



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

**ESTÉTICA DEL VIDEOCLIP Y NARRATIVA DEL CINE
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

Autor:

Lic. Erick García Aranguren

C.I. 13.862.078

Tutora:

Mgs. Morella Alvarado

C.I. 6.125.697

Caracas, enero de 2015



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
VEREDICTO




Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el Trabajo Especial de Grado presentado por el ciudadano: **ERICK ALFONSO GARCÍA ARANGUREN** Cédula de identidad N° V-13.862.078, bajo el título "ESTÉTICA DEL VIDEOCLIP Y NARRATIVA DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGISTER SCIENTIARUM EN COMUNICACIÓN SOCIAL**, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 12 de Mayo de 2015 a las 09:00 AM., para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que éste hizo en la Sala de Usos Múltiples del piso 3 de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

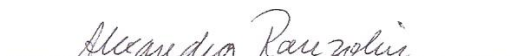
2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por el autor, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado. Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado cumplió a cabalidad el objetivo propuesto y abre una perspectiva en los estudios de cine y audiovisual en el nivel de postgrado. Se recomienda su publicación una vez incorporadas las observaciones.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 12 días del mes de Mayo del año 2015, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinadora del jurado la profesora Morella Alvarado.




PROF. HUMBERTO VALDIVIESO
C.I. 9.881.853

UCAB



PROF. ALEXANDRA RANZOLIN
C.I. 12.879.679

UCV



PROFA. MORELLA ALVARADO
C.I. 6.125.697
UCV
TUTORA

CEP-FHE
UCV
RF.-12/05/2015



DEDICATORIA

A Vero, Ale, Ana, Mary y Otto...

*Por estar presentes en cada fotograma
de esta hermosa película a la que llamo vida.*

AGRADECIMIENTOS

La investigación aquí presentada -ciertamente- me ha dado muchísimas satisfacciones y entre ellas resalta permitirme conocer maravillosas personas que me ayudaron -de diversas maneras- para que la misma llegara finalmente a buen puerto. Entre ellas debo nombrar el valioso apoyo del **Prof. Omar Rodríguez**, quien desinteresadamente asesoró los primeros trazos del estudio, más allá de sus ocupaciones, siempre sacó tiempo para opinar y brindar algunas importantes ideas para el impulso de la misma. Asimismo, debo agradecer a la **Dra. Ana María Sedeño** y al **Dr. Juan Anselmo Leguizamón**, por enviarme gustosamente sus principales textos, dedicados al estudio del videoclip, a través de los cuales conocí a fondo el maravilloso mundo de estos micro relatos caóticos y posmodernos.

De la misma manera, agradezco al **Dr. C. José Rojas Bez**, quien se mostró siempre atento y dispuesto en apoyarme en lo que el dominó “la selección de un tema tan útil y atractivo”. Igualmente, mi más sincera gratitud a la **Mgs. Andrea Echeverri**, cuyos aportes bibliográficos ayudaron a sustentar la investigación y –sobre todo- gracias por sugerirme la lectura del libro de Warren Buckland, *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (2009), el cual me permitió comprender con mayor precisión la complejidad narrativa del cine contemporáneo.

En estas líneas no puede faltar mi reconocimiento a mi esposa, **Verónica Fuenmayor**, quien siempre estuvo a mi lado apoyándome y leyendo, una y mil veces, cada una de las pinceladas que fueron dando forma a este lienzo.

Además, no puedo dejar de nombrar a mi inestimable tutora, **Mgs. Morella Alvarado**. Gracias por su paciencia, por apoyarme con el desarrollo del tema y por guiarme en la construcción caótica (pero sabrosa) del mismo.

Para finalizar, muchas gracias a todos aquellos que no han sido nombrados, pero que comparten conmigo un inmerso amor por el mágico mundo del Séptimo Arte.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

**ESTÉTICA DEL VIDEOCLIP Y NARRATIVA DEL CINE
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

Autor:

Lic. Erick García Aranguren
C.I. 13.862.078

Tutora:

Mgs. Morella Alvarado
C.I. 6.125.697

RESUMEN

El videoclip se ha transformado, desde la década de los 80, en uno de los formatos audiovisuales más atractivos de la industria cultural contemporánea, su originalidad narrativa lo ha convertido en un género digno de análisis. Diversos estudios han demostrado, no sólo la identidad propia y única que tiene el videoclip sino la capacidad que tiene de influir en otros formatos y/o géneros cinematográficos y audiovisuales en general. Desde esta perspectiva, la investigación aquí plasmada, tuvo como objetivo analizar la influencia de la estética del videoclip en la narrativa del cine latinoamericano contemporáneo. Esto, a través del análisis de tres películas: *Amores Perros* (2000), *Ciudad de Dios* (2002) y *Secuestro Express* (2005). Dicho estudio se concibió como una investigación documental, bajo la mirada metodológica de los enfoques cualitativos. Esto nos permitió, a partir del método hermenéutico, crear un modelo propio, el cual se presenta como un modelo para el análisis de contenido audiovisual de naturaleza cualitativa. Sin duda, la investigación aquí planteada es un significativo aporte para la línea de investigación que desarrolla el ININCO-UCV “*Estética de la Comunicación*”, puesto que el mismo permite despejar algunas dudas sobre los cambios estilísticos y narrativos presentes en el cine latinoamericano contemporáneo.

Palabras clave: Cine latinoamericano, estética, narrativa y videoclip.

ÍNDICE

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN	iii
INTRODUCCIÓN	1
<i>Bases para una estética clipera en la narrativa cinematográfica</i>	3
<i>Videoclip: Una mirada desde el cine latinoamericano</i>	9
Objetivos de la investigación.....	10
<i>Objetivo general</i>	10
<i>Objetivos específicos</i>	11
Importancia y justificación de la investigación.....	11
CAPÍTULO I	
ESTÉTICA CLIPERA (DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD)	16
La llegada de una narrativa clipera.....	16
De la modernidad a la posmodernidad.....	19
El videoclip como vanguardia estética-narrativa.....	24
<i>La imagen en el videoclip</i>	26
<i>El espacio en el videoclip</i>	31
<i>El plano en el videoclip</i>	32
<i>La composición en el videoclip</i>	33
<i>La iluminación en el videoclip</i>	35
<i>El montaje en el videoclip</i>	36
El videoclip en el contexto de la narrativa cinematográfica.....	37
<i>La seducción que aporta el clip al cine</i>	38
CAPÍTULO II	
UNA MIRADA A LOS MODELOS NARRATIVOS “CLÁSICOS” DEL CINE LATINOAMERICANO	42
El cine clásico latinoamericano: ¿Cerca o lejos de <i>Hollywood</i> ?.....	42
<i>En búsqueda de una narrativa cinematográfica propia</i>	44
<i>Un nuevo cambio se avecina</i>	48
<i>Cine latinoamericano contemporáneo (sin temor a los cambios)</i>	50

CAPÍTULO III	
EL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO Y SU NATURALEZA CUALITATIVA	54
Aspectos metodológicos abordados en el estudio.....	54
La hermenéutica como método para el análisis del texto filmico.....	58
El Análisis de Contenido como método/técnica de interpretación.....	61
<i>Diseño de una herramienta de análisis</i>	63
<i>Del Découpage a la interpretación</i>	64
<i>Entre componentes cinematográficos y cliperos</i>	66
La constitución del corpus.....	71
CAPÍTULO IV	
CONEXIONES ENTRE VIDEOCLIP Y EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO	76
<i>Amores Perros, Ciudad de Dios y Secuestro Express: ¿Tres películas abordadas desde una narrativa-estética clipera?</i>	76
<i>Amores Perros: Tres historias abordadas desde una estética clipera</i>	77
Características visuales cercanas al videoclip.....	79
<i>Una puesta en escena con características cliperas</i>	81
<i>La iluminación y el color al estilo videoclip</i>	83
<i>La cámara como herramienta protagonista del film</i>	85
El sonido y la música en <i>Amores Perros</i>	88
La anti-narratividad del film.....	91
A modo de conclusión.....	98
<i>Ciudad de Dios: La estética del hambre desde una visión posmoderna</i>	100
Características visuales cercanas al videoclip.....	103
<i>Una puesta en escena con características cliperas</i>	107
<i>La iluminación y el color al estilo videoclip</i>	109
<i>La cámara como herramienta protagonista del film</i>	112
El sonido y la música en <i>Ciudad de Dios</i>	115
La anti-narratividad del film.....	117
<i>El comienzo del final</i>	119
<i>La droga es el negocio</i>	122
<i>Una época violenta</i>	127
A modo de conclusión.....	130
<i>Secuestro Express: La estética express del videoclip para narrar un secuestro</i>	134
Características visuales cercanas al videoclip.....	137

<i>Una puesta en escena con características cliperas</i>	142
<i>La iluminación y el color al estilo videoclip</i>	144
<i>La cámara como herramienta protagonista del film</i>	146
El sonido y la música en <i>Secuestro Express</i>	149
La anti-narratividad del film.....	152
A modo de conclusión.....	162
EPÍLOGO	164
REFERENCIAS	170
ANEXOS	179

INTRODUCCIÓN

El videoclip como producto audiovisual ha sido tema de reflexión a partir de la década de los ochenta. Luego del nacimiento de la cadena musical *MTV* “la producción de video clips no sólo se transformó en una importante industria, sino que consolidó su vena artística y de calidad” (Osorio, s/f: 7). Si bien, al principio este producto cultural sólo fue observado con atención como un nuevo elemento de comercialización, posteriormente fue ganando terreno como importante género de expresión dentro de la oferta televisiva. Por ello, al pasar de los años, teóricos, críticos y realizadores cinematográficos han entendido que el videoclip posee una estética propia y digna de análisis.

Los avances que ha logrado el videoclip lo han convertido en un género con particularidades propias. Es un género que a través del ingenio de sus creadores, se ha transformado en un fenómeno audiovisual donde convergen lo experimental y lo comercial. Resulta interesante observar como:

Incorporando elementos del video experimental, el videoarte y la animación dentro de un formato comercialmente viable, el videoclip ha hecho fácilmente más por popularizar y promocionar experimentos con visualización y narratividad que todos los esfuerzos previos que combinaron arte y medios de comunicación (Sedeño, 2006: 1).

Lo cual, nos permite señalar que el videoclip, a pesar de que nace de la necesidad de promocionar un disco o un artista, a través del tiempo se ha convertido en un medio de expresión vanguardista. Gubern (1998) expone que “los videoclips constituyen micro narraciones cinematográficas en las que, a pesar de la importancia esencial del sonido, los planos han recuperado en la autonomía y el montaje la libertad que tenían en el momento más creativo del cine mudo” (En Leguizamón, 1998: 12). En otras palabras, lo dicho anteriormente viene a reforzar la importancia

que tiene el videoclip como género creador de una narrativa y estética propia, digna de ser estudiada para con ello descubrir cómo un género relativamente “nuevo” se puede insertar en la forma de hacer un nuevo cine.

