la fuente de grabación sonora es única y está colocada para grabar todo el espectro sonoro de forma generalizada, indica que puede suceder que ciertos sonidos no sean alcanzados por el micrófono y que incluso su superposición dificulte su entendimiento.

Otra forma de obtención de sonidos consiste en la generación de ciertos efectos sonoros por separado los cuales luego se sincronizan. Chion (1993) señala en esta tarea la veta de darle sonidos a objetos que el espectador jamás escucho y que, de acuerdo a su textura y composición física, interpreta que suenan de esa manera.

Otra modalidad de colocarle sonidos a acciones que no fueron grabadas en directo y que respeta la calidad del procedimiento recién mencionada es la de acudir a bancos de sonidos. Los bancos de sonidos digitales permiten el acceso aleatorio del usuario o creador audiovisual y tienen la ventaja de probar y combinar distintos sonidos hasta generar a través de ellos la mejor textura sonora deseada (Giráldez, 2010).

Lo importante de obtener los sonidos por separado, como se decía en las primeras líneas, independientemente si sea sonido directo u otro de origen distinto que luego se sincronizará, es obtener de ellos la mejor nitidez sonora para poder manipularlos y relacionarlos con otros con mayor facilidad buscando un fin expresivo.

4.2.2. Los sonidos del video clip

En el caso del director que se analiza, más allá de su aplicación en las escenas de introducción, intervalo y desenlace donde la música no interviene, lo que llama la atención es su uso en sincronía con las unidades métricas de la música. Más allá de analizar en el capítulo de montaje su posición métrica en el desarrollo temporal de la canción, a partir de

este apartado también se desea observar que rol cumplen estos elementos dentro de la obra y evaluar que consideraciones puede tener en cuenta el director para su aplicación en el discurso.

4.2.2.1. La banda sonora

De acuerdo a que en la obras de Jonas Åkerlund se percibe un trabajo de incorporación de todo el espectro de la banda sonora que establecen autores como Jullier (2007) y Diaz (2011), en esta instancia, en relación a las definiciones del sonido recuperadas en las líneas anterior, se evaluará que rol cumple cada uno de acuerdo a las variedades de tipos de sonidos que puede haber en las obras que se señalarán del director.

4.2.2.2 El método del diálogo

El uso de este instrumento, en un film, tiene la capacidad de transmitir información al oyente acerca de la narración o de la acción que se desarrolla. Los diálogos, es decir la voz del personaje, se convierte en el eje central de la captación en la grabación de sonido directo (Chion, 1993). El espectador, así como se señalaba con la música, a través de Arena (2008) se explica que es verbo y vocentrista, por otro lado Chion (1993) señala que entre un repertorio variado de sonidos este sujeto siempre se dirigiría a la voz para de ella extraer sentido y más información cuando el contenido del mensaje audiovisual ya podría no interesarle. En las obras de Jonas Åkerlund suelen aparecer para aportar datos, el director en sus intervalos narrativos los introduce, también en la modalidad monólogos, para ampliar la capacidad informativa de la obra. Este carácter puede verse reflejado en el video Girl Panic, durante los intervalos, a través de los testimonios de las modelos, el espectador puede recolectar datos para darse cuenta de que los conformantes de la banda están siendo interpretados por este grupo de mujeres (Åkerlund, 2011a) (ver clip 16 en disco adjunto).

4.2.2.3. Sonidos incidentales

Este grupo de sonidos es aquel que se produce por las acciones de los personajes, su uso ayuda a la historia a obtener realismo y a subrayar la presencia del sujeto (Guerra, 2010).

La incidencia es uno de los elementos con los cuales más interviene el director. La acción de sus personajes, sobre la música o también en los intervalos donde la detiene, se pronuncia a través de la presencia de los sonidos en escena, además de funcionar para rellenar los vacíos de silencios en las partes de los intervalos, por ejemplo, en la aplicación del video Telephone (Akerlund, 2010), lo hacen sobre la pista musical en un sentido de síncretis con la canción (ver clip 17 en disco adjunto).

4.2.2.4. Los efectos

Este tipo de sonido se puede detectar en la acción de los artefactos reales, fantásticos e incluso los de la naturaleza (Guerra, 2011). El director en cuestión, a este tipo de sonidos los utiliza para dramatizar, dar realismo, producir algún efecto de espectacularidad, ambientar e incluso para darle permanencia a un ritmo musical finalizado. Esta categoría, en el sentido espectacular, se puede reflejar en el video American Life (Akerlund, 2003a), el que de acuerdo a su carácter expresivo, en el cual se ven involucrados los efectos de sonido de esta categoría, fue sacado del aire (Gundersen, 2003). La sensación de climax y volumen de la canción comienza a descender en relación inversa a la aparición de estos sonidos en sincronía la imagen (ver clip 45 en disco adjunto).

4.2.2.5. Ambientación

...haciendo oír ambientes globales; cantos de pájaros o ruidos de tráfico, que crean un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña lo visto, como en un fluido homogeneizador..." (Chion, 1993, p. 44)

Los sonidos ambientes pueden ser sonidos o efectos que dan la posibilidad de reflejar expresivamente la sensación que se percibe de un espacio, este tipo de sonidos en si son propios del entorno y lo definen espacialmente (Diaz, 2011). Estos, al mismo tiempo pueden

verse contruidos por otros sonidos como las voces, los ruidos y todos aquellos que se involucran en un determinado espacio. Esta categoría de sonido, si se entiende que pueden estar condicionados por la percepción que se tiene del espacio, pueden variar para pronunciar el fin expresivo. Como se explica, podría verse reflejado del mismo modo que el caso reflejado en Telephone (Åkerlund, 2010) para los sonidos incidentales, son estos en esta instancia los encargados de crear la sensación del ambiente en escena.

4.2.2.6. La lógica del silencio

Durante un video clip se supone que todo el espectro sonoro debe estar comprendido por la reproducción de la música, si bien puede manipularse su composición original para dar paso a otros sonidos, a pesar de esto, el silencio puede entenderse como el lugar más apto para la aparición de otras fuentes sonoras. Si bien Guerra (2010) coincide en que el silencio absoluto solo es posible en el vacío sideral, el autor mencionado permite ponerlo como una condición relativa, es decir, que el silencio no existe si no que se siente. “El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste.” (Chión, 1993, p. 51)

Guerra (2010), en primer lugar, indica que en los largometrajes se suele aplicar para dar espacio a otros sucesos o, en segundo lugar, para dar descanso al oyente luego de una reproducción de sonido de alta intensidad. Si bien se supone que en el video clip no debería haber silencios ya que el sonido es necesario para llevar a cabo la representación visual de la canción, Jonas Åkerlund aplica el silencio en relación práctica a las dos funciones mencionadas. El director suele introducir el silencio luego de interrumpir la canción a través de un golpe de intensidad alta para descansar al oyente y colocarlo frente a los diálogos. En Telephone (Akerlund, 2010) puede verse como uno de los intervalos de silencio es aplicado para dar paso a los diálogos y este es introducido por un golpe de alta intensidad el cual se relaja en la escena contigua (ver clip 18 en disco adjunto).

4.2.2.7. La música como instrumento del video clip

En el análisis de la función de este como instrumento cinematográfico, Chion (1993) Díaz (2011), Guerra (2010) y Jullier (2007) coinciden en que esta está en función, dentro de un film, para aportar datos al oyente audiovisual o para transmitirle algún sentido expresivo u emoción intelectual.

El análisis de la música, dentro del formato del video clip, resulta una tarea compleja ya que en él esta no es un elemento propio de su banda sonora, sino que, como se vio en el capítulo segundo, aquí la obra audiovisual se convierte en un elemento de ella.

A través del visionado de video clips es posible detectar que no es frecuente que aparezca una segunda canción dentro de suyo, esto podría ser válido haciendo dos salvedades, en primer lugar lo que Caricer (2014) define como mush-up, es decir los momentos en que dos o más piezas musicales se mezclan rítmicamente dentro de la misma. Por el otro lado, también puede hacer aparición de otra pieza musical dentro del video clip en los momentos de abandono de la canción para introducir otra de manera diegética o extradiegética, es decir, para el primero formando parte de la escena representada y para el segundo del modo opuesto (Chion, 1993).

4.3. Rol de la música en el video clip de Jonas Åkerlund

Así como las modalidades de realización de un video clip pueden señalar el estilo de representación de una canción, es esta última la que de acuerdo a su composición le indica el realizador audiovisual de escucha musical cual sería la mejor opción a utilizar.

En un video clip, obedeciendo a los patrones métricos de la canción, el montaje podría manifestar su efecto sonoro de tres formas (Chion, 1993). Entre las primeras de estas variables se encuentra el que más se aproxima al método de representación de Jonas Åkerlund, el modo empático. Esta modalidad en relación al director en cuestión es la que se ve reflejada en su aplicación de montaje, no solo en la alternancia de planos si no también en la elección de ellos en base al plano musical.

...la música expresa directamente su participación en la emoción de una escena determinada, adaptando el ritmo, al tono y al fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, de la emoción y del movimiento. (Chion, 2003, p. 16).