Conviene recordar que a través del tiempo se ha estudiado cómo las diferentes artes (pintura, teatro, literatura, música, danza y arquitectura) intervinieron en la consolidación de la narrativa cinematográfica. Particularmente, la influencia de éstas se puede apreciar en la construcción de los planos, la puesta en escena, la iluminación y el montaje. Para David Bordwell (1996) el teatro y la pintura fueron las principales formas expresivas de inspiración para la formación de la narrativa cinematográfica, pues aspectos como la perspectiva, la profundidad, el encuadre, la acústica, son elementos que actualmente definimos como estrategias estéticas-narrativas propias de un film.

Tomando en cuenta lo anterior, es evidente que la narrativa cinematográfica ha sufrido importantes transformaciones, de allí que presumimos que la misma se nutre de disciplinas novedosas con la finalidad de cambiar e innovar. Por ejemplo, en la actualidad se habla de una estética-narrativa cinematográfica altamente influenciada por diversos géneros propios de la televisión. Duque (2002) propone que la televisión, a través de sus diversos géneros (incluyendo el videoclip), logra una gran capacidad de síntesis de imágenes y contenidos en cortos periodos de tiempo. Lo anterior, de una manera u otra, ha cambiado la forma de ver del espectador, por ende, podemos deducir que el cine, con la finalidad de expandir sus fronteras estéticas y narrativas, ha absorbido dichos cambios para adaptarse a las exigencias del público.

Partiendo de lo expresado anteriormente, se deduce que uno de los géneros audiovisuales que ha transformado la narrativa cinematográfica es el videoclip. Género nacido a partir de la hibridación del propio cine, las vanguardias, la televisión y la tecnología aplicada a la imagen.

Bases para una estética clipera¹ en la narrativa cinematográfica

Es notorio que los análisis cinematográficos se han caracterizado por observar la narrativa del cine a través de una mirada a la narrativa del cine clásico *hollywoodense*, heredada de una estructura aristotélica expuesta en la literatura del siglo XIX, en donde se “presupone la existencia de una narración lineal, con un protagonista, un antagonista, los ayudantes del protagonista, los ayudantes del antagonista, el objeto de deseo ambicionado por los oponentes, el conflicto y su desenlace” (Espinoza, s/f: 10).

Sin embargo, se observa cómo esta estructura se ha visto modificada a lo largo del tiempo. Es aquí donde suponemos que dichos cambios se producen, en parte, por la llegada y el auge que ha tenido en las últimas tres décadas el videoclip, tal y como sucedió con la llegada de las vanguardias europeas a partir de la década del veinte.

El videoclip, por ejemplo, dentro de sus variadas estrategias discursivas logra romper con diversos códigos de la narrativa cinematográfica clásica², narrativa que ha dominado en el cine de ficción. En esta se observa cómo el movimiento narrativo comienza cuando se presenta un deseo que establece una meta y el desarrollo presentará el proceso para alcanzarla. Con esto, no deseamos afirmar que una supuesta influencia del videoclip acaba con la narrativa clásica, sino que incluye nuevos códigos formales y estéticos a la hora de contar las historias.

¹ En este punto es importante enfatizar que el término “clipero/a” no se utiliza en la investigación como una expresión despectiva. Por el contrario, este término hace referencia a todo aquello que estéticamente, visualmente posee características propias del videoclip. Es importante hacer esta aclaratoria, puesto que en algunos países, como México, palabras como “clipero”, “ochentero”, “noventero” se utilizan de forma peyorativa.

² La diferencia entre los códigos del videoclip y los códigos propios cinematográficos no radica en su forma, sino en cómo estos son usados.

Lo anterior es señalado por Ana María Sedeño en su libro *Lenguaje del Videoclip* (2003): existen códigos singulares en el género del videoclip que han influido en la narrativa cinematográfica contemporánea. Entre ellos resalta una visible condensación o acortamiento de la historia, lo cual da paso a una acción acelerada, frenética y sin pausa (lo cual se puede evidenciar tanto en el montaje como en la acción misma del film) que, en cierta forma, perjudica los diálogos (es decir, la imagen prevalece sobre la palabra).

Asimismo, el relato -muchas veces- parece quedar inconcluso. Se beneficia el final abierto a través de historias cortas y múltiples, dejando atrás las macro-historias tipo *Lo que el viento se llevó* (1939). Además, podemos apreciar el uso de montajes rápidos, con un mayor ritmo visual, definido por Sedeño como la *ultrafragmentación*³. Así como también, “la desintegración de la unidad ficcional representada por las viejas películas mediante la interrupción constante del flujo del discurso por otros discursos extraños: autopromociones de la cadena, avances informativos” (p.19).

Otro de los códigos del videoclip que ha influenciado la narrativa cinematográfica (y cada vez parece estar más presente) es el uso de personajes contruidos a través de estereotipos profundamente marcados⁴. Al parecer, con la finalidad de mostrar personajes previsibles, que faciliten el entendimiento del film.

La combinación de las características anteriores permite que consideremos al videoclip como un producto cultural mediático que se acerca al público con un

³ Para Sedeño esta “*ultrafragmentación*” se da a través de la creación narrativa de un montaje rápido, en donde dicho montaje y “la acción barroca sustituyen a la descripción y el detalle que necesitan de pausas reflexivas o al menos de una temporalidad más compensada” (2003: 19).

⁴ En la elaboración de los guiones la caracterización de los personajes ha perdido importancia. Lo mecanismo de identificación del espectador subsisten en un registro menos naturalista y más retórico” (Durá, 1988: 70)

lenguaje novedoso y arriesgado. Dichas innovaciones estéticas-narrativas pueden ser –en algunos casos- percibidas fácilmente en los cambios estéticos-narrativos del cine contemporáneo.

Con lo antes planteado, podríamos asumir que la industria cinematográfica, en especial la estadounidense, ha tomado los elementos discursivos que propone el género del videoclip como herramienta para la construcción de sus films y esto se puede evidenciar, a través de los comentarios de críticos cinematográficos que catalogan diversos largometrajes de ser videoclips de larga duración. Por ejemplo, en la crítica reseñada por Javier Pulido Samper, sobre la película *Moulin Rouge* (2001) del director Baz Luhrmann, se manifiesta lo siguiente:

Es tal el desenfreno visual y escenográfico que más de uno se preguntará si debajo de tanto artificio no hay más que una hueca estupidez modernilla. Lo cierto es que, si bien la película transcurre durante parte de su metraje con una puesta en escena cercana a los parámetros del videoclip, según avanza la trama, ésta adquiere peso y profundidad, haciéndose abiertamente oscura y emotiva en su sprint final (Pulido, 2003: 8).

A través del comentario de Pulido se puede valorar la influencia del videoclip en la industria cinematográfica (aunque el autor no lo asume como algo positivo), así como de otros códigos presentes en la producción audiovisual. Dentro de esta perspectiva, si bien es cierto que dicha influencia no ha sido estudiada en profundidad, es evidente que la narrativa y la estética del videoclip pueden ser apreciadas frecuentemente con mayor fuerza en diversos largometrajes. Así como el ejemplo antes mencionado, son muchas las muestras que diariamente se reseñan en los diferentes medios de comunicación; sin embargo, es difícil encontrar trabajos relevantes que expliquen cómo se da tal fenómeno; aun sabiendo que dicha influencia –aunque reciente- data de la década de los ochenta.

En la década de los 80, pueden encontrarse películas que toman el clip como molde para establecer la estructura del relato. En ellas, la música es la gran protagonista y, con ella, numerosas escenas de baile y eróticas, en forma de striptease danzados, sin diálogo ni justificación argumental, montadas frenética y fragmentariamente al ritmo de aquella, y el contenido o trama no son más que un esquema sobre el que se arma la narración. Son *Nueve Semanas y media* y *Flashdance* (ambas de Adrian Lyne), *Vivir y morir en Los Ángeles* (William Friedkin, 1986), *El ansia* (Tony Scott, 1983) y *Subway* (Luc Besson, 1986). En los 90, films como *El Cuervo* de Alex Proyas, odiada por la crítica por su efectismo barroco heredado de los muchos clips consumados por su director, y *Romeo y Julieta* de Baz Luhrman (Sedeño, 2003: 19) (*Cursivas nuestras*).

Ahora, si bien es cierto que en la anterior cita Sedeño señala que la influencia del clip en el cine se evidencia desde la década de los 80, al ser la música la principal protagonista del film, es necesario manifestar que, más allá de la música lo que realmente evidencia la influencia del videoclip es, entre muchas cosas, el uso de un montaje “frenético”, que en la mayoría de los casos se enlaza con el ritmo musical del film.⁵

A pesar de lo antes expuesto, resulta claro que la influencia de la narrativa y la estética del videoclip hacia la creación de un nuevo cine no han sido apreciadas seriamente como un elemento de cambio en la expresión cinematográfica. Podríamos asumir que esto se debe al hecho de que el videoclip es un género relativamente nuevo y por ende se le considera un producto inmaduro, carente de profundidad y propuestas a otros niveles, cuando realmente es un género libre, capaz de mezclar formatos, colores y diversidad de elementos del lenguaje audiovisual, a pesar de que nace como un mero objeto promocional, tal y como indica Sollini (2003), “*nel tempo*

⁵ Pensar sólo en la música como estrategia para indicar la influencia del videoclip sería tan absurdo como pensar que las comedias musicales de la década de los 30, en donde la música era la esencia del film, estaban influenciadas por el videoclip.

è diventato una vera e propria forma d'arte, assumendo personalità ed adottando stili e linguaggi propri del suo genere” (p.11) ⁶

Aunque parece evidente que la cinematografía hoy en día utiliza códigos narrativos del videoclip para construir tramas diferentes, es casi imposible encontrar estudios que demuestren cómo y para qué el cine, a través de la utilización de un ritmo visual del clip, busca crear cambios en su narrativa actual. Resulta claro que películas como *Moulin Rouge* (2001), *Matrix* (1999), *Natural Born Killers* (1994) están influenciadas por el videoclip (tal y como indican diversas críticas cinematográficas), pero es evidente la falta de análisis de dicha influencia.

Desde esta perspectiva, si bien consideramos al cine como el padre de todos los géneros y formatos audiovisuales, debemos destacar que el videoclip –a pesar de ser uno de sus hijos- ha adquirido una identidad propia. Por ello, no ha de resultar extraño (más aún cuando el propio cine requiere renovarse) que la industria cinematográfica se alimente de estos nuevos códigos para construir historias que impacten al espectador de manera novedosa. El cine busca evolucionar y el videoclip le ha permitido dar grandes pasos en este sentido.

Para algunos, tanto los videoclips como el estilo videoclip que se ha impuesto en las comunicaciones audiovisuales son, a un tiempo, expresión y causa de la fragmentación del hombre contemporáneo, de la desintegración de su personalidad, de la ausencia de sentido que caracteriza su vida (Ferrés, 2000: 73).

Ante todo lo planteado, podemos afirmar que cine y videoclip van unidos por las transformaciones culturales, sociales y económicas producidas desde la década de los 80. Para muchos críticos cinematográficos el cine se está convirtiendo en un

⁶ “Con el tiempo se ha convertido en una verdadera forma de arte, asumiendo personalidad y adoptando un estilo y lenguaje propio del género” (Todas las traducciones realizadas por el autor de la investigación). Sollini, C. (2003). *Il videoclip musicale: Evoluzione e linguaggio. Tesi di Laurea in Teoria e Tecnica del Linguaggio Radiotelevisivo*.

videoclip de 1 hora y media de duración (en ciertos casos esto no tiene nada de extraño, se puede evidenciar en el montaje de los *trials* promocionales, por ejemplo), en el desarrollo formal, la narrativa muchas veces acaba subordinándose a los recursos. Más allá de estar a favor o en contra, es evidente que muchos productos híbridos empujan a la industria⁷.

Lo expresado anteriormente nos sugiere la importancia de estudiar en profundidad las narrativas que proponen los productos culturales mediáticos, destacando los cambios que se expresan en ellos, en la transformación de su estética y por consiguiente de su narrativa.

El cine contemporáneo se transforma por sus propias necesidades, las cuales tienen mucho que ver con la influencia que han tenido los géneros televisivos en la manera de ver de la audiencia.

El espectador se ha habituado ya a su ritmo, adquiriendo destrezas interpretativas para decodificar más que textos, cápsulas infinitamente intensas, y para completar las numerosas elipsis temporales y espaciales de su endiablado ritmo (...). La publicidad impone este ritmo vertiginoso al flujo general de la programación televisiva obligando a que cada espacio se amolde a las interrupciones publicitarias e imponiendo el mantenimiento del cien por cien del interés del espectador, lo que sólo puede conseguirse con la fragmentación y aceleración visual, recursos similares a los suyos (Sedeño, 2003: 3).

Como indica la cita anterior, la televisión mediante sus diversos géneros, en especial el *spot* publicitario y el videoclip, ha creado en el espectador una nueva manera de ver e interpretar, por ello creemos que la industria cinematográfica toma la estética del videoclip como herramienta que permite crear un mensaje novedoso y atrayente para el espectador.

⁷ Para mayor información recomendamos ver “*Creación digital en tiempo real: nuevos formatos de producción audiovisual*”, En: www.visualjammer.com

Videoclip: Una mirada desde el cine latinoamericano

Podemos sugerir, a través de lo planteado con anterioridad, que el cine latinoamericano no escapa de esta realidad. Fenómenos como la globalización y el acelerado crecimiento de las industrias culturales, han permitido que nuevos cineastas (o videoastas), planteen nuevas propuestas, las cuales son asumidas, en su mayoría, por estrategias discursivas propias del videoclip y el *spot* publicitario.

No podemos olvidar que muchos de los nuevos talentos provienen de dichas industrias mediáticas. Es importante indicar que aunque algunos autores expresan que “la publicidad y los videoclips en vez de renovar el lenguaje del cine lo perturban y confunden” (Saura, 1994: 2), es evidente que existe una influencia que debe ser estudiada. También es innegable que la estética del videoclip ha sido fundamental para la re-creación del cine latinoamericano contemporáneo. Pues así como el cine latinoamericano alcanzó un importante reconocimiento durante los años en los que la llamada “estética del hambre”⁸ produjo un cine de profundo carácter social, podemos asumir que esta nueva influencia podría dar un nuevo impulso a la industria.

Son muchas las películas que han adoptado las características del clip y entre ellas resaltan algunos films creados por cineastas que vienen de la escuela del video y la publicidad. Entre ellos podemos citar al mexicano Alejandro González Iñárritu (*Amores Perros*, 1999), el brasilero Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, 2002) y el venezolano Jonathan Jakubowicz (*Secuestro Express*, 2005). Tres cineastas que han

⁸ Entendida ésta como la búsqueda del Nuevo Cine Latinoamericano. Inicia en Brasil bajo el lema de *Cinema Novo*, en donde diversos cineastas teorizaron sobre la importancia de crear un cine propio; entre sus principales exponentes encontramos a Glauber Rocha, quien en su ensayo “Estética de la Violencia” (1971) expone que la originalidad del Nuevo Cine, en relación al cine mundial, radica en nuestra hambre, la cual se expresa a través de la violencia. No obstante, para este cine la violencia no debe entenderse como un acto de odio, por el contrario es una violencia de amor que busca la transformación. El cine basado en la estética del hambre, tal y como indica Rocha debe “desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente. Por eso, en sus verdaderos comienzos, no tiene contactos con el cine mundial, salvo en lo concerniente a sus aspectos técnicos, industriales y artísticos” (En Hajar, 1972: 82).

obtenido reconocimiento mundial a través de sus películas, las cuales, según lo planteado hasta ahora, caben en la definición de films influenciados por la narrativa y la estética del videoclip.

Ahora bien, asumiendo que existe una marcada influencia de la narrativa y la estética del videoclip en la narrativa cinematográfica actual, la presente investigación se propone dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Ha cambiado la narrativa cinematográfica latinoamericana gracias al videoclip? ¿Cuáles de los códigos de la estética del videoclip se aprecian en la narrativa cinematográfica latinoamericana? ¿Cuáles son los cambios que experimenta el cine ante la incorporación de la estética del videoclip? Todo esto, con la finalidad de entender con mayor profundidad el fenómeno de hibridación que existe entre el videoclip y el cine.

También, es importante señalar que para el análisis de la influencia de la narrativa y la estética del videoclip en el cine latinoamericano contemporáneo, se estudiaron las películas citadas anteriormente, a partir de una herramienta de análisis fílmico diseñada para tal fin. En tal sentido, los objetivos de investigación son los siguientes:

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Analizar la influencia de la estética del videoclip en la narrativa del cine latinoamericano contemporáneo en tres largometrajes: *Amores Perros* (México, 1999), *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) y *Secuestro Express* (Venezuela, 2005).

Objetivos específicos

Describir las características que definen a la narrativa audiovisual en general, la narrativa cinematográfica y la estética-narrativa propia del videoclip.

Identificar los principales modelos narrativos del cine latinoamericano que se fundan en los modelos narrativos “clásicos”.

Definir los componentes que sustentan el diseño de una herramienta de análisis fílmico, a través de contenidos basados en el análisis de tres films.

Estudiar los cambios en los modelos narrativos del cine latinoamericano, a partir de la presencia de los códigos del videoclip.

Importancia y justificación de la investigación

El videoclip en los últimos treinta años se ha convertido en un medio importante de comunicación audiovisual, no sólo por el hecho de ser un producto de comercialización, sino por la forma en que el mismo se ha introducido en la sociedad. Se debe tener en cuenta que el videoclip es un formato de difusión masiva que se ha transformado en emblema de la comunicación audiovisual contemporánea; pues su manera única, novedosa e irreverente de contar historias lo convierte en uno de los géneros audiovisuales más populares entre la juventud. *“Il video tende ad adottare forme sempre più elaborate, fino alla definizione di forme linguistiche proprie,*

affermandosi come oggetto autónomo e come vera e propria forma d'arte" (Sollini, 2003: 97).⁹

Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que el estudio de la influencia del videoclip en la narrativa cinematográfica latinoamericana contribuye notablemente al crecimiento y el entendimiento de los diversos cambios que se vienen dando en el campo de la estética de la comunicación; puesto que, conociendo y descifrando los cambios generados en las industrias culturales, podremos –a futuro- aportar respuestas, por ejemplo, a las transformaciones que se han experimentado en el área del consumo audiovisual.

Aunque el videoclip se podría catalogar como un producto netamente juvenil, falto de personalidad propia y contenido digno, resulta interesante analizar cómo se ha convertido en la vitrina del desarrollo de las artes audiovisuales. El videoclip es un género relativamente joven y, merece ser apreciado y estudiado a profundidad, con la finalidad de sacarle el mayor provecho posible.

El videoclip es un fenómeno social contemporáneo que maneja una serie de códigos. Lo que comenzó como un instrumento para el uso exclusivo de la industria del disco, se convirtió poco a poco en un modelo de expresión artística para las diversas manifestaciones comunicacionales. (García, 1986: 100).

Como se dijo con anterioridad, el videoclip posee todas las capacidades estético-narrativas para llegar a ser tan independiente como producto audiovisual artístico como el cine y/u otras expresiones audiovisuales. Es casi innegable el hecho de que el videoclip es uno de los principales géneros que ha influido en la realización

⁹ "El video tiende a adoptar formas cada vez más elaboradas, hasta definir formas lingüísticas propias, estableciéndose como objeto autónomo y como una forma genuina de arte". En: Sollini, C. (2003). *Il videoclip musicale: Evoluzione e linguaggio. Tesi di Laurea in Teoria e Tecnica del Linguaggio Radiotelevisivo*.

de un “nuevo” cine y por ello nace la necesidad de analizar y describir dicho fenómeno, para así poder identificar los cambios que se vienen gestando en lo que podríamos denominar la “*nueva era cinematográfica*”.

En nuestro caso particular, la necesidad de analizar exclusivamente películas latinoamericanas obedece –principalmente- a que los cambios que se han generado en el cine latinoamericano en los últimos años han permitido que algunas de sus producciones hayan calado en otras latitudes, fuera de sus propias fronteras, logrando con ello expresar temas locales bajo -lo que podríamos denominar- una narrativa “internacional” (entendida ésta como la narrativa hegemónica¹⁰ del cine *hollywoodense*). Este estudio, como ya se mencionó, sirve entonces para explicar los cambios que se han experimentado en el área del consumo audiovisual latinoamericano, y con ello, descifrar cómo la influencia del videoclip se ha convertido, ante todo, en una estrategia que permite que estos films puedan llegar a un mayor número de personas, tanto en su país de origen como fuera de él.

En el caso específico del cine venezolano –por ejemplo- se aprecia la influencia de la narrativa y la estética del videoclip en películas como *Caracas Amor a Muerte* (2000) y *Secuestro Express* (2005). Las dos obras no sólo han registrado un gran éxito de taquilla sino también premiadas internacionalmente. En ambas producciones, sin realizar siquiera un análisis exhaustivo, se puede observar cómo se aprecia una acción frenética y personajes presentados a través de una construcción estereotipada (características que son propias del clip), con lo cual pudiéramos presumir que estos elementos contribuyen con lo planteado en el párrafo anterior en relación con el número de personas a las que llegaron estas producciones tanto a nivel nacional como internacional.

¹⁰ Hemos de entender el término hegemonía, en este estudio, como aquella estructura narrativa/estilística propia del cine *hollywoodense* que se impone sobre las estructuras cinematográficas de otras latitudes. En muchos casos esta hegemonía es asumida en la industria del espectáculo bajo el interés pragmático de comercializar o vender un producto.