En cuanto al opuesto, el anempático, se puede reconocer, en esta investigación, como la ruta de representación en la que el producto audiovisual de la canción, más allá de tener nexo intelectual o emocional con la melodía, no presenta relación con sus estructuras métricas. En el sentido expresivo, elaborar un ejemplo de esta modalidad sería tarea del oyente visualizador ya que requeriría de su juicio de valor o experiencia personal.

4.3.1. ¿La música es diegética o extradiegética?

Chion (1993) define por diegéticos a todos aquellos sonidos, en este caso música, que forman parte física de la escena, es decir que lo escuchan los personajes, y a los extradiegéticos a aquellos detectables solo por el espectador. Mientras que los primeros podrían ser refuerzos ambientales como la música en un ascensor, los segundos serían aquellos que pueden darle a la obra calidad expresiva.

Regresando al análisis de este instrumento en el video clip, en primer lugar se puede establecer que este formato audiovisual modifica en la música esta percepción de diégesis dentro de la obra. La música, siguiendo los lineamientos de Chion (1993), se comportaría de modo extradiegético en el video clip cuando, en relación a la imagen, se vuelve un instrumento enfatizador o contrapuntístico de la emoción o expresión. Si en el video *Turn The Page* (Åkerlund, 1998b) se suprimen las escenas en las que la banda hace su performance interpretando la canción, se puede ver que el tema musical para el resto de las escenas está en función expresiva, de este modo se puede establecer que la música en el video clip se puede volver extradiegética cuando no se percibe su fuente emisora musical dentro de la escena, es decir, a los músicos (ver clip 19 en disco adjunto).

Un video clip de modalidad performativa puede ser tan fiel a la expresión de la música que, si se sigue esta idea de diégesis, los roles de permanencia en la escena entre la representación y la música, pueden darse del modo opuesto al anterior. La música en el video clip se convertiría en un elemento diegético en aquellos momentos en los que se

puede percibir que los sonidos provienen del interior de las escenas, esto podría ocurrir específicamente en los momentos de playback a través de los instrumentos y en la mímica de la voz produciendo en la representación la sensación de que la música ocurre allí mismo. Por otro lado, también puede colocarse a la canción al alcance de los oídos de los personajes demostrando que ella proviene de un artefacto que la reproduce, esta es la calidad *on the air* del sonido (Chion, 1993). Åkerlund (2010) en Telephone recurre a este último mecanismo cuando la protagonista ingresa al patio de la cárcel en donde de fondo se escucha otra canción de la intérprete. En esta escena cuando al espectador se le muestra un plano de la grabadora y en ese momento su volumen aumenta, el público puede interpretar la diégesis de la canción (ver clip 20 en disco adjunto).

4.4. Sonido para la imagen

El oído sintetiza más rápido que la vista, Chion (1993) sostiene esta idea ya que señala que el primero es vehículo del lenguaje e indica que la lectura con la vista le requiere de más tiempo al lector audiovisual; para el caso de la música, el autor mencionado explica que si esta es conocida por el oyente, puede dejarla en segundo plano y pasar a concentrarse en el campo visual. De acuerdo a lo investigado en el capítulo de la música, podría establecerse que debido a la repetición de las partes y el poco dinamismo provocado por los riffs y loops instrumentales, al oyente le alcanzaría con unas pocas frases de la canción para familiarizarse con el patrón métrico, rítmico y melódico que ella ofrezca.

El hecho de montar sonidos, ya que a la música se la ha entendido como una configuración de ellos, mas allá de ampliar el discurso, podría hacer variar la estructura musical a la que el público podría ya haberse acostumbrado. A continuación se expondrá la función expresiva del director por montar sonidos, en cuanto a su disposición métrica ello se evaluará en el capítulo quinto.

4.4.1. El Valor añadido

La capacidad de valor añadido es otro concepto de Chion (1993) que se utilizará para analizar la capacidad de amplitud narrativa y expresiva que el sonido puede aplicar dentro de una obra audiovisual, estos aspectos se observan vinculables al objeto de aplicación por Jonas Åkerlund.

El valor añadido del sonido, además de representar los valores de informar y expresar en cada categoría de la banda sonora, por otro lado también permite generarle a la imagen un sentido que ella por sí sola no lograría (Díaz, 2010). Chion (1993) establece que el valor añadido es aplicado por el director para ver cosas que no están presentes en el encuadre, interpretar sonidos que el espectador no conocería en su realidad física, para asociar sonidos extradiagéticos a un plano con una fuente interior al encuadre y para darles la connotación que las condiciones del espacio reclamarían.

Una de las facultades del valor añadido es la de vincular un sonido dado fuera del encuadre a su pertenencia dentro de la escena, este aspecto se identifica como la relación campo y fuera de campo. Esta idea de Chion (1993) también amplía que el espectador podría asociar la pertenencia del sonido dentro de la escena porque ya vio a su fuente emisora o porque está viendo el efecto de su emisión en un receptor dentro del encuadre. Este último caso podría reflejarse por medio de una respuesta en la que una de las dos partes del intercambio está fuera del encuadre, por lo tanto, utilizar el sonido fuera de campo podría extender lo que se percibe de la escena más allá de los límites de la imagen. El factor mencionado se correspondería con las modalidades narrativas del video clip, si se lleva al análisis el video Girl Panic (Åkerlund, 2011a), en este puede observarse que aplica el recurso para ocultar a los músicos de la banda fuera del cuadro, luego de haberlos mostrado, mientras interactúan con las modelos que los están interpretando en su reemplazo (ver clip 48 en disco adjunto).

Otra de las facultades del valor añadido que se señalaron, y que es ajustable a la práctica del director, es la de representar sonidos jamás escuchados. Mediante Chion (1993) se entiende que esta tarea consiste en darle textura o generarle un sonido a una acción de la

cual el espectador puede desconocer su efecto sonoro. La tarea de montaje obtendría sonidos de otras fuentes, las combinará y le proporcionaría a la acción en pantalla un equivalente sonoro que sería creíble por el espectador.

...se impone el ejemplo de una escena de *La pie/*, de Liliana Cavani (según Malaparte), en la que un tanque americano aplasta accidentalmente a un muchacho italiano, con un ruido espantoso, que evoca una sandía aplastada, si debemos dar crédito al recuerdo. El espectador pocas veces habrá oído el ruido real de un cuerpo humano así tratado, pero puede imaginar que el acontecimiento tendrá también algo de húmedo y viscoso. (Chion, 1993, p. 26)

En el mismo sentido que la cita, cuantas veces un espectador podría haber oído antes un ojo retorciéndose como en la construcción de climax de *Telephone* (Åkerlund, 2010) (ver clip 21 en disco adjunto)

Por último, en cuanto a la relación de la imagen en pantalla con el sonido extradiegético, es decir de un sonido que no pertenece al mundo de los personajes, pueden además generarse vínculos asociativos entre lo que se ve y se escucha. Un ejemplo de ésta facultad puede reflejarse en el empleo de la voz over (Guerra, 2010), el diálogo extradiegético de un personaje puede asociarse a través de nexos expresivos que la imagen y lo que el sujeto dicen pueden tener en común. El relato testimonial de *Girl Panic* (Åkerlund, 2011a) por momentos abandona la sincronía con la boca de las modelos y se apoya sobre imágenes para crear vínculos narrativos y expresivos entre lo que se ve y se escucha (ver clip 22 en adjunto).

Otras de las posibilidades del valor añadido se encuentra en puntuar movimientos a través del sonido (Chion, 1993), como los paneos de cámara y transiciones de *Telephone* (Åkerlund, 2010) y está vinculado a lo que se explicaba en líneas anteriores en relación a generar sonidos para objetos sonoros que no son conocidos por el espectador (ver clip 23 en disco adjunto).

4.4.2. El sentido de pertenencia a través de Chion

Este apartado evalúa las posibilidades de montar sonidos para darles sentidos de pertenencia intelectual, física o emocional, de dictarle al espectador audiovisual un efecto

sonoro y que este mediante un mecanismo de comprensión interprete la fidelidad y realismo del sonido en la escena.

4.4.2.1. Mediante dispositivos

Este es un aspecto del sonido que Chion (1993) presenta para la síntesis entre la imagen y el sonido durante su sincronización. Esta calidad sonora explica que está emprendida cuando determinados sonidos son escuchados en un ambiente por medio de aparatos que lo reproducen. Esto sucedería cuando un determinado sonido es reproducido con las características de frecuencia del dispositivo electrónico, el recurso puede verse aplicado cuando en *Girl Panic* (Åkerlund, 2011a) la música se interrumpe y absorbe las características de un parlante presente en algún lugar del hotel (ver clip 24 en disco adjunto).

4.4.2.2. Espacialidad

Como se explicaba en relación a la definición del sonido como un hecho físico, la sensación de espacialidad se produciría en una obra audiovisual cuando el desarrollo de este comparte similitud con las características del espacio representado en pantalla, el resultado, por ejemplo, se podría obtener mediante las variaciones reverberación sobre el objeto sonoro. Así como en el ejemplo anterior de *Girl Panic* (Åkerlund, 2011a) se establecía que el sonido provenía de algún lugar del hotel, esta facultad en el sonido es proporcionada por el efecto de rebote sonoro que se percibe en el espacio.

Para ejemplificar en su naturaleza opuesta, en *Telephone* (Åkerlund, 2010), cuando la protagonista se sube a la camioneta, en el momento en que la intérprete se apoya en el asiento, el efecto sonoro del cuero y de los diálogos dentro del vehículo resaltan cierto grado de nitidez sonora propio de un espacio que no produce la variación de las ondas antes mencionada (ver clip 25 en disco adjunto). En sí, el ambiente en esta escena se percibe a través del silencio, el interior de un auto puede interpretarse como una caja que aísla a los sonidos del exterior; la calidad sonora de este espacio sería provocada por la absorción de los componentes materiales del vehículo lo que Guerra (2010) califica como caja acústica, esta construye la sensación de ausencia o disminución de ruidos del exterior

y refuerza así la nitidez de los sonidos que se representan dentro del ambiente donde toma lugar la escena.

4.4.2.3. Suspensión

Este último aspecto de sentido de pertenencia está vinculado a la sensación emocional de la escena. Chi6n (1993) presenta este concepto vinculando sonidos al estado emocional de los personajes, en esta modalidad los sonidos se distorsionan para representar niveles emotivos. Akerlund (1997b) justifica esta aplicaci6n en Smack My Bitch Up, en un momento dado del video, cuando el protagonista consume una dosis de droga, el sonido se ve atravesado por efectos de distorsi6n que no tienen que ver con el sentido espacial si no con el emocional, "Muchas veces, la suspensi6n afecta a un elemento del ambiente sonoro del decorado y est1 destinada a privilegiar un momento de la escena y otorgarle una cierta trascendencia, inquietante o m1gica..." (Chion, 1993, p. 106), en el ejemplo mencionado, la suspensi6n emocional de la crisis del personaje es representada mediante esta facultad a trav1s de la distorsi6n de su grito y del resto de los sonidos del ambiente (ver clip 26 en disco adjunto).

Estas variables mencionadas a lo largo del capitulo que presentan tanto el sonido como la m1sica, son facultades que se observan dictadas por los procedimientos de montaje que el director aplica en tal instancia.

Capítulo 5: La práctica de montaje

El montaje es aquella herramienta la cual le da forma definitiva a la película (Sánchez, 1996), esta, a demás de ser una herramienta de aplicación, corresponde a una etapa del proceso de creación que es la encargada de darle la forma que se desee al proyecto; el montaje es la etapa final del proceso creativo del film (Ráfols, 2003).

Montar no solo se limita a la tarea de lo que se entendería por unir dos o más trozos audiovisuales, si no que ofrece la opción de adaptar, corregir y transgredir los lineamientos que fueron pactados en el proceso de preproducción y realización (Villain, 1997). De acuerdo a las diferentes tareas que puede aplicar el montaje, para entenderlo se podría anticipar una definición que lo identifica como la herramienta o instancia en donde se ponen en orden los materiales elegidos para la composición audiovisual.

Trabajar el montaje es una tarea que se presenta incluso antes de entrar en la sala de edición (Sánchez, 1996), como se observó en el capítulo tercero en relación a la imagen, puede suceder que el director en el proceso de creación de su proyecto ya esté pensando en preservar esta herramienta. Pensar en el montaje respondería a funciones del planeamiento audiovisual que consisten de la elección del tamaño de los planos, la configuración de los ejes y el posicionamiento de la cámara (Morante, 2013).

Sánchez (1996) señala que el espectador durante la observación está sometido a dos tipos de montajes, en primer lugar a aquel que es dictado por el director durante el encadenamiento de imágenes (montaje analítico), y por el otro al que realiza el espectador recolectando de las imágenes lo que el desee o lo que la composición de la imagen le hizo observar (montaje sintético). Esto, vinculado al análisis que se hizo sobre la imagen, puede asignarle al director cierto dirigismo discursivo sobre el público; por otra parte se ve reflejado en sus obras no solo por dictar el orden de las tomas, sino también por indicarle al espectador que observar si es que, cuando diseñó el encuadre, realizó una composición que alcance ese objetivo.

5.1. Ante todo, la continuidad

La sensación de narración, de continuidad, o de expresión en el montaje resulta de la relación de dos o más imágenes (Sánchez, 1996), este vínculo se puede establecer dictado por una idea, emoción o sentimiento que persigue el director en su discurso.

Las características diferenciales entre los fragmentos seleccionados y ensamblados durante la edición debe ser lo suficientemente significativa en tamaño, ángulo y posición frente al escenario para que el espectador las reconozca y deduzca que obedecen siempre a cambios en la perspectiva de la colocación de la cámara. (Morante, 2013, p. 84)

En esta instancia se intentan advertir que herramientas respeta el concepto de montaje de Jonas Åkerlund para preservar aspectos de continuidad y de qué manera son instaladas en el sentido métrico.

Si bien el montaje puede concentrarse en proteger la continuidad (Sánchez, 1996), en el caso de Jonas Åkerlund se observa que esta función no se aplica de esta forma en su sentido estricto. A través de Sánchez (1996), en una observación directamente vinculada al cine clásico, y mediante Morante (2013), con un foco de la técnica vinculado con medios más contemporáneos, se pueden señalar dos tipos de aplicaciones del montaje en términos de continuidad: el raccord y las leyes de ejes.

La observación en el director permite detectar un interés por preservar la continuidad espacial mientras que no sucede lo mismo con la temporal, para el caso de la segunda se demuestra que hace un uso estético y en relación a la primera, la aplica a modo de garantizar la localización espacial del espectador sobre el espacio escénico.

5.1.1. El raccord

La función del raccord, dentro de un relato audiovisual, consiste en generar que el corte que se ha producido entre dos planos haya sido invisible frente a la observación del espectador (Sánchez, 1996). Para cumplir este objetivo, se supone que se deben cuidar aspectos de continuidad y sincronismo durante el empalme de los planos.

El raccord en Jonas Åkerlund tiene dos aplicativos los cuales no se ligan estrictamente a la definición de raccord señalada. El primer aplicativo es utilizado en protección de la narración

y suele tener lugar en las escenas de intervalos donde la música cesa o deja de estar en primer término en valores de intensidad. De esta manera podría verse reflejado, sumando sus inicios y descensos, en los seis intervalos de Girl Panic (Åkerlund, 2011a), los cuatro de Telephone (Åkerlund, 2010) y en el único de Wake up Call (Åkerlund, 2007). (ver casos en disco adjunto dentro de: videografía aplicada de Jonas Åkerlund).

El segundo método de aplicación, en donde se percibe el concepto de montaje del director, está localizado en lo que se entiende por salto sobre el eje (Morante, 2013). Si la continuidad debería ser invisible para el espectador (Spotiswoode, 1958), es decir que no debe notar la intervención del montaje, la puntuación en la discontinuidad de un empalme de dos tomas podría provocar, por parte del director, reflejo rítmico sobre los tiempos de la música. El director utiliza los saltos en el eje, es decir la falta de continuidad en el desarrollo de una acción, por ejemplo en las coreografías, para puntuar las distintas unidades métricas en el ritmo de la canción, este aspecto se analizará en futuras líneas en el sentido de aplicación musical.

5.1.2. El eje

Mientras el raccord se concentra en preservar la continuidad en el tiempo, la ley de ejes lo hace en el sentido del espacio (Morante, 2013). Aplicar esta norma consiste en generar un ángulo no mayor de ciento ochenta grados y no menor de treinta para, en dirección a la acción, colocar las cámaras y alternarla. Además, cualquier cambio de cámara fuera del límite de estos ejes podrían hacer distraer al espectador sobre su posición en el espacio en pantalla, para respetar ello los, ejes puede aplicarse en tres sentidos: de mirada, de dirección y de acción (Morante, 2013). En los tres Morante (2013) explica que constan de trazar una línea que atraviese a la acción dramática y generar de una de esas mitades el espectro de ciento ochenta grados para posicionar las cámaras. En el caso en que se construya una ley de eje y luego se posicione la cámara del otro lado sin colocar un plano que anuncie el pasaje, Sánchez (1994) explica que lo que ocurriría en la práctica sería la

pérdida del espectador producto del traslado del decorado de fondo y producto de que todo aquello que se percibía como izquierdo en la acción ahora se percibiría como derecho.

La práctica de los ejes del director se vuelve una tarea sencilla en su empalme de tomas por su tendencia a posicionar la cámara del modo recital, es decir que coloca a la observación desde el lugar del público hacia el artista y la priva desde el artista en el sentido inverso. En esta aplicación uno de las dos porciones de ciento ochenta grados queda anulada.

En las escenas de diálogos, como en Telephone (Åkerlund, 2010), podría reflejarse la aplicación de la herramienta para el dirigismo de las miradas, se marca el eje y las cámaras permanecen de un lado de la porción de set que fue seleccionada (ver clip 27 disco adjunto).

5.1.3. El pasaje

Sánchez (1996) señala que las funciones para pasar de una imagen a otra deben estar para dar énfasis a un momento determinado de la narración, para hacer algún cambio en el relato o para cambiar el foco de atención que se construyó.

Por otro lado, puede demostrarse a través de Morante (2013) dos modos alternos de montaje que no se instalan mediante el corte. En primer lugar mediante los movimientos de cámara, así como se analizaba en el video Smack My Bitch Up (Åkerlund, 1997b), los movimientos de cámara de este colocan en primer término a un objeto y mediante el desplazamiento lo vinculan a otro.