En este sentido, para lograr una definición precisa de estas y otras influencias se debe recurrir a estudios importantes sobre esta temática. Sin embargo, son muy pocos los análisis sobre la influencia de la narrativa y la estética del videoclip así como pocos los estudios profundos que trabajen la importancia del clip como elemento influyente en los cambios estéticos-narrativos del film. Por los momentos, sólo podemos citar el trabajo realizado por la Dra. Ana María Sedeño (2003), en el que la autora estudia las características del videoclip y expresa de manera muy breve su acercamiento con el cine. Así aunque muchos críticos cinematográficos comparan algunas películas con un videoclip, no hemos localizado estudios concretos que expliquen dicho fenómeno.

En virtud de lo antes expuesto, la realización del análisis de la influencia del videoclip en la narrativa cinematográfica latinoamericana, se justifica plenamente ya que no sólo beneficiaría al entendimiento de los cambios presentes en la industria audiovisual, sino que generaría un referente de investigación útil a todos aquellos investigadores que se interesen en estudiar el avance de las narrativas audiovisuales y en especial las latinoamericanas.

Debemos señalar que nuestro corpus de análisis tuvo como finalidad dar repuestas a diversas incógnitas con respecto al videoclip y su influencia en el cine de estas tierras. La referencia la encontramos en tres largometrajes realizados en México, Brasil y Venezuela, por ser países que en los últimos años han demostrado un importante crecimiento en la industria cinematográfica. Dicho corpus será explicado detalladamente en el apartado metodológico de la investigación.

Debemos señalar que el estudio no busca indagar si la influencia del videoclip en el cine latinoamericano contemporáneo es positiva o negativa, pero sí pretende observar y describir cómo el clip ha modificado la narrativa cinematográfica actual.

Desde esta perspectiva, la presente investigación se justifica ya que no sólo va a contribuir con el análisis, sino con la interpretación y comprensión del cambio del hecho cinematográfico. Es importante resaltar que el cine contemporáneo, en su mayoría, es elaborado por cineastas que han crecido y se han educado a través del video. Por ello se puede pensar que la industria cinematográfica tendrá, cada vez con mayor fuerza, influencias de nuevas estrategias estéticas-narrativas para contar sus historias.

Para finalizar, es importante señalar que dicho estudio se propone desde la Maestría de Comunicación Social por ser el espacio ideal que nos permite indagar las transformaciones comunicativas del arte, en nuestro caso específico el arte cinematográfico. Entender cómo la globalización, la industrialización de los medios de comunicación, las transformaciones tecnológicas, la experimentación, han influido en la innovación estética de los mensajes, sólo puede darse con la rigurosidad teórica que ofrece una maestría en el área de la comunicación y en especial a través de la línea de investigación Estética de la Comunicación.

La estética ha de ser entendida como un proceso consistente en atribuir rasgos y características generalizadas y simplificadas a grupos de gente (u objetos) en forma de etiquetas (escaparates) visuales, influidos por tendencias socioculturales de una determinada época. La propia configuración de la estética necesita de la experiencia y placer producido, de la capacidad física para desarrollarse y de la habilidad intelectual basada en el desarrollo de conocimientos y teorías (Gómez, 2001: 17).

Por lo antes expuesto, sin duda, dicha investigación será un interesante aporte que nos permitirá despejar algunas dudas sobre los cambios que –posiblemente- se han dado en el cine latinoamericano contemporáneo.

CAPÍTULO I

ESTÉTICA CLIPERA (DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD)

La llegada de una narrativa clipera

Como hemos dicho reiteradamente a lo largo del escrito, el videoclip se ha convertido en uno de los formatos audiovisuales más importantes de la creciente industria cultural. Sus características lo han convertido en uno de los géneros de mayor difusión de la comunicación audiovisual contemporánea. Su originalidad para relatar historias, a través de formas narrativas -o *no-narrativas*- establecidas en micro-narraciones, lo han colocado en la cima del consumo audiovisual y sin duda, su cada vez mayor aceptación, ha permitido que dicho formato se vaya construyendo una estética-narrativa propia que muchas veces ha sido adoptada por otros formatos y géneros audiovisuales.

La llegada del videoclip, además, trajo consigo un importante cambio en la percepción de la audiencia, tal y como sucedió con el fenómeno del *zapping* (el cual se da como consecuencia de los cambios sensoriales que se dan en el receptor, quien necesita observar con mayor frecuencia un ritmo trepidante en la pantalla televisiva), pues su ritmo acelerado, caótico, muchas veces carente de sentido, nos ha dado una nueva forma de ver y percibir la narración audiovisual;

Una de las múltiples formas de manifestación de la categoría principal imagen, es, ante todo, texto; y como tal, es representación de las experiencias “naturales” y mentales. Por lo tanto, la narración audiovisual es realidad, es decir, es realidad re-presentada (manifestación textual), pero realidad al fin y al cabo (Peña, 2001: 23).

Por ende, podríamos decir que el videoclip ofrece una nueva forma de ver la *realidad*, ha condicionado una nueva manera de representarla y esta nueva representación ha sido asumida por los medios audiovisuales y entre ellos el cine.

Si ya a mediados del siglo XIX, con los inicios de la era fotográfica, se manifestó un cambio de percepción visual por el modo de concebir la realidad, en los comienzos del siglo XXI las imágenes analógicas transfiguran su papel tecnológico en función de la virtualidad. Los mensajes icónicos prevalecen frente a la palabra y el lenguaje audiovisual impera frente al tradicional lenguaje escrito (Gómez, 2001: 35).

Atendiendo a lo anterior, es lógico asumir que la narrativa propia del videoclip, a través de su exagerado bombardeo de imágenes, recursos gráficos e información ha desarrollado en los individuos sus capacidades sensoriales. Por ello, empíricamente, es válido apreciar un cambio en la narrativa cinematográfica contemporánea. Pues, abordar el cine hoy en día sólo desde una mirada del cine clásico *hollywoodense*, es no querer asumir que los cambios aportados por la posmodernidad son evidentes dentro de la cultura audiovisual. “La posmodernidad, en su concepto más amplio, se presenta como el territorio en el que han surgido las prácticas culturales que se han producido tras la acumulación de vanguardias” (Gómez, 2001: 75).

Es decir, asumiendo la posmodernidad desde una perspectiva estética diríamos que el videoclip es un claro ejemplo de los discursos audiovisuales posmodernos, los cuales han:

optado por intentar ofrecer un constante flujo de imágenes reiterando planteamientos repetitivos y autoreflexivos en la propia realización, es decir, el recargamiento, velocidad y constante movilidad permite orientar la propia secuencialidad de la narración por la aleatoriedad, incitando a una cierta desconexión del montaje con la trama (Gómez, 2001: 77).

Todo ello con la finalidad de seducir al espectador, pues su primordial objetivo es impactar. De allí que los videoclips se apoyen en diversas estrategias estilísticas que lo definen como un formato posmoderno cargado de elementos neobarrocos.

El videoclip pertenece al mundo del fragmento, de la cita, la parodia y la autorreflexividad que, como muchos autores han señalado, debe mucho a ciertas manifestaciones artísticas relacionadas con la plástica, más concretamente con el collage, en el sentido de tomar un cierto número de elementos e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original, novedosa (Sedeño, 2006: s/p).

Ahora bien, a partir de lo planteado hasta ahora, podemos deducir que toda la novedad que nos trajo consigo el videoclip obedece al acelerado crecimiento de la cultura del espectáculo. No podemos olvidar que el videoclip nace como una estrategia de *marketing* para elevar las ventas de la industria musical, por ello se ha convertido en uno de los productos más relevantes de la industria cultural; no obstante, si bien el clip es un producto que incita al consumo, también ha permitido importantes encuentros entre lo masivo y lo “culto”. “Por consiguiente, el videoclip musical se encuentra en territorio fronterizo entre la televisión comercial y el vídeo de creación de vanguardia” (Sedeño, 2006: s/p).

Aunque es cierto que todos los formatos y géneros audiovisuales tienen sus inicios con el nacimiento del cine, es importante destacar que el videoclip crea su propia estética-narrativa a través de los aportes dados por las vanguardias, la televisión y la tecnología aplicada a la imagen, convirtiéndolo en un formato/género¹¹ vanguardista dentro de las diversas expresiones audiovisuales.

¹¹ Aunque muchas veces los términos formato y género son utilizados indistintamente (cual similares) sabemos que ambos conceptos no son iguales. Cuando hablamos de género nos referimos a la temática tratada, mientras que el formato es la forma de organización y configuración de los contenidos. En el caso de los videoclips esta separación resulta difícil porque el mismo resulta ser un producto ambiguo. El videoclip, por ejemplo, puede ser un género publicitario, de entretenimiento, cuyo

Un videoclip es un formato audiovisual complejo sometido al ritmo y tempo de un tema musical que marcará su duración, pero no así su saldo o tema, pudiendo ser éste lineal, complementario o totalmente conceptual o metafórico. Caracterizado por la radicalidad y experimentación en materia de efectos visuales y por la agilidad de sus cortes, el clip se basa en texturas, filtros y contornos que le otorgan una identidad propia a cada uno, pudiendo afirmar que, con seguridad, no existen dos videoclips iguales (Saucedo, 2004: s/p).

A todo esto, podemos decir que el videoclip presenta códigos connotativos que lo caracterizan. Elementos que nos permiten definirlo y a su vez nos ayudan a poder detectar su influencia frente a otros formatos audiovisuales. Pero antes de continuar con una breve explicación de dichos códigos, es importante enfatizar por qué el videoclip se considera un producto cultural mediático propio de la posmodernidad.

De la modernidad a la posmodernidad¹²

En cuanto a las experiencias artísticas, tal y como indica Zygmunt Bauman (2007), la modernidad se ha caracterizado por “buscar fundamentos absolutos, certezas definitivas, catalogaciones exhaustivas” (p.14), dejando de lado la naturaleza propia del ser. Es decir, la experimentación y la libertad creativa propia de la modernidad se basan en representar las cosas tal y como son. La perfección, la exactitud han sido características propias de la sociedad moderna, sin embargo, estas características, hoy en día, parecen haber sido sustituidas por otras categorías que nos

formato se puede ubicar en lo experimental, lo neobarroco u otro. Por ello simplemente lo llamamos “Videoclip”.

¹² Es importante destacar que este apartado se ha desarrollado con la finalidad de acercarnos a las características posmodernas (desde una perspectiva artística) que posee el videoclip, para con ello poder definir con mayor claridad los aspectos categóricos que de él se pueden desprender.

ubican en la era de la posmodernidad, no podemos obviar que el caos y la incertidumbre, por ejemplo, son palabras que identifican nuestra sociedad actual.

Aunque encontramos autores, como Bauman, que expresan que más que ingresar en una sociedad posmoderna estamos ingresando a una modernidad diferente (cuestión ésta que no vamos a debatir), también es cierto que el siglo XXI se ha distinguido –haciendo referencia a la posmodernidad- por “la muerte de las verdades absolutas (científicas, religiosas, de sentido común) que tanto sentido dieron a las sociedades occidentales del milenio pasado” (Robledo y Cano, 2009: 177). Al parecer esta situación sobremoderna (en palabras de Augé):

Amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso y, por mi parte, estaría tentado a medirla a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, por lo demás, cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos (Augé, s/f: s/p).

Asimismo, la edad de la inmediatez se hace presente. El hombre y la mujer contemporáneos parecen no poder esperar, hay una inmensa necesidad por lo instantáneo, lo rápido. “La idea de un estado fijo, inmóvil, final, permanente nos parece tan extraña y absurda como la imagen de un viento que no sopla, un río que no fluye, una lluvia que no cae” (Bauman, s/f: 19-20). El tiempo parece fragmentarse, descomponerse en breves episodios que nos indican el aquí y el ahora. En este sentido, mientras la modernidad glorifica los metarrelatos, la posmodernidad se entusiasma por los relatos concretos.

Lo hasta ahora planteado se puede evidenciar en el arte contemporáneo, el cual plantea un desafío totalmente nuevo, un arte que debe coexistir con las formas modernas, convirtiéndose en un arte ecléctico. “Ya no se trata de crear un nuevo

estilo sino de integrar todos los estilos incluidos los más modernos” (Ordoñez, 2008: 2).

Atendiendo a lo anterior, podemos afirmar –sin temor a equivocarnos- que el videoclip se nos presenta como uno de los productos mediáticos más posmodernos. Pues el mismo se exhibe como una obra despreocupada, híbrida, inmediata, fragmentada y seductora. En este sentido podemos decir que estas características presentes en el videoclip son consecuencias directas de la “fragmentación del sujeto heredada del ideario posmoderno, en el que se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica” (Robledo y Cano, 2009: 173). Vivimos en una sociedad tecnificada que nos ha permitido crear contenidos fraccionados que dan vida a un nuevo “collage cultural” (Lyon, 1999: 136).

Oscar Landi, citado por Obiols y Di Segni (2008), expresa que las características técnicas y formarles más predominantes en el videoclip son el:

...'collage' electrónico (imágenes movidas de objetos movidos en varias capas espaciales); división, simultaneidad y fragmentación de la narración en planos y significados; secuencias en un tiempo no lineal; manipulación digital de los colores y formas; absoluta artificiosidad de la composición de la imagen; simulación de escenas; transformaciones geométricas libres; efectos gráficos; fusión, disolución y simultaneidad de imágenes; superposiciones; tomas desde ángulos extremos; iluminación desde atrás de la escena; montajes rápidos; utilización del dibujo animado, de imágenes computarizadas y de la danza (p. 56).

Y estas características han convertido al videoclip, según indica el propio Landi, en el lenguaje propio de finales del siglo XX y lo continúa siendo en la actualidad. Un lenguaje que posee una estética totalmente posmoderna.

Estas características del videoclip a las que se podría agregar la ausencia de palabras, se trasladan, en buena medida, al conjunto de la producción

televisiva; así, la otrora inmóvil señal de cada canal se construye ahora con el mecanismo del “collage” electrónico que termina haciendo surgir de las profundidades de la pantalla el número que identifica a cada emisora; los montajes rápidos, las superposiciones, fusiones, disoluciones, etc. están a la orden del día en los programas para jóvenes, que se acostumbran rápidamente a las pautas de un lenguaje visual muy complejo y rápido y que se aburren frente a un paneo, una cámara fija o una comunicación con muchas palabras (Obiols y Di Segni, 2008: 56).

No obstante las características posmodernas del videoclip no sólo influyen a la producción televisiva, éstas también parecen trasladarse al cine contemporáneo y esto ha de ser así –tal vez- porque el cine, como toda forma de arte, también ha sido cautivado por la posmodernidad.

Si bien el cine clásico se caracteriza por poseer un profundo respeto hacia los recursos audiovisuales (entiéndase éstos como la composición, la edición, el punto de vista, entre otros), el cine posmoderno es capaz de romper toda tradición con la única finalidad de seducir al espectador. Aunque reconocemos que el cine moderno también experimentó quebrantando algunas convenciones narrativas y audiovisuales ya establecidas en la década de los cuarenta, en el cine posmoderno la realidad “más que explicarse y construirse parece que irrumpe, aparece ya cuajada, abrupta, salvaje, estética, ilógica: radicalmente posmoderna, melodramática, insulsamente afectiva” (Robledo y Cano, 2009: 170). Pero todo esto seduce y esto representa otra importante categoría posmoderna.

Tanto los videoclips como las películas que poseen las mismas características del clip proyectan imágenes que absorben al espectador de tal manera que se vuelve seductora como el propio reflejo de Narciso sobre el agua. En este sentido “La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida” (Baudrillard, 1981: s/p).

Mientras que para la modernidad los procesos de seducción son vistos como algo maligno, la postmodernidad lo ve como algo propio de nuestra naturaleza. De allí la necesidad que tienen el ser humano de sentirse seducido.

...se puede decir que todos los discursos se han convertido en discursos de seducción, en los que se inscribe la demanda explícita de seducción, pero de una seducción blanda, cuyo proceso debilitado se ha vuelto sinónimo de tantos otros: manipulación, persuasión, gratificación, ambiente, estrategia del deseo, mística relacional, economía transferencial que viene a tomar disimuladamente el relevo de la otra, la economía competitiva de relaciones de fuerzas. Una seducción que impregna de este modo todo el espacio del lenguaje no tiene más sentido ni sustancia que el poder que impregna todos los intersticios de la red social: por eso, uno y otro, pueden hoy mezclar tan bien sus discursos (Baudrillard, 1981: s/p).

Esta hibridación seductora que nos ofrece la posmodernidad nos lleva a un collage cultural en donde:

se imponen la deconstrucción y la recomposición, es decir, la descomposición de un todo y la organización de un nuevo producto con la mezcla de partes, dando lugar a un "collage", la ruptura de la distinción entre literatura y crítica, cierto populismo estético y el desvanecimiento de la antigua frontera entre la cultura de élite y la cultura comercial o de masas (Obiols y Di Segni, 2008: 55).

En definitiva, estamos frente a un mundo no lineal, lleno de incertidumbre, ambiguo, caótico y todo esto se ve reflejado en los productos mediáticos contemporáneos, siendo el videoclip uno de sus principales exponentes.

Ahora, para poder entender un poco más cuáles son las características propias que logran definir al videoclip, a través de diversos autores, expondremos sus principales aspectos, para así saber ciertamente cuáles son las particularidades que lo diferencian del resto de los audiovisuales.

El videoclip como vanguardia estética-narrativa

El videoclip, al igual que otros audiovisuales, posee sus propias cualidades, las cuales han sido estudiadas con la finalidad de poder diferenciarlo del resto de formatos o géneros. Al principio, el mismo se veía sólo como algo visual que se colocaba sobre una pieza musical. No obstante, a lo largo del tiempo, su definición se ha ampliado hasta el punto de considerarlo un formato cargado de hibridación, un género que se encuentra entre lo poético y lo caótico.

En la producción de video-clips se revela una nueva estética visual, índice de la asunción de un espíritu epocal del caos (o, para decirlo con Lyotard, una estética que vive después de la caída de los metarrelatos modernos), por lo que debe apropiarse de la expresividad dada por la metamorfosis (Castro, 2001: s/p).

En este sentido, es necesario observar el videoclip no sólo como un producto que combina la música y la imagen, sino como un género que se encuentra en constante cambio. Por ello, podemos decir que el videoclip es un formato/género vanguardista, aun sabiendo, tal y como indican Sedeño (2003) y Saucedo (2004), que sus códigos estéticos-narrativos no se diferencien de los códigos presentes en otros audiovisuales (el código del plano, el código de la composición, el código de la iluminación, el código de efectos visuales y el código de relación); puesto que la diferencia radica en la forma en cómo son utilizados. Como ejemplo podemos mencionar las diferencias que existen en la utilización de los códigos antes mencionados en el cine y en el clip, puesto que, aunque están presentes en ambos, la utilización de los mismos difiere en gran medida.

Su concepto implica una propuesta de ruptura, es decir, surge como una reformulación de las convenciones vigentes; se plantea como una transformación y alternativa al arte establecido, y se ha llegado a interpretar como el “carnaval de esteticismo” o como la dinámica de la fugacidad”. (...) Manuel Palacio (1997) indica que durante la eclosión de los movimientos vanguardistas apareció un proceso de transformaciones

que englobaba la evolución de la urbanización de la vida pública, lo que llevó a la aparición de las sociedades industrializadas de masas en donde se vislumbraba la exaltación de la máquina, de la producción, del ritmo y de la velocidad (Gómez, 2001: 92).

A partir de lo planteado, es sencillo verificar en cualquier videoclip sus características de vanguardia (como sucede, por ejemplo con varios de los videoclips de la agrupación Depeche Mode, dirigidos por Anton Corbijn, quien se atrevió a través de ellos manipular imágenes desde un laboratorio, jugar con el desenfoque, superponer imágenes, utilizar planos aberrantes y mezclar soportes y texturas. Uno de los videos que refleja lo aquí planteado es *Policy of Truth*, publicado en 1990), pero para una mayor comprensión es necesario comenzar a puntualizar los códigos que definen sus aspectos narrativos y estilísticos.

Policy Of Truth (Depeche Mode, 1990)



En estos fragmentos del videoclip Policy Of Truth podemos observar como su director, Anton Cobijn, combina en una misma pieza el blanco y negro con el color y juega con la superposición de imágenes.

La imagen en el videoclip

Al hablar de imagen debemos, necesariamente, hablar del aspecto estético que la misma representa; pues, la imagen sólo puede definirse a través de la mirada. Por ende, al referirnos a la imagen del videoclip, también es preciso asumir los aspectos socioculturales que lo condicionan. Es evidente que la estética del videoclip forma parte del denominado discurso posmoderno (como ya se mencionó), en donde podemos observar una mezcla de elementos artísticos y discursivos provenientes - primordialmente- de las vanguardias artísticas del siglo XX. En muchos clips podemos observar cómo se mezclan diversas vanguardias artísticas, que van desde el surrealismo al expresionismo alemán o del futurismo al minimalismo (por mencionar sólo algunas). Ejemplo de ello es el video *Black Hole Sun* (realizado por Howard Greenhalgh, en 1994) de la agrupación Soundgarden. En él podemos apreciar como la ciudad se nos presenta a través de imágenes surrealistas y expresionistas, que nos llevan a una especie de sueño macabro.

Black Hole Sun (Soundgarden, 1994)



El video *Black Hole Sun* se nos presenta surrealista y el director aprovecha esta característica para trabajar angulaciones poco comunes y distorsiones en las imágenes para adentrarnos en un mundo casi macabro.

Al ser un formato característico de la sociedad de consumo, su estética podría considerarse una obra que lleva consigo la pérdida del aura (en términos frankfurtianos), por lo que, la misma no podría ser tomada en cuenta como una pieza artística, ya que es un formato audiovisual de consumo masivo. Es por ello, que para muchos autores sería conveniente –ante todo- definir la imagen del videoclip como un estilo *Kitsch*.¹³

Actualmente, el término Kitsch es entendido como la configuración de una estética que intenta tomar conciencia de prevalecer como un movimiento nuevo o vanguardia, que es acogido por autores concretos que trabajan en distintas materias referidas a los medios audiovisuales y que tienen su mayor apogeo en las corrientes del Pop Art (Gómez, 2001: 23).