Otro mecanismo puede señalarse mediante la instalación del montaje sintético (el que realiza el espectador), a través de la profundidad de campo, el director, aplicando objetivos de cámara con una reducida zona de nitidez, señala en la toma cual es el contenido que este sujeto debe recolectar. En el caso de Kix (1997a), el cual en futuras líneas se demostrará que obedece estrictamente a la disposición métrica de la canción, puede observarse que la velocidad que el ritmo musical plantea reclama en el director el uso de esta técnica para poner en primer término el foco de interés (ver figura 13 en cuerpo c).

5.1.4. Transiciones

Otra forma de introducir el empalme entre dos planos o dos escenas es a mediante el uso de transiciones, Morante (2013) indica que estas le permiten al realizador atravesar dos planos creando significado, para ello menciona dos clases de transiciones anexas al director: el fundido encadenado y el wipe. En el caso del primero explica que consiste de una imagen que se desvanece a medida que sobre el encuadre comienza a aparecer la siguiente, para este tipo de pasaje de toma explica que en el discurso genera un efecto más suavizado, su uso en el sentido métrico se analizará en próximas líneas. En cuanto a la transición de estilo wipe, como se explico en el tercer capítulo en relación al diseño de la imagen diseñada, este posibilita el pasaje de imágenes mediante el recorte de una figura vectorizada, Morante (2013) señala que es un recurso de calidad más decorativa que expresiva. En el video Telephone (Åkerlund, 2010) puede observarse, del modo que indica la cita, su uso en relación al nombre de la canción y connotando aspectos dramáticos de la historia. Por otra parte, el uso de ésta se ve aplicado sincronizado con sonidos que generan valores de puntuación, en este caso, de un movimiento digital que no tiene sonido por sí mismo (ver clip 28 en disco adjunto).

5.2. El montaje musical de Jonas Åkerlund

En la práctica del montaje, son diferentes los criterios que se utilizan para estimar la duración de un fragmento, porque cada decisión se ha de ajustarse y responder efectivamente a las características e intención comunicativa específica de la escena que se intenta armar. (Morante, 2013, p. 96).

Por montaje musical se puede entender a aquella actividad que toma una instancia del ritmo de la canción para instalar un corte audiovisual. Lo que Sánchez (1994) explica que permite este tipo de montaje en una pieza audiovisual es, debido a que ambas ocurren en el mismo instante, hacer relacionar de la mejor forma posible al ritmo de la canción con el plano visual. Por otro lado también señala que el encargado de esta tarea debería tener conocimientos musicales, o por lo menos los de la canción con la que trabaja, para no hacer de su trabajo un encadenamiento de imágenes que se vuelva predecible, inmaduro y obvio.

Este tipo de compromiso por parte del editor, según lo señalado, requeriría que aplique el tipo de escucha musical que se explicaba en el capítulo primero.

5.2.1. El concepto de métrico

El montaje, podría entenderse como una decisión que persigue el proyecto o también como un pacto ya señalado por las indicaciones del director. Esto, sujeto a lo explicado en el capítulo tercero en relación a la autoría de la imagen entre el director, el camarógrafo o el montajista, independientemente de que Jonas Åkerlund edite o no su material, puede detectarse un patrón estilístico de montaje métrico al que sus editores responden.

El montaje métrico es una práctica que está vinculada a las teorías de realización de Serguéi Eisenstein (Sánchez, 1996). A este método se lo puede entender como el corte dictado por un determinado tiempo musical y que representa la misma distancia temporal (métrica) entre un corte y el siguiente (Sánchez, 1996). En relación a la música y el corte audiovisual, este vínculo puede estar provocado a punto o contrapunto con ella (Caricer, 2014). En el caso del primero, la obra puede estar diseñada para que sus cortes coincidan con algún indicador métrico de la canción mientras que, en el segundo, se volvería independiente a ella.

5.2.2. Tiempo de exposición y el comportamiento de la imagen

Como se vio en el capítulo de música y sus unidades métricas, las instancias de corte que una canción puede ofrecer se ven aplicadas a través del tratamiento de montaje del director mediante diversos parámetros sonoros. En cuanto a la imagen, como se vio en el capítulo dedicado a este instrumento del montaje, cuanto menor complejidad tenga, proporcionalmente menor tiempo podría estar expuesta en pantalla para que el lector alcance a detectarla. Si bien mediante la observación puede adelantarse que Jonas Åkerlund no es reiterativo con la extensión de las unidades métricas de corte que selecciona, se señala que a tiempos más cortos aplica imágenes de mayor acceso mientras que para tiempos más largos puede colocar otras más complejas.

5.3. La distribución según la modalidad

Si bien el comportamiento del montaje en el director se observa vinculado a la pulsación de la canción, pueden detectarse patrones estructurales según la modalidad. A través del capítulo de música se descubrió que cada una de las estructuras de la canción puede estar construido por cuatro, ocho, dieciséis o hasta treinta y dos compases. Según la modalidad del video, Jonas Åkerlund suele variar su comportamiento en la distribución del material durante las estructuras mencionadas.

5.3.1. Montaje musical concentrado

En los videos de performance y los expresivos, ambos al tener el foco de atención concentrado, el primero en una coreografía y el segundo en un concepto, podrían permitir mayor movimiento y articulación del montaje musical. De esta manera esto podría comprobarse en el video Celebration (Åkerlund, 2009a) en donde el director divide a la canción en tres etapas. En la primera aplica dos decorados que se alternan hasta la siguiente fase; en el segundo estribillo incorpora un nuevo decorado el cual se combina con los dos anteriores y, atravesando el puente musical camino al desenlace, agrega un cuarto decorado provocando, entre estos espacios, un encadenamiento de imágenes alternado que no persigue ninguna lógica más que la musical (ver clip 29 en disco adjunto).

5.3.2. Montaje musical de evolución

En los videos narrativos el comportamiento es distinto al anterior. Al director, al no detener su estilo métrico, se lo observa limitado para realizar los saltos escénicos que las dos modalidades anteriores sí se lo permiten. Jonas Åkerlund (2010) en Telephone, si bien cabe mencionar que la historia es consecutiva a la secuela de Paparazzi (Åkerlund, 2009c), en el video aplica un desarrollo temporal que evoluciona junto con las estructuras de la música en dirección a su desenlace. Para el video, como podría verse reflejado en otros de su autoría y de la misma modalidad, el cambio de decorados se ve ajustado a la instancia de la canción que comprende. En el video señalado, omitiendo las escenas de introducción,

intervalo y desenlace, se observa que el director no aplica más de dos decorados por fase musical que atraviesa. En primer lugar la introducción de ocho compases se desarrolla dentro de un primer decorado; en la siguiente fase, el primer verso y su estribillo consecutivo, en un total de cuarenta compases desplazan el video a un segundo decorado; luego, en el segundo verso de ocho compases se incorpora un tercer decorado que se alterna con el anterior; llegado al segundo estribillo, con un total de dieciséis compases, desplaza la historia a un quinto nuevo decorado; en el puente musical de ocho compases reproduce un sexto y séptimo decorado; aproximado al final, sobre el último estribillo, en una primera parte de ocho compases y en otra de dieciséis, alterna los dos decorados de la fase anterior y, en último lugar, desarrolla una última fase musical, camino a la consumación, de dieciséis compases en una octava locación alternada con imágenes de noche y de día con cambios de vestuario. (ver clip 30 en disco adjunto).

5.4. Montaje métrico de imágenes

Se presenta un método de medida para evaluar la cantidad de cortes por compás que puede tener un video clip y así estimar una velocidad de montaje practicada. En el capítulo de música se establecía que las canciones que el director puede trabajar evolucionan en el tiempo acumulando variedad de timbres en dirección de climax. Como las que se analizarán presentan la constante de estar estructuradas en tres estribillos, contrastados con la relajación del primero y la excitación del de la consumación, se tomará como término medio (de la variedad tímbrica) al que se encuentra entre estos dos. Con esta estructura musical se intentará ver el comportamiento de compases por segundo que tiene el director en distintos casos.

El método de medición mencionado consta de tomar la instancia musical señalada y en ella definir la cantidad de compases que compromete; sobre este número obtenido, para estimar la velocidad de corte, se lo dividirá por la cantidad de estos que aparezcan. Conjunto a este método se indicará, por medio de un metrónomo, la velocidad de la canción a través de sus

Pulsaciones por Minuto (PPM) para que se pueda estimar que tan rápido podría haber estado practicado el montaje musical.

5.4.1. Velocidad según movimiento o cámara fija

En Smack My Bitch Up (Åkerlund, 1997b) se observa que cuenta con un desarrollo atravesado de principio a fin con encadenamientos de planos secuencias. A una velocidad musical de 138 PPM y a una de montaje de 0,39 cortes por compás podría señalarse que, en esta canción de velocidad rápida (Reynolds, 2010), tiene un comportamiento más lento como el que se podría comprobar en uno con cámara estática. En Doom And Gloom, a una velocidad de 131 PPM, Jonas Åkerlund (2012a) con un encadenamiento de encuadres sin movimiento, comprende una velocidad de corte de 0,36 cortes por compás. Mientras que la canción tiene una velocidad de pulsaciones más lenta que la anterior, puede señalarse que, de acuerdo al desplazamiento reducido del contenido, el realizador opta por aplicar un montaje más acelerado (ver clip 31 en disco adjunto).