En síntesis, podemos decir que la imagen del videoclip está constituida por la complejidad, por la mezcla, por el cambio, en definitiva por una composición evidentemente montada bajo múltiples efectos, siendo así una imagen abisal¹⁴ (García, 1995).

La imagen del videoclip, al igual que otros formatos y géneros audiovisuales, está compuesta por diversos factores que se unen para formar parte de una organización compositiva (el equilibrio, la escala, la proporción, el espacio, el color, la forma, el movimiento y el plano). Sin embargo, la forma en que estos elementos son utilizados en el videoclip, es la que nos permiten diferenciarlo –inicialmente- de otros audiovisuales.

¹³ La palabra *Kitsch* surge a mediados del siglo XIX en Alemania y la misma se utilizó para definir a las obras de artes que buscaban crear una nueva estética a través de la unión y repetición de rasgos de variadas tendencias artísticas.

¹⁴ La palabra “Abisal” hace referencia a la zona más profunda del mar, pero para el profesor Jesús García Jiménez las “Imágenes Abisales” son aquellas imágenes que contienen a otras imágenes que, a su vez, contienen a otras y así sucesivamente. Esta superposición de imágenes –en un sentido retórico- nos lleva a la profundidad de la imagen.

Los videoclips son realizados, en su gran mayoría, con costosos equipos técnicos cinematográficos (cámaras de alta definición, luces artificiales -cálidas y frías- de alto nivel y los equipos de edición y montaje más avanzados) lo cual les permite tener un alto grado de iconicidad, además de una excelente calidad.

Take On Me (A-ha, 1985)



Take On Me es un videoclip emblemático del Pop Art. Este video logró combinar audazmente la iconografía de la “realidad” con el mundo del comic. Aportando con ello nuevas formas estéticas-narrativas al clip.

Tal y como indica Sedeño (2006) la imagen fotográfica se utiliza puesto que la misma nos ofrece un mayor poder referencial, es decir, se nos presenta como algo sencillo de asimilar. No obstante, debido a su forma de hibridación, el videoclip

muchas veces se complementa con otros tipos de imágenes (comics, infografías) con la finalidad de aumentar el nivel de seducción que nos puede aportar una simple fotografía. Tal es el caso del videoclip *Take On Me* (1985) de la banda A-ha, en donde podemos observar cómo a través de la historia pasamos de un mundo “real” al mundo de las historietas.

Estos elementos se utilizan principalmente para añadir “un carácter informal, humorístico, anecdótico, y a veces generalizador a la puesta en escena, introduciendo personajes, situaciones, objetos y espacios muy complicados de obtener de otros modos” (Sedeño, 2003: s/p).

También, podemos encontrar con mayor frecuencia en diversos clips imágenes diseñadas por computadoras, lo que permite elaborar espacios y situaciones pocos convencionales (ya sea a través de la introducción de elementos gráficos y/o distorsiones de la imagen, por ejemplo).

Pop (N Sync, 2001)



La agrupación N Sync nos sorprendió en el 2001 con el lanzamiento de un videoclip que rendía homenaje a la cultura pop. Fue un video cargado de dinámicos efectos visuales que realmente lograron seducir al espectador. La puesta en escena del video fue creada, casi en su totalidad, digitalmente.

Esta es otra forma de hibridación en los clips, pues si bien los mismos son filmados, en su gran mayoría, en cine, posteriormente son transferidos a medios videográficos para facilitar el proceso de postproducción, etapa en donde muchas veces son manipulados numerosos factores que los componen. Son muchos los clips que hoy en día utilizan imágenes creadas en el computador y ejemplo de ello es el videoclip del tema *Pop* (2001) de la agrupación 'N Sync, cuyos escenarios fueron creados en su mayoría –por no decir en su totalidad- digitalmente.

El videoclip, además, se ha convertido en un formato capaz de jugar con el color de las imágenes. Es recurrente observar como el color, la monocromía y el blanco y negro son utilizados indistintamente, sólo con la intencionalidad de captar la atención del espectador. También, muchas veces “se suele modificar los parámetros cromáticos para conseguir tonalidades irreales, contrastes fuertes y una brillante saturación de colores” (Sedeño, 2003: s/p).

El uso del color, la monocromía o el blanco y negro dentro de la imagen de un videoclip posee claras intenciones narrativas; los mismos se entremezclan ya sean para crear espacios abstractos, expresar sentimientos, establecer varios niveles diegéticos o resaltar la importancia de algún elemento, además de –por supuesto- mantener la atención del espectador. Por ello el uso del color o la falta del mismo deben ser utilizados de manera exagerada, todo ello con la finalidad de aumentar, como se dijo anteriormente, los grados de seducción hacia el espectador. El polémico video *Justify My Love* de Madonna (dirigido por Jean-Baptiste Mondin en 1991) fue grabado totalmente en un seductor blanco y negro y logró atraernos al imitar la estética de películas como *Portero de Noche* de Liliana Cavani (1974).

Justify My Love (Madonna, 1991)



Justify My Love, de Madonna, se convirtió en uno de los videos musicales más polémicos de los noventas, por su alto contenido sexual. Su director, Jean-Baptiste Mondin, logró crear imágenes en blanco y negro (casi en un perfecto alto contraste) verdaderamente seductoras.

El espacio en el videoclip

El espacio en los videoclips está constituido por elementos como la distancia, la movilidad, la puesta en escena y el uso de planos. Es, en esencia, toda aquella imagen que ha sido filmada o grabada por la cámara.

A diferencia del cine, el espacio presente en los videoclips –por ejemplo- se construye primordialmente a través de capas o niveles, produciendo una pérdida de profundidad. Esto permite que el espacio pueda ser manipulado mediante efectos como la incrustación o el uso de *crhoma key*. Asimismo, estos radicales cambios en el espacio permiten crear diversos centros de atención. En palabras de Sedeño (2003) “ya no es único el elemento que solicita el interés y la atención visual del espectador sino que son varios los que son susceptibles de ser atendidos” (s/p).

Esta manipulación del espacio también viene a modificar el concepto de plano como unidad espacio-temporal, pues en los videoclips es casi imposible determinar dónde comienza y dónde culmina un plano. El avance tecnológico que se ha dado en los últimos años, con respecto al montaje audiovisual, ha permitido unir planos diferentes de tal manera que al final creemos observar un plano secuencia, asimismo, el bombardeo de muchísimos planos realmente breves no nos deja asimilar esta separación espacio-temporal.

El plano en el videoclip

En vista de que los videoclips están cargados de muchos cambios visuales no es sencillo determinar qué planos son utilizados en ellos. Aunque, si de hablar de plano se trata, podríamos decir que existe una inclinación por el uso de primeros planos o planos medios. Sin embargo, como se dijo con anterioridad no es sencillo determinarlos; tanto así, que el uso de la manipulación tecnológica muchas veces convierten a un videoclip en un interesante plano secuencia, en donde no parecen existir cortes ni transiciones, un claro ejemplo de lo planteado es el video *Mentiras* (2009) de la banda venezolana Amigos Invisibles.

En este formato los cambios de planos están mayormente determinados por el ritmo de la música; es decir, si la pieza musical es lenta tendremos cambios visuales que nos brinden una sensación de suavidad, mientras que si la música es rápida se utilizarán técnicas que denoten brusquedad e inmediatez. Esto se puede lograr a través del uso de transiciones visuales de corte seco, las cuales se dan de manera violenta, dejando cada imagen sólo el tiempo necesario o las transiciones por fundido y encadenado, las cuales se utilizan para dar la sensación de un flujo continuo, a diferencia de lo que ocurre en la narrativa cinematográfica en donde dicha transición implica una elipsis temporal.

Mentiras (Amigos Invisibles, 2009)



Los cortes disimulados en el videoclip Mentiras nos hacen creer que el mismo está elaborado a través de un largo plano secuencia, que nos recuerda aquella emblemática escena de entrada de la película Boogie Nights (1997), del director Paul Thomas Anderson.

Otro punto importante a destacar es que en los videoclips podemos encontrar con mayor frecuencia, en comparación con otros formatos audiovisuales, el uso de movimientos irregulares (dando una mayor sensación de agitación), así como la mezcla de movimientos con *dolly*, *travel*, *tilt*, *paneo*, *barridos*, *zoom*. Además, encontramos con facilidad el uso de diversas angulaciones de cámara (*picado*, *contrapicado*, *cenital*, *nadir* y *holandés*).

La composición en el videoclip

En todo audiovisual la composición se aprecia a través de los elementos que se encuentran dentro del encuadre. En casi todos los audiovisuales, la composición tiene como objetivo establecer el peso visual de una escena y este “se constituye a partir de la interrelación y la posición que ofrece un elemento respecto al resto de los elementos que configuran las escena compositiva” (Gómez, 2001: 129).

Aunque para Rafael Gómez (2001) la vista no puede observar varios sitios con igual atención y simultáneamente, puesto que el proceso perceptivo sería una sensación de neutralidad o inexpressividad, la composición presente en los videoclips no busca conseguir un solo centro de interés, por el contrario busca que sean múltiples, cambiantes o en continua evolución (Sedeño, 2003).

Losing My Religion (REM, 1991)



Aunque la ley de los tercios indica que el mayor punto de atención es el centro, el videoclip Losing My Religion, de la agrupación REM, logra cautivarnos ocupando todos los espacios del encuadre, ubicando adecuadamente objetos y/o personas en cada uno de los puntos fuertes de atención. Esta disposición dentro del encuadre, en conjunto con cortes, transiciones y movimientos dinámicos, permite que el espectador se mantenga atento a lo que sucede en la pantalla.

Si bien es cierto que los audiovisuales buscan mantener una adecuada composición atendiendo al uso de la ley de los tercios (también conocida como la sección áurea)¹⁵, en el caso particular de los videoclips se trata de componer una imagen con diversos puntos áureos. Por ejemplo, en el video *Losing My Religion* (1991) de la agrupación REM, podemos visualizar como en una misma imagen encontramos diversos puntos de atención y al pasar de un corte a otro los puntos de atención suelen cambiar de lugar.

La iluminación en el videoclip

La iluminación empleada en la filmación o grabación de un audiovisual suele ser natural (es decir que proviene de fuentes naturales no manipuladas) o artificial. Se utiliza –primordialmente- con la finalidad de dar mayor expresividad a la imagen, puesto que con ellas se pueden crear diversos significados.

En los videoclips el uso de la iluminación es sumamente importante, primero porque ayuda a crear una imagen mucho más atractiva, puesto que potencia los colores y resalta unos tonos sobre otros y además, con ella se pueden generar diversas texturas y ayuda (en muchos casos) a dar movilidad y ritmo a la imagen. Por ello, pocas veces es utilizada la iluminación natural, puesto que para lograr los efectos requeridos por el realizador la misma debe ser manipulada (Sedeño, 2003).

El recurso más sugestivo consiste en el uso del flash de luz rápido e irregularmente orientado sobre elementos del campo, como otra forma de desestabilización, y para cambiar de plano: para la primera función son buenos los ejemplos de *Bréate* de grupo Prodigy y *You don't fool me* de Queen; y para la segunda *Bitch* de Meredith Brooks (Sedeño, 2003: s/p).

¹⁵ La ley de los tercios o sección Áurea (nombre dado a través de los estudios realizados por Leonardo Da Vinci sobre el equilibrio) consiste en dividir el encuadre en cuatro puntos importantes para definir cuáles son los espacios más acentuados en dónde se concentra la atención del espectador.

El montaje en el videoclip

El montaje no es más que la integración de diversos elementos que nos permitirán ordenar o fragmentar el discurso audiovisual. En el caso particular de los videoclips, es necesario acotar que la mayoría están subordinados a la pieza musical, pues es la canción quién determinará su duración y el ritmo que el mismo tendrá. Son muy poco los casos en que un videoclip no posee el mismo tiempo que la música, entre los ejemplos más resaltantes encontramos el clip de *Thriller* (1983) de Michael Jackson el cual dura casi 14 minutos, mientras que el tema en sí dura menos de 6 minutos.

Thriller (Michael Jackson, 1983)



Thriller, dirigido por John Landis, es considerado uno de los videos más costosos (aproximadamente 800.000 dólares) y largos de la historia. Este video musical logró redefinir -en la industria audiovisual- el concepto de videoclip. Con el éxito que obtuvo este video, de Michael Jackson, la industria entendió que estas piezas audiovisuales servían mucho más que para mostrar un cantante o una agrupación interpretando una determinada canción.

Los videoclips logran crear elementos narrativos y estilísticos propios a través del montaje, es decir, al combinar los aspectos antes mencionados de la imagen, el espacio, el plano, la composición y la iluminación, se logra ir dando forma a una narrativa que se aleja a los elementos convencionales del discurso audiovisual.

Para muchos autores los videoclips poseen características anti-narrativas, al ofrecer en su estructura el caos de un discurso netamente posmoderno; por ello, a lo largo del estudio hablamos de las características estéticas-narrativas del videoclip, pues la narrativa del videoclip se da –mayormente- a través de la composición y el montaje de sus elementos estilístico. En los videoclips se busca romper con la coherencia, al contrario de otros audiovisuales (como el cine clásico) que construyen sus narrativas a través de la articulación de escenas que van creando secuencias cuya lógica narrativa es clara y evidente. Por ende, al hablar de la narrativa del videoclip, debemos advertir la naturaleza polisémica que posee el término.

Ahora bien, otra de las características que se dan en el montaje de los clips es la inserción y superposición de elementos gráficos (tales como letras o imágenes), así como el empleo de numerosos efectos visuales.

En la actualidad, el videoclip ha heredado esa experimentación y la gran versatilidad de los efectos visuales es una distinción fundamental entre el vídeo moderno y las primeras imágenes grabadas. Ellos posibilitan la coexistencia, simbiosis y generación de imágenes con orígenes diversos, así como otras funciones como la ampliación o disminución de una parte de la imagen (cambios de tamaño de personas u objetos); la mezcla de imagen generada sintéticamente con la analógica; la alteración de la relación figura-fondo (procedimientos como el chroma-key); la aparición-desaparición sorpresiva y la multiplicación de objetos y personas (el cantante o grupo poseen el don de la ubicuidad y no están condicionados por servidumbres espaciotemporales); la simultaneidad de escenas y lugares y la creación de entornos ficticios e inverosímiles (Sedeño. 2003: s/p).

El videoclip en el contexto de la narrativa cinematográfica

Luego de plantear las principales características formarles del videoclip, queda claro que diversos medios audiovisuales pueden utilizar los mismos códigos de diferentes maneras con la finalidad de poder destacarse o diferenciarse unos de otros.

Es evidente que nosotros no podríamos decir en absoluto que una película (ya sea corto, medio o largometraje) es un videoclip o un *spot* publicitario, puesto que los films presentan características propias que los identifican como tales, pero sí podríamos apreciar y hasta afirmar que en algunas películas existen ciertas influencias de otros medios audiovisuales, en especial de aquellos formatos o géneros provenientes de la televisión.

Ahora, es preciso preguntarnos por qué el cine (siendo el padre de todos los formatos y géneros audiovisuales) se apropia de otras narrativas y estéticas y a partir de esta interrogante podríamos responder a través de diversas miradas; es decir, se podría decir que es un fenómeno social, económico, *mass* mediático, entre otros. No obstante, desde nuestra perspectiva, es válido especular que la influencia de formatos o géneros relativamente recientes en el cine se debe –primordialmente- al efecto cautivador que los mismos tienen, permitiendo con esto el mantenimiento y crecimiento de la industria.

La seducción que aporta el clip al cine

Muchos autores defienden la tesis de que el videoclip se ha convertido en uno de los principales referentes a la hora de hablar de cambios estéticos en la industria audiovisual, pues su objetivo de ir promocionando artistas musicales frecuentemente le ha permitido adentrarse en todo un universo de creatividad y renovación. Pues, si algo debe tener presente todo videoclip –como producto perteneciente al mercado de la música- es su capacidad de atracción.

El videoclip se sitúa precisamente en un momento histórico en donde el *marketing* y toda su maquinaria publicitaria se encuentran en pleno apogeo (es decir

la década de los setenta), con lo cual se nos comienza a advertir sobre el acelerado crecimiento de una sociedad de masas, consumista y mediatizada.

En este sentido, podemos asumir que el videoclip (así como otros géneros y formatos televisivos) nos brindó un impulso hacia una revolución cultural que apunta en esencia a la simultaneidad, a la inmediatez y, por supuesto, la exaltación al consumo.

La era de los medios de masas audiovisuales conduce a los consumidores a una percepción distinta de la realidad y, más en concreto, a una percepción distinta del espacio y del tiempo. La galaxia Gutenberg comportaba una percepción del tiempo lineal, puntual, monocolor: Una cosa tras otra, con orden, conforme al lema clásico: “Cada cosa a su tiempo y un tiempo para cada cosa”. La iconosfera, en cambio privilegia una percepción del tiempo polifónico y la capacidad de desarrollar actividades simultáneas (Ferrés, 2000: 55).

Tomando en cuenta lo anterior, es preciso acotar que el hecho de que nuestra percepción haya cambiado a través del tiempo se debe, en gran medida, a la interacción que tenemos con los medios masivos de comunicación. Ahora, si esto resulta positivo o negativo es una discusión pendiente, pero lo que no podemos ocultar es que “cada medio impone un estilo específico de receptividad” (Ferrés, 2000: 55).

Por ejemplo, Joan Ferrés (2000) afirma que un receptor que es gratificado sensorialmente por los medios exige cada vez mayor gratificación sensorial y cuando ésta no es ofrecida a través de los mensajes, el mismo receptor se la procura mediante el uso del mando a distancia; un fenómeno conocido con el nombre de *zapping*, el cual es considerado una de las manifestaciones más evidente del comportamiento perceptivo fragmentario.

No es extraño, en este contexto, que el clip sea una de las fórmulas comunicativas que más aceptación ha encontrado entre las nuevas generaciones. *Clip* significa precisamente corte. El videoclip es tal vez la

manifestación más certera de la cultura del corte, de la fragmentación, del cambio (Ferrés, 2000:50).

Si bien la televisión ha sido uno de los medios más influyentes en la modificación de nuestro desarrollo cognitivo, tal y como expresa Ferrés en el párrafo anterior, el videoclip ha sido uno de los formatos que mejor ha sabido expresar dicho cambio.

El clip, mirado de cerca, muestra otro elemento fundamental. Ha sido una notable máquina de llevar al paroxismo la cultura del montaje, esa que según el artista y teórico ruso-americano Lev Manovich caracterizó –más allá de medios, soportes y tecnologías- a la estética del siglo veinte. Montar es en el clip no sólo una sucesión cada vez más acelerada, sino componer pedazos en pantalla, hacerlos interactuar, armar poliedros cambiantes, hipnóticos o explosivos (Russo 2004: s/p).

Ahora, luego de haber señalado que el videoclip ha sido uno de los formatos más influyente en el cambio de percepción de los espectadores, es casi imposible pensar que el cine -como uno de los principales medios de la industria cultural- no se apropiase de este lenguaje.

Una prueba de que se han incrementado los niveles de percepción visual en las nuevas generaciones es el hecho de que en el cine contemporáneo ya no es preciso recurrir a aquellos molestos rótulos de antaño: “Unas horas más tarde”, “Al día siguiente”, “Entretanto” (Ferrés, 2000: 48)

La industria del cine ha sido una de las más grandes y poderosas, de allí que siempre se haya caracterizado por su necesidad de innovar y cautivar a través de la conexión con diversas artes y vanguardias. No obstante, es notable asumir un cambio en su narrativa a partir de un evidente crecimiento de la cultura del espectáculo.

Los films son productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos, y se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación,

distribución y consumo son las que son en tanto en cuanto surgen de y circulan en el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica (Carmona, 1996: 43).

Tal y como indica el párrafo anterior, el cine debe continuamente renovarse, más aún cuando el propio espectador lo exige. En este sentido, aun sabiendo que el videoclip se crea (como cualquier otro audiovisual) a partir de los elementos estéticos-narrativos del cine, luego de consolidar su propia estética-narrativa, muy acorde con la posmodernidad, es casi imposible no vincularlo con la producción cinematográfica contemporánea. No podemos pasar por alto que el videoclip es, en esencia, un reflejo de la sociedad de consumo. Por ello, la cinematografía moderna (en especial toda aquella que se produce bajo los parámetros de la industria del espectáculo y del entretenimiento) se deje influenciar por los singulares códigos del videoclip.

La influencia de la cultura del espectáculo se hace patente en unas nuevas generaciones caracterizadas por la búsqueda más o menos compulsiva de la gratificación sensorial, por el miedo al silencio, por el rechazo de lo estático. Se trata de unos sujetos que tienden a privilegiar lo concreto sobre lo abstracto, lo sensitivo sobre lo reflexivo, unos sujetos, en fin, para los que a menudo es más importante contemplar que pensar (Ferrés, 2000: 52).

En este sentido, podemos asumir que, la estética del videoclip viene a ser la estrategia adecuada para seducir a todos aquellos espectadores acostumbrados a la cultura del collage. Lo dicho por Ferrés nos explica por qué el cine contemporáneo ha decidido renovarse y por qué las categorías del videoclip son sus principales influencias. A todo esto, es necesario describir brevemente –en un nuevo capítulo– cómo ha evolucionado el cine latinoamericano contemporáneo y con ello poder entender la necesidad de su cambio estético-narrativo.

CAPÍTULO II

UNA MIRADA A LOS MODELOS NARRATIVOS “CLÁSICOS” DEL CINE LATINOAMERICANO

El cine clásico latinoamericano: ¿Cerca o lejos de *Hollywood*?