5.4.2. La imagen según la unidad

De acuerdo a las distintas velocidades de pulsación que puede tener una canción, puede detectarse que el director aplica el montaje métrico hasta la de ocho pulsaciones por compás. En el caso de Undead (Åkerlund, 2008), a una velocidad de 163 PPM, el director se focaliza en diferentes momentos de la canción, específicamente en la guitarra que reproduce ocho pulsaciones dentro del compas, aplicando para cada sonido una imagen detenida temporalmente. En el caso de Girl Panic (Åkerlund, 2011a), a una velocidad de 129 PPM, aplica, sobre la percusión de la batería a ocho pulsaciones por compás, planos detalles detenidos en monocroma y con contraste lumínico (ver clip 32 en disco adjunto). En ambos casos, según lo relevado en el capítulo tercero, se puede establecer que para tiempos más cortos aplica imágenes de acceso más sencillo.

Para el tiempo de cuatro pulsaciones por compás, es decir un corte para cada tiempo de esta unidad, en Rain Fall Down (Åkerlund, 2005c), a una velocidad de 98 PPM, se observa

un tratamiento del montaje métrico de un modo menos estricto que el anterior; en comparación con él, la escala de encuadre no se ve reducida al plano detalle y aumenta en este sentido hasta cualquier variedad de tamaño. Esto podría verse justificado por la reducida diferencia temporal que establece la velocidad de PPM (ver clip 33 en disco adjunto).

5.4.3. Montaje a contratiempo

En un montaje a cuatro tiempos por compas, en cuanto a la lógica musical comprendida por: tiempo fuerte, tiempo debil, tiempo semi-fuerte y tiempo debil; el director no representa algún reflejo de representación en relación a esta. Sin embargo, puntualmente en las escenas de performance de Telephone (Åkerlund, 2010), Jump (Åkerlund, 2005a), Beautiful Day (Åkerlund, 2000) y Mein Land (Åkerlund, 2012b), por mencionar algunos ejemplos ya que esto se aplica en casi toda la videografía del director, en momentos determinados de la canción aplica el corte a contratiempo, principalmente en relación al último tiempo débil del compás, para dar lugar a que el gesto del artista, armónico con la canción, coincida con el tiempo fuerte de la misma (ver clip 34 en disco adjunto).

En relación al montaje sonoro, en un compas igual al anterior, tiene la tendencia de aplicar sonidos de la duración del pulso para acompañar el cierre de la frase musical y pasar a otra. Este mecanismo se aplica en Wake Up Call (Åkerlund, 2007) para cerrar el primer estribillo con el pasaje de un avión, en Telephone (Åkerlund, 2010) para introducir el intervalo descrito en el vehículo, y en Smack My Bitch Up (Åkerlund, 1997b) para pasar de la introducción al primer verso a través de un pulso silenciado (ver clip 46 en disco adjunto).

5.4.4. Pulso análogo al corte

En el montaje de Jonas Åkerlund, así como refleja el pulso a través del corte, identifica a su ausencia a través de transiciones de crossfade. En When Love Takes Over (Åkerlund, 2009d), Mein Land (Åkerlund, 2012b), Celebration (Åkerlund, 2009a) y Smack my Bitch Up (Åkerlund, 1997b), sus respectivos puentes musicales, previos al último estribillo, cuentan

con pulsaciones que se no ven marcadas por el ataque de los instrumentos o por lo menos no están en primer término para el director. En estos casos, la melodía pareciste con sonidos instrumentales sostenidos que atraviesan los compases. El director, en el modo métrico, aplica a esta unidad sonora la entrada de una imagen, su combinación con la anterior, el abandono y así cíclicamente hasta que las pulsaciones vuelvan a predominar en el ritmo (ver clip 35 en disco adjunto).

En I Miss You, Åkerlund (2003b), a pesar de que la canción tiene el tempo marcado por la batería a una velocidad de 110 PPM, el director para el montaje pone en esta balada (Reynolds, 2010) énfasis en los instrumentos de cuerda de pulso sostenido durante casi toda la melodía. Puede observarse que el director podría ajustarse al tono o concepto de la canción e insiste en el recurso del crossfade como estética métrica; lo utiliza para atravesar los compases con las imágenes así como los instrumentos lo hacen con la música (ver clip 36 en disco adjunto).

5.4.5. Del fonema a la palabra

En cuanto al uso de la palabra como unidad métrica, el estilo de montaje métrico se aplica de acuerdo al carácter de este sonido. Para emplear el corte en las canciones de estilo melódico (Reynolds, 2010) el director respeta las extensiones de las palabras, a veces simplificándolas en sílabas y fonemas como en el caso de Beautiful (Åkerlund, 2002) (ver clip 37 en disco adjunto). En el sentido expresivo opuesto, las canciones que se interpreta que la voz adquiere un tratamiento similar al de los instrumentos como en Kix (Åkerlund, 1997b), Jump (Åkerlund, 2005a) y Telephone (Åkerlund, 2010), el director vincula la instancia de corte del mismo modo que con cualquier otro sonido dentro de la melodía (ver clip 38 en disco adjunto).

5.4.6. Estética de Loop

Se pueden mencionar dos videos de Jonas Åkerlund los cuales, por su método de montaje, se perciben diseñados para ser combinados imitando el estilo mencionado. Si bien el loop

es una técnica que se teorizó en la investigación dentro del marco musical, sus características también pueden ajustarse a la representación audiovisual con la misma metodología (Manovich, 2001). En *Fresh Out the Oven* (Åkerlund, 2009b) y *Kix* (Åkerlund, 1997a) se toman compases y sonidos musicales de la canción a los cuales se sujetan determinados planos que se repiten, en reiteradas instancias de la canción, siguiendo este mecanismo (ver clip 39 en disco adjunto).

5.4.7. Mush-up sonoro

Si bien Caricer (2014) establece que se puede incluir una canción dentro de otra mediante el *mush-up*, si se considera a esta un conjunto de sonidos establecidos métrica, armónica y rítmicamente, podría señalarse que los sonidos de las obras de Jonas Åkerlund, incorporados en el sentido métrico, reeditan a la canción original combinándose con las unidades métricas de la melodía. Si se ve el caso del puente musical del video *Hold It Against Me* (Åkerlund, 2011b), los sonidos de la pelea se montan, en sincronía con la imagen, repartiéndose entre los distintos tiempos de los compases de esta etapa de la canción. El mismo efecto, en sensación de climax, se construye en *Telephone* (Åkerlund, 2010) cuando se está por dejar el puente musical y con los sonidos de intoxicación de los clientes del restaurant se construye, métricamente, la acumulación tímbrica en dirección al último estribillo (ver clip 40 en disco adjunto). Por otro lado, para revisar esta técnica en otro formato, en el largometraje documental: *I'm Going to Tell you a Secret* (Åkerlund, 2005b), el director, encargado esta vez de la edición según la lista final de créditos (ver figura 14 en cuerpo c), toma el testimonio de un bailarín en un parque de skate y, métricamente, lo fragmenta sobre un instrumental de hip hop con el que, junto con los efectos de sonido de las patinetas, diseña lo que podría identificarse mediante Reynolds (2010) como un rap (ver clip 41 en disco adjunto).

5.4.7.1. Desprendimiento métrico

El montaje de sonidos del director no se observa rigurosamente vinculado al sincronismo métrico, en videos como *My Favourite Game* (1998a) y *American Life* (Åkerlund, 2003a) los sonidos se corren de la disposición a tiempo con la música y se reproducen de modo contrapuntístico con ella. Si en el capítulo acerca de música se la comprendía a esta como un conjunto de sonidos dispuestos armónica y métricamente dentro de unos compases, de este modo se puede establecer que los sonidos no están sincronizados con el objetivo de confundirse con ella. Con este método de montaje podría indicarse que los sonidos se despegan y salen a la superficie del discurso audiovisual. En el caso del final del segundo video mencionado, la intensidad de la música comienza a disminuir mientras que los efectos sonoros toman protagonismo sobre ella (ver clip 47 en disco adjunto).

5.4.8. Detener la música

En el recorrido del montaje musical de Jonas Åkerlund queda evaluar el concepto de edición que elabora para alterar la reproducción original de la canción. En el capítulo cuarto se vio los sentidos de pertenencia diegéticos (como la reverberación de la música dentro de la escena) o extradiegéticos (la suspensión emocional del personaje) que les puede aplicar a la melodía. En esta última instancia se analizará cual es el parámetro que selecciona para detener o alterar a la melodía en cualquiera de los dos sentidos.

Una de las cualidades que más se destacan del director es su mecanismo para introducir los intervalos narrativos, esto se resalta ya que se detecta que respetan cierto sentido musical que la canción construyó. En primer lugar, para caracterizar esta cualidad cabe mencionar que los intervalos musicales son aquellas instancias en que la canción se detiene, o pasa a segundo término, para dar inicio a alguna acción dramática sonora; ante la omisión de la canción, cualquier otra categoría de la banda de sonido podría verse involucrada, desde los diálogos hasta la instalación del silencio (Sedeño, 2007). La lógica que demuestra presentar Jonas Åkerlund para introducir los intervalos es la de interrumpir la música cuando esta haya completado una frase musical, puede ser cuando haya reunido un

grupo de compases o también cuando una de sus estructuras haya finalizado, por ejemplo un estribillo. Lo que se observa que esto le permite al director es utilizar el último tiempo de un compás para cerrar un ciclo musical y no interrumpirla en el medio de éste; como se ejemplificó con respecto a su uso de la banda sonora, el director no presenta el intervalo en el silencio brusco ya que esto podría percibirse como una falla técnica (Chion, 1993). El mecanismo que aplica es similar a la interpretación de la evolución del sonido que se explicaba con Diaz (2011), el director, en el último tiempo de la frase musical que va a interrumpir, localiza un sonido que comprende su inicio y desarrollo dentro de este última instancia e inicia su muerte, es decir el abandono del sostenimiento, durante los primeros instantes del intervalo musical; del modo en que se explica, los intervalos no inician en el silencio si no que arrastran desde la escena musical el decaimiento de un sonido que anticipó el corte. Esto podría reflejarse en el segundo intervalo de Girl Panic (Åkerlund, 2011a) en donde el cierre de la frase musical es presentado por un efecto de sonido de alta intensidad que inicia su relajamiento durante los primeros instantes de la detención de la música (ver clip 42 disco adjunto). Además, aunque no esté visible en el ejemplo recién mencionado, existen casos del director en los que, para interrumpir la música y hacer resistir el ritmo musical, en un último tiempo de una frase detiene el desarrollo original de la canción e inicia el intervalo con la banda instrumental de la melodía; lo que se observa que permite éste método por un lado es, colocar sonidos en el sentido métrico de la canción y, por el otro, establecer un punto de referencia para instalar el retorno de la canción; esto quiere decir que cuando el instrumental complete una dada frase musical, en el montaje, ya podría ser tiempo para aplicar el retorno original de la canción.

Este nexo entre el instrumental del intervalo y el regreso de la canción se establece con la misma lógica con la que se detuvo; se finaliza el intervalo en último tiempo de una frase musical y la canción original vuelve a primer término con el primer tiempo fuerte de una nueva parte de la melodía. Este tratamiento del montaje sobre la música podría ejemplificarse en el cuarto intervalo de Girl Panic (Åkerlund, 2011a), el director, en una primera etapa del intervalo presenta a la música del modo instrumental extradiagético, en la

segunda etapa del intervalo, en donde la canción por estar en primer término podría pensarse que regresó, la vuelve diegética al colocarle sentido de pertenencia mediante la percepción de una discoteca (ver clip 43 en disco adjunto); el director, respetando la lógica musical que la canción construyó, coloca su retorno cuando la última frase musical del intervalo finaliza empalmándolo con el inicio de lo que queda de la canción.

"Lo hacemos porque es fuente fecunda de inspiración, porque bien logrado es muestra de legítima creación artística y porque todo editor que logra entrenarse en este tipo de montaje, alcanza más rápidamente que con cualquier otro método un sentido de penetración y de dominio en el ritmo de la imagen. En ningún otro momento tendrá más cerca de su material visual ese magnífico molde, ese modelo puro de la forma que es la música. Estamos seguros de poder afirmar que un editor habituado al montaje sobre música no tendrá dificultad en crear ritmo, frente a cualquier otro material visual que se le presente." (Sánchez, 1970, p. 226).

Conclusión

A través del recorrido analítico que la investigación realizó para cada una de las instancias, las cuales se presentaron en capítulos, se pudo extraer conclusiones particulares vinculables a una general relevada por el estudio del concepto de montaje de Jonas Åkerlund.

Mediante el análisis de la música, y principalmente del género pop y rock, se observó que no es necesario tener un oído especializado para dedicarse al montaje musical en cada género. Esta sencillez, en el material musical, se ve que es provocada por los procesos de industrialización a los que están sometidos ambos géneros y que genera diseños de canciones para que luego su tarea de distribución sea más sencilla; en este último factor se podría colocar al video clip. Tanto el pop como el rock reúnen características estilísticas, que autores señalaron análogas entre los géneros, que vuelven a sus estructuras musicales más similares; se ve que la aplicación de tecnologías, instrumentos, métodos de realización y de estructuración, disminuyen la barrera estilística entre cada uno y facilitan, en un realizador enfocado en el montaje, la tarea de crear audiovisualmente a través de los mismos mecanismos para cada uno.

Como la búsqueda en la investigación estuvo centrada en encontrar formas estructurales dentro del cuerpo musical, se descubrió que además de los compases, en la música ocurren estructuras a mayor y menor escala a las cuales pueden ser ajustables la práctica del montaje musical de un video clip.

Por otro lado, la investigación se centró en definir al formato en el que el director se desenvuelve y ver de qué modo él se inserta dentro suyo. Hablar de video clip, como sucedió en el primer capítulo con la música, exige advertir y proponer un enfoque de acuerdo al aspecto que se desea analizar; si bien en el formato que se investigó se señalaron sus aspectos formales y genéricos, se descubrieron involucrados dentro suyo otros ajenos a su práctica como el de la propaganda.

De acuerdo a que se relevó que el formato estudiado es un producto de consumo, estudiarlo por su capacidad artística dentro de los circuitos comerciales obligaría a considerar, en una realización, su posición en el mercado y relación con otros medios para poder así tener un mejor logro de su diseño. Por otra parte, se demostró que es una práctica cinematográfica, concentrada en el entretenimiento y que se desprende de la televisión, que abandonó las técnicas de donde se originó y que en su desarrollo más contemporáneo empezó a dedicarse a las herramientas del cine digital. Si bien las prácticas iniciales del director investigado se colocan temporalmente dentro de las formas de reproducción y distribución televisivas, desde los inicios de su práctica se puede observar que están formuladas con el estilo de propaganda que persigue el video clip a través del montaje de atracciones.

Dentro del abanico de posibilidades formales que tiene un video clip, se observa que Jonas Åkerlund se desarrolla dentro de las menos convencionales; esto que se señala ocurre ya que en su práctica, al no limitar el espectro sonoro a la aparición única de la música, incluye sonidos y además extiende la duración original de la obra musical a un relato audiovisual que en ciertos casos la duplica. Otras características de autoría se descubrieron en el resto de los apartados.

En cuanto a las modalidades discursivas que se obtuvieron acerca del video clip, se comprobó que el director realiza su práctica dentro de todas y que, luego, en cada una de ellas, refleja su marca de autor a través del montaje musical. En Jonas Åkerlund, así como también se lo podría vincular a cualquier otro individuo interesado en el montaje musical, se ve como un factor clave el hecho de diseñar escenas de performance o donde el foco de atención este concentrada sobre un solo objeto para, a través de la disposición de distintos encuadres, generar mayor número de material con el fin de que durante su alternancia en la edición, coincida con el cromatismo y la métrica de la canción comprometida.

Por otro lado, dentro de la tendencia a lo extravagante, en la cual los investigadores mencionados colocaron al formato, se establece que el director se desenvuelve en ella y se

ajusta a las dificultades narrativas que su diseño, con tendencia a lo espectacular, puede aplicar.

De su concepto de montaje, Jonas Åkerlund denota que, teniendo la jerarquía de dirigir sus obras, puede generar y provocar la obtención de imágenes que se ajusten sin dificultades en la instancia edición.

Las obras de Jonas Åkerlund demuestran la constante de haber generado el mismo tratamiento de dirección basados en el concepto de montaje que se descubrió. Si bien se demostró su capacidad de variar aleatoriamente de plano, se especificaron las cualidades de cada uno para comprobar qué función expositiva, en el sentido métrico-musical, cumplen en la construcción de la obra. Al director se lo podría ver limitado al uso de cierto tipo de encuadres según la música con la que trabaje y también por la estructura que ella presente.

En las imágenes de los video clips de Jonas Åkerlund, sujetas a su corta duración de reproducción se observa que estas deberían tener en esencia una adecuada composición ya que, esta que aparece brevemente, cuanto mejor elaborada se presente, menor tiempo requerirá en un espectador para visualizarla. La práctica del diseño de la imagen del director no se ve atravesada solo por el dispositivo cinematográfico, si no que luego de su obtención en el rodaje la rediseña con fines discursivos desde su concepto de montaje. A través de esta facultad se comprueba que puede ampliar su capacidad argumentativa en relación a la dualidad entre narración y espectáculo.

Todos los elementos en la obra audiovisual del director trabajan en conjunto para cumplir su objetivo deseado pero cuanto mayor sea la complejidad de estas relaciones, mayores serán las consideraciones que debería tener para la posterior tarea de montaje.

En cuanto al trabajo de la banda sonora en las obras de Jonas Åkerlund, se comprueba que este se hace en función de potenciar su capacidad expresiva así como también la argumentativa. Desde su práctica observa que hace un estudio del comportamiento de éste instrumento para poder localizarlo con armonía y con cierto grado de realismo dentro de la obra. En el director se puede indicar que los aplica, a algunos en el sentido de ampliar la

capacidad narrativa de la obra y a otros en función de potenciar el sentido que se expuso como opuesto, el del espectáculo.

A través de las teorías recolectadas de Michel Chion acerca del sonido, se demostró qué métodos aplicativos y expansivos de la noción narración-espectáculo el director compromete. Más allá de la simple sincronización que cualquier banda sonora exige para su convivencia con las imágenes, el método de su concepto de montaje considera varios elementos de la banda sonora en un sentido decorativo, expresivo y narrativo.

En cuanto a su nexos con el montaje, la aplicación del sonido colabora en la construcción de la estética de montaje de atracciones; esto no solo podría señalarse en el director investigado, sino que también podría vincularse esta idea a la producción general de video clips. En relación opuesta, también se puede señalar que no hay que entender al video clip focalizado en el montaje musical como un todo métrico; esto se observó debido a que los sonidos que rompen con esta disposición, sobresalen narrativamente y no lo hacen tanto en el sentido espectacular.

Lo relevado acerca de la práctica de Jonas Åkerlund no debería reflejarse solo en él, cualquier realizador interesado en una práctica de montaje de sonidos, para poder trabajar la banda sonora dentro de un video clip y que este comparta cierta elegancia con la música, el hecho de tener conocimientos sobre esta última será fundamental para hacer una aplicación adecuada. Por otro lado, los conocimientos acerca del comportamiento físico de un sonido facilitarían también en este realizador su aplicación en el sentido realista que se señaló para el director. Además de esto, conocer las funciones de ampliación narrativas que este instrumento puede aplicar en un discurso audiovisual, mejorarían aún más el objetivo discursivo propuesto por un realizador.

Si bien el montaje cinematográfico está pensado para preservar la continuidad del relato y su transparencia al espectador como si fuese su ojo el que está participando en él, Jonas Åkerlund prohíbe esta libertad al interrumpir continuamente la observación de la imagen a favor de una estética musical del montaje. Del producto del encadenamiento de sus encuadres se establece, primero, que no respeta el desarrollo temporal de las tomas pero si

su localización en el espacio, y segundo, que de la falta de temporalidad que aplica entre los cortes desarrolla un efecto de sincronía musical que se le vincula a su estética.

La definición de montaje métrico, que es la que más aplica a la estética del director, se ve trascendida por parte de este sujeto. Si bien la práctica mencionada obedece a patrones más simétricos y temporalmente idénticos, el director demuestra que dentro de la música puede encontrar diversos patrones donde aplicar el corte para generar mejor empatía con el esquema musical y no provocar un montaje predecible por parte del observador. Esta fidelidad al cuerpo musical no demostró que su concepto de montaje está ligado a lo que la música obliga, si no que, en su estética autoral, se observa su capacidad de indicarle a la música lo que su finalidad discursiva desea. Por otra parte, en cuanto al montaje métrico de los sonidos, se observó que su estilo tiene tendencia musical al combinar los sonidos de la banda sonora como si fuese un instrumento agregado a la canción, en el caso de los sonidos que no sincronizaban con el cuerpo rítmico de ésta, se comprobó que se hace con el objetivo de detener al espectáculo y elevar al relato.

En cuanto al montaje de Jonas Åkerlund se demuestra primero que, puede ser tanto extravagante como corriente, que transgrede las normas concebidas por las teorías relevadas del montaje, que puede trasladar una estética de video clip a otros formatos y que puede pensarse un video clip considerando en este solo su tratamiento en la edición.

Para finalizar, la investigación ha comprobado que el director investigado, Jonas Åkerlund, ha desarrollado un estilo al que, independientemente de la modalidad de video clip que aplique, el género musical en el que se vea involucrado y el formato en el que se desarrolle, siempre es fiel a esa estética que titula a esta investigación.

Lista de referencias bibliográficas

- Åkerlund, J. (Director). (1997a). *Kix* (Per Gessle). [Video Clip]. Estados Unidos: EMI.
- Åkerlund, J. (Director). (1997b). *Smack My Bitch Up* (Prodigy). [Video Clip]. Inglaterra: Sony.
- Åkerlund, J. (Director). (1998a). *My Favourite Game* (The Cardigans). [Video Clip]. Estados Unidos: Polydor.
- Åkerlund, J. (Director). (1998b). *Turn The Page* (Metallica). [Video Clip]. Estados Unidos: Blackened Recordings.
- Åkerlund, J. (Director). (2000). *Beautiful Day* (U2). [Video Clip]. Dublin: Interscope.
- Åkerlund, J. (Director). (2002). *Beautiful* (Christina Aguilera). [Video Clip]. Estados Unidos: RCA.
- Åkerlund, J. (Director). (2003a). *American Life* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2003b). *I Miss You* (Blink-182). Estados Unidos: Geffen.
- Åkerlund, J. (Director). (2005a). *Jump* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2005b). *I'm Going to Tell You a Secret*. [DVD] Estados Unidos: Maverick Films.
- Åkerlund, J. (Director). (2005c). *Rain Fall Down* (The Rolling Stones). [Video Clip]. Estados Unidos: Virgin Records.
- Åkerlund, J. (Director). (2007). *Wake Up Call* (Maroon 5). [Video Clip]. Estados Unidos: A&M/Octone.
- Åkerlund, J. (Director). (2008). *Undead* (Hollywood Undead). [Video Clip] Estados Unidos: Octone.
- Åkerlund, J. (Director). (2009a). *Celebration* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2009b). *Fresh Out The Oven* (Jennifer Lopez ft. Pitbull). [Video Clip]. Estados Unidos: Epic.
- Åkerlund, J. (Director). (2009c). *Paparazzi* (Lady Gaga). [Video Clip]. Estados Unidos: Interscope.
- Åkerlund, J. (Director). (2009d). *We Are Golden* (Mika). [Video Clip]. Estados Unidos: Casablanca.

- Åkerlund, J. (Director). (2009e). *When Love Takes Over* (David Guetta ft. Kelly Rowland). Estados Unidos: EMI.
- Åkerlund, J. (Director). (2010). *Telephone* (Lady Gaga). [Video Clip]. Estados Unidos: Interscope.
- Åkerlund, J. (Director). (2011a). *Girl Panic* (Duran Duran). [Video Clip]. Londres: Tapemodern.
- Åkerlund, J. (Director). (2011b). *Hold It Against Me* (Britney Spears). [Video Clip]. Estados Unidos: Jive.
- Åkerlund, J. (Director). (2012a). *Doom And Gloom* (Rolling Stones). [Video Clip]. Estados Unidos: Universal Music.
- Åkerlund, J. (Director). (2012b). *Mein Land* (Rammstein). [Video Clip]. Alemania: Universal.
- Alfonso, A. y Lattenero, L.(2007). *La imagen institucional del Rock*. Trampas de la comunicación, 52, 48-55.
- Arena, F. (2008). *Producción musical profesional*. Buenos Aires: Gradi.
- Canada (Director). (2013) *Dramas y Comedias* (Fangoria). [Video Clip]. España: Warner Music.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Catedra.
- Caricer J. (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Universitat.
- Chion, M. (1992). *El Cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Conroy, T. (1998). Hot video director. *Rolling Stone*, 793, 89.
- Courtes, A. (Director). (2003) *Seven Nation Army* (The White Stripes). [Video Clip]. Estados Unidos: XL Recordings.
- Cunningham, C. (Director). (1998). *Frozen* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Curtis, R. (Director). (1992) *Everybody in the Place* (Prodigy). Estados Unidos: XL Recordings.
- Darley, A. (2002). *Cultura Visual Digital*. Buenos Aires: Paidós
- Dent de Cuir (Director). (2015) *Drifted* (The Shoes). [Video Clip]. Paris: Green United Music.

- Díaz, S. (2011). *Voces de la pantalla*. Buenos Aires: VIAF
- Elsaesser, T. (2011). Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. *Imagofagia*, 3, 1-31.
- Fandos, M. (1993). El vídeo-clip musical: una asignatura pendiente. *Comunicar*, 96, 94-97.
- Frith, S. (1987). *Towards an aesthetic of popular music*. Citado en: Leepert, R. y McClary, S. (1989). *Music and composition: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic practice in tonal music*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Giraldez A. (2010). La composición musical como construcción: Herramientas para la creación y la difusión musical en internet. *Revista Iberoamericana de educación*, 52, 109-125.
- Gondry, M. (Director). (2003). Let Forever Be (The Chemical Brothers). [Video Clip]. Londres: Freestyle Dust.
- Gowers, B. (Director). (1976). Bohemian Rhapsody (Queen). [Video Clip] Reino Unido: EMI.
- Guerra, L. (2010). *Pensar el sonido: Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Mexico: CUEC.
- Gundersen, E. (2003). American Life includes images of combat. *Usa Today*. p.01
- Henry, L. (2011). *Breve historia de la música*. Barcelona: Robinbook.
- Heslop, R. (Director). (1995) Beautiful Life (Ace Of Base). [Video Clip] Estados Unidos: Mega.
- Hurwitz, M. (2002). An icon's new gear. *American cinematographer*, 83, 74-80.
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Landis, J. (Director). (1996). Thriller (Michael Jackson). [Video Clip]. Estados Unidos: Epic.
- Lerdahl, F y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- Lyne, A. (Director) y Simpson, D. (Productor). (1983) Flashdance [DVD] Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del rojas

- Manovich L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Morante, F. (2013) *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: UOC
- Morey, J. (2012). Copyright Management and its effect on the Sampling Practice of UK Dance Music Producers. *IASPM@Journal*, 3, 48-62.
- Ráfols, R. y Colmer A. (2003). *El diseño audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Reyes, H. (2012). *La condensación narrativa del videoclip musical*. Proyecto de graduación. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock; pscodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Richardson, J. (2013) *The oxford handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Estados Unidos: Oxford
- Rodrigo, S. (2009). *Música y adolescencia; la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Madrid: Injuve.
- Sánchez, B. V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, R. C. (1994). *Montaje cinematografico: arte de movimiento*. México: CUDC.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Sedeño, V. A. M. (2002). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sedeño, V. A. M. (2006). La creatividad en otros formatos audiovisuales: El videoclip musical. *Universidad de Málaga*. 7, 391-398.
- Sedeño, V. A. M. (2007). El videoclip como mercanarrativa. *Signa*, 16, 493-504.
- Seven E. Carlsson (1999) *Audiovisual poetry or commecial salad of images? Perspective of music video analysis*. Citado en: Suárez, E. (2002). *El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos*. [Revista en línea] Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/116/115>
- Suárez, E. (2002). *El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos*. [Revista en línea] Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/116/115>
- Spotiswoode, R. (1958). *Gramática del cine: Análisis de la técnica cinematográfica*. Buenos Aires: Losange.

Thompson, K. (1981) *Eisenstein's Ivan the terrible: A neoformalist analysis*. Citado en: Darley A. (2002). *Cultura Visual Digital*. Buenos Aires: Paidós.

Veiga, A. (2006). El video clip en constante renovación. *Chasqui*, 94, 46-51.

Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós

Ward, P. (1998). *Composicion de la imagen en cine y televisión*. Madrid: IORTV.

Bibliografía

- Åkerlund, J. (Director). (1997a). *Kix* (Per Gessle). [Video Clip]. Estados Unidos: EMI.
- Åkerlund, J. (Director). (1997b). *Smack My Bitch Up* (Prodigy). [Video Clip]. Inglaterra: Sony.
- Åkerlund, J. (Director). (1998a). *My Favourite Game* (The Cardigans). [Video Clip]. Estados Unidos: Polydor.
- Åkerlund, J. (Director). (1998b). *Turn The Page* (Metallica). [Video Clip]. Estados Unidos: Blackened Recordings.
- Åkerlund, J. (Director). (2000). *Beautiful Day* (U2). [Video Clip]. Dublin: Interscope.
- Åkerlund, J. (Director). (2002). *Beautiful* (Christina Aguilera). [Video Clip]. Estados Unidos: RCA.
- Åkerlund, J. (Director). (2003a). *American Life* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2003b). *I Miss You* (Blink-182). Estados Unidos: Geffen.
- Åkerlund, J. (Director). (2005a). *Jump* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2005b). *I'm Going to Tell You a Secret*. [DVD] Estados Unidos: Maverick Films.
- Åkerlund, J. (Director). (2005c). *Rain Fall Down* (The Rolling Stones). [Video Clip]. Estados Unidos: Virgin Records.
- Åkerlund, J. (Director). (2007). *Wake Up Call* (Maroon 5). [Video Clip]. Estados Unidos: A&M/Octone.
- Åkerlund, J. (Director). (2008). *Undead* (Hollywood Undead). [Video Clip] Estados Unidos: Octone.
- Åkerlund, J. (Director). (2009a). *Celebration* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Åkerlund, J. (Director). (2009b). *Fresh Out The Oven* (Jennifer Lopez ft. Pitbull). [Video Clip]. Estados Unidos: Epic.
- Åkerlund, J. (Director). (2009c). *Paparazzi* (Lady Gaga). [Video Clip]. Estados Unidos: Interscope.

- Åkerlund, J. (Director). (2009d). *We Are Golden* (Mika). [Video Clip]. Estados Unidos: Casablanca.
- Åkerlund, J. (Director). (2009e). *When Love Takes Over* (David Guetta ft. Kelly Rowland). Estados Unidos: EMI.
- Åkerlund, J. (Director). (2010). *Telephone* (Lady Gaga). [Video Clip]. Estados Unidos: Interscope.
- Åkerlund, J. (Director). (2011a). *Girl Panic* (Duran Duran). [Video Clip]. Londres: Tapemodern.
- Åkerlund, J. (Director). (2011b). *Hold It Against Me* (Britney Spears). [Video Clip]. Estados Unidos: Jive.
- Åkerlund, J. (Director). (2012a). *Doom And Gloom* (Rolling Stones). [Video Clip]. Estados Unidos: Universal Music.
- Åkerlund, J. (Director). (2012b). *Mein Land* (Rammstein). [Video Clip]. Alemania: Universal.
- Alfonso, A. y Lattenero, L.(2007). *La imagen institucional del Rock*. Trampas de la comunicación, 52, 48-55.
- Arena, F. (2008). *Producción musical profesional*. Buenos Aires: Gradi.
- Bazin, A. (1990) *Que es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Canada (Director). (2013) *Dramas y Comedias* (Fangoria). [Video Clip]. España: Warner Music.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Catedra.
- Caricer J. (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Universitat.
- Chion, M. (1992). *El Cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Conroy, T. (1998). Hot video director. *Rolling Stone*, 793, 89.
- Courtes, A. (Director). (2003) *Seven Nation Army* (The White Stripes). [Video Clip]. Estados Unidos: XL Recordings.
- Cunningham, C. (Director). (1998). *Frozen* (Madonna). [Video Clip]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Curtis, R. (Director). (1992) *Everybody in the Place* (Prodigy). Estados Unidos: XL Recordings.

- Darley, A. (2002). *Cultura Visual Digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Dent de Cuir (Director). (2015) Drifted (The Shoes). [Video Clip]. Paris: Green United Music.
- Diaz, S. (2011). *Voces de la pantalla*. Buenos Aires: VIAF.
- Elsaesser, T. (2011). Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. *Imagofagia*, 3, 1-31.
- Fandos, M. (1993). El vídeo-clip musical: una asignatura pendiente. *Comunicar*, 96, 94-97.
- Frith, S. (1987). *Towards an aesthetic of popular music*. Citado en: Leepert, R. y McClary, S. (1989). *Music and composition: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic practice in tonal music*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Giraldez A. (2010). La composición musical como construcción: Herramientas para la creación y la difusión musical en internet. *Revista Iberoamericana de educación*, 52, 109-25.
- Gondry, M. (Director). (2003). Let Forever Be (The Chemical Brothers). [Video Clip]. Londres: Freestyle Dust.
- Gowers, B. (Director). (1976). Bohemian Rhapsody (Queen). [Video Clip] Reino Unido: EMI.
- Guerra, L. (2010). *Pensar el sonido: Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Mexico: CUEC.
- Gundersen, E. (2003). American Life includes images of combat. *Usa Today*. p.01
- Henry, L. (2011). *Breve historia de la música*. Barcelona: Robinbook.
- Heslop, R. (Director). (1995) Beautiful Life (Ace Of Base). [Video Clip] Estados Unidos: Mega.
- Hurwitz, M. (2002). An icon's new gear. *American cinematographer*, 83, 74-80.
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Landis, J. (Director). (1996). Thriller (Michael Jackson). [Video Clip]. Estados Unidos: Epic.
- Leepert, R. y McClary, S. (1989). *Music and composition: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge.

- Lerdahl, F y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- Lyne, A. (Director) y Simpson, D. (Productor). (1983) *Flashdance* [DVD] Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del rojas
- Manovich L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Morante, F. (2013) *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: UOC
- Morey, J. (2012). Copyright Management and its effect on the Sampling Practice of UK Dance Music Producers. *IASPM@Journal*, 3, 48-62.
- Ráfols, R. y Colmer A. (2003). *El diseño audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Reyes, H. (2012). *La condensación narrativa del videoclip musical*. Proyecto de graduación. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock; pscodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Richardson, J. (2013) *The oxford handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Estados Unidos: Oxford
- Rodrigo, S. (2009). *Música y adolescencia; la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Madrid: Injuve.
- Sánchez, B. V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, R. C. (1994). *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. México: CUDC.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Sedeño, V. A. M. (2002). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sedeño, V. A. M. (2006). La creatividad en otros formatos audiovisuales: El videoclip musical. *Universidad de Málaga*. 7, 391-398.
- Sedeño, V. A. M. (2007). El videoclip como mercanarrativa. *Signa*, 16, 493-504.
- Seven E. Carlsson (1999) *Audiovisual poetry or commercial salad of images? Perspective of music video analysis*. Citado en: Suárez, E. (2002). *El videoclip como producto de la*

interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos. [Revista en línea]
Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/116/115>

Suárez, E. (2002). *El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos*. [Revista en línea] Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/116/115>

Spotiswoode, R. (1958). *Gramática del cine: Análisis de la técnica cinematográfica*. Buenos Aires: Losange.

Thompson, K. (1981) *Eisenstein's Ivan the terrible: A neoformalist analysis*. Citado en: Darley A. (2002). *Cultura Visual Digital*. Buenos Aires: Paidós

Veiga, A. (2006). El video clip en constante renovación. *Chasqui*, 94, 46-51.

Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós

Ward, P. (1998). *Composicion de la imagen en cine y televisión*. Madrid: IORTV.