Hablar del cine en América Latina, sin duda alguna, requiere de un extensivo análisis de los procesos culturales que ha vivido cada país que la integra. No obstante, en este apartado, sólo daremos cuenta de los cambios más resaltantes que ha tenido la narrativa cinematográfica latinoamericana a través de los años.

Para comenzar debemos señalar que, el nacimiento de esta cinematografía no se diferencia –en gran medida- del desarrollo que tuvo el cine en países europeos y en Norteamérica.

Entendiendo que todo desarrollo cinematográfico “es el resultado de un proceso histórico” (Marino, 2006: 23), no debe resultar extraño que los modelos narrativos presentados en las primeras décadas del cine latinoamericano tomen como punto de partida las temáticas expuestas en las películas norteamericanas (por ser la industria con mayor fuerza a nivel mundial). Quienes asumían –y asumen- la producción cinematográfica como una industria capaz de producir importantes ganancias económicas, desarrollando así un cine del espectáculo y no un cine de carácter social. En este sentido, podríamos decir que el cine latinoamericano emerge de un cine netamente comercial, que a través de diversas etapas fue adquiriendo su propia identidad.

El cine llegó a Latinoamérica rápidamente, ya para 1896 países como Argentina, Brasil y México contaban con él y en 1897 Venezuela, Perú y Colombia se sumaban a esta nueva industria del espectáculo. El desarrollo cinematográfico, en cuanto a cantidad y calidad, se dio de manera sostenida, tanto así que México y Argentina llegaron a disputarse el mercado latinoamericano. En estas primeras décadas el cine latinoamericano se caracterizó por poseer una narrativa melodramática, en donde el musical era el género por excelencia para su representación. Por ejemplo, en toda Latinoamérica se popularizaron las *comedias rancheras* y los *melodramas de tangos*. (Marino, 2006: 23),

Ahora, si bien es cierto que el desarrollo de estos géneros y temáticas constituían los primeros pasos de expresión de nuestra identidad cultural a través del celuloide, era demasiado evidente el acercamiento existente entre nuestra narrativa cinematográfica y el cine producido por la industria *hollywoodense*. Sin embargo, como expresamos anteriormente, esto no debe resultar extraño, puesto que el cine norteamericano, como una de las principales industrias cinematográficas del mundo, se propuso estandarizar sus códigos a través de un modelo narrativo dominante, el cual tendría como finalidad hacer:

Olvidar la búsqueda que cada cinematografía debe realizar para ajustar dicho lenguaje a su propia realidad. Las características principales de este modelo consisten en la superioridad tecnológica, el control de la distribución mundial de sus productos, así como la difusión de una propuesta sustentada en el lucro económico (Gil, 1993: 108-109).

No obstante, los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) marcarían una nueva etapa para el cine latinoamericano.

En búsqueda de una narrativa cinematográfica propia

Para la década del 50, Latinoamérica vivía importantes cambios sociales que marcarían el nacimiento de una nueva narrativa cinematográfica. Las diversas luchas sociales, sumadas a una fuerte crisis económica, dieron pie al surgimiento de un cine comprometido con la realidad social que se estaba viviendo. Los cineastas latinoamericanos comenzaban a entender que la narrativa cinematográfica no puede ser “un sistema cerrado de signos sin vinculación con el contexto histórico, los conflictos culturales [y] las relaciones de poder” (León, 2005: 10) que se viven en nuestros países. Es aquí, cuando comienza a surgir un cine más cercano a la realidad latinoamericana. Este nuevo cine “se aleja del lenguaje clásico del melodrama y la comedia popular que predominó en América Latina hasta mediados del siglo XX” (Marino, 2006: 18).

A partir de entonces, el cine se comienza a ver “como una propuesta para la interpretación de la realidad” (Marino, 2006: 23). Además, en vista del incremento de la crisis económica en los años sucesivos, la historia del cine latinoamericano no se caracteriza por un avanzado desarrollo técnico; sin embargo, dicho estancamiento fue el impulso para crear un cine menos espectacular pero más crítico, de carácter social.

No obstante, este fenómeno se siente con mayor fuerza a partir de la década del 60, puesto que en la cinematografía de los años 50 podemos aún sentir un fuerte vínculo con el cine norteamericano, muy a pesar de querer –como se dijo anteriormente- expresar la realidad nacional. Es evidente, que para la época lograr desligar la narrativa cinematográfica latinoamericana del modelo narrativo *hollywoodense* parecía una odisea. No podemos olvidar que:

El magnetismo de los géneros americanos se asentó en el continente hace [muchos] años, a lo que se añadió, a falta de potencial económico, el culto al american way of life, lo que objetivamente ha hecho oscilar los

imaginarios latinoamericanos entre la ensoñación ilimitada del cine hegemónico y el deseo de reconocimiento, hasta convertirse casi en una ambivalencia constitutiva de la modernidad cultural latinoamericana (Protzel, s/f: 7).

A pesar de lo planteado, los años 60 dejarían atrás la edad de oro comercial del cine latinoamericano para profundizar una narrativa cinematográfica en donde impera la marginalidad y una fuerte crítica a la exclusión social. “Este nuevo discurso que aborda la violencia urbana, la marginalidad social, el desarraigo identitario con un lenguaje audiovisual desenfadado” (León, 2005: 23) viene a convertirse en la expresión cultural del cine del tercer mundo.

Mientras que la industria cinematográfica *hollywoodense* fortalecía una narrativa elitista, abordando temáticas *light*, con muy poco contenido social, en Latinoamérica se muestra la marginalidad desde sus diversas perspectivas. Las películas latinoamericanas, a través de “ágiles movimientos de cámara, montaje fulminante e inspiración documental, abordan historias de mundos desencantados, en donde los valores sociales y los ideales comunitarios estaban en descomposición” (León, 2005: 23).

Es importante destacar que, la cinematografía italiana desarrollada luego de la Segunda Guerra Mundial (mejor conocida con el nombre de *Neorrealismo Italiano*), sería para el cine latinoamericano el punto de partida hacia la búsqueda de una narrativa alejada de lo ofrecido por *Hollywood*. Claro está, si bien la idea no era copiar la narrativa del *Neorrealismo Italiano*, los creadores latinoamericanos comprendieron que “el Nuevo Cine Latinoamericano, al nutrirse de este modelo, [demostraría] la viabilidad de una nueva forma de hacer cine, así como la posibilidad de escapar a un cine industrial alejado de los intereses sociales” (Gil, 1993: 111).

A partir de entonces encontramos un cine que busca reivindicar la cultura nacional, además, con ello nace una nueva intelectualidad latinoamericana que ansía unificar las diferencias culturales a través de un cine popular y aunque para tal fin debe apropiarse de las representaciones de la modernidad cinematográfica, resalta su necesidad de alejarse de los modelos narrativos estandarizados.

Uno de los ejemplos más resaltante de lo anteriormente planteado se dio a finales de los cincuenta en Brasil, con el nacimiento del *Cinema Novo*, movimiento cinematográfico nacionalista constituido por un importante grupo de cineastas-teóricos que se encontraban cansados de un cine “mediocre” y alienante. Entre los principales precursores se encuentran: Glauber Rocha (principal teórico del movimiento), Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Diegues, entre otros importantes autores.

Tal y como indica Ramón Gil, esta nueva etapa del cine latinoamericano

Conduciría a una aproximación más estrecha con la realidad y, por lo mismo, sería el reencuentro con un nuevo léxico, con una nueva sintaxis y una nueva temporalidad. Todo esto llevaría a dos enseñanzas fundamentales que marcarían profundamente al Nuevo Cine Latinoamericano:

La fuerza del cine está en las imágenes, no en la técnica, pero es preciso apropiarse de ésta, simplificándola, no buscando alcanzar la perfección formal del modelo dominante, pero si creando nuestra propia estética, nuestro propio cuadro de valores en cuanto a lo que es correcto o incorrecto, adecuado o inadecuado.

La realidad es la fuente básica de las imágenes y de su gramática interna. Es preciso hacerla explícita, diseñando un léxico visual que tenga como fuente nuestra realidad y desentrañando la lógica de los acontecimientos acaecidos en los espacios que habitamos a fin de establecer la sintaxis orgánica de este lenguaje (1993: 111-112).

Atendiendo a lo anterior, resulta comprensible que este “Nuevo Cine no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente. Por

eso, en sus verdaderos comienzos, no tiene contactos con el cine mundial, salvo en lo concerniente a sus aspectos técnicos, industriales y artísticos” (Glauber, 1971 en Hajar, 1972: 82).

Esta iniciativa de un cine con una narrativa revolucionaria y popular, basada en la estética del hambre, parecía multiplicarse por toda América Latina y esto se puede apreciar en muchas de las películas creadas a finales de los años setenta. Por ejemplo, aunque en Venezuela los antecedentes de un cine social los encontramos en *Juan de la calle*, escrita por Rómulo Gallegos y dirigida por Rafael Rivero Oramas (1941) y *La Escalinata* (1950) de César Enríquez, será Román Chalbaud quien realiza una incursión sostenida por los ambientes sórdidos y en descomposición de las escalas bajas de la sociedad (*El pez que fuma*, 1977; *El rebaño de los ángeles*, 1979), mientras que Arturo Ripstein (México) actualiza el melodrama barriobajero (*El lugar sin límites*, 1977; *Cadena perpetua*, 1978).

En este sentido, podemos observar como la cultura cinematográfica latinoamericana se esfuerza por dejar de lado con mayor evidencia el cine comercial para fortalecer el cine de “autor”, entendido éste como “un término creado por la nueva crítica para situar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción, autores que poseen determinaciones específicas” (Rocha, 1963: s/p).

En resumen, podemos destacar que la cinematografía latinoamericana de los años 60 y 70, en definitiva, evidencia una madurez en la forma de ver y hacer cine. Como se mencionó anteriormente, la propuesta brasilera de ver la pobreza y el hambre como esencia de nuestra sociedad, nos permitió crear un cine con identidad propia. Sin duda alguna, el cine del tercer mundo ha dejado una marca indeleble que define -en esencia- al cine de América Latina.

Un nuevo cambio se avecina

Aunque los años 60 y 70 definirían el camino del cine latinoamericano como un cine cargado de las mayores representaciones de la marginalidad y la decadencia social, así como un total desprecio hacia toda narrativa dominante, la cinematografía de finales de los 80 se caracterizaría por la búsqueda de un nuevo modelo narrativo. Esta búsqueda se basa en “un reposicionamiento generalizado de la cultura latinoamericana” (León, 2005: 17) observada desde la perspectiva de la cultura globalizada. El surgimiento de nuevos cineastas traería consigo nuevas formas de enunciación, otorgadas por las imágenes y los lenguajes de los medios masivos de comunicación; asimismo, la influencia –cada vez mayor- de la globalización permitiría dejar de lado el discurso netamente nacionalista, para adentrarse aún más en la cultura globalizada de la urbe (León, 2005: 17). No obstante, esta nueva narrativa no deja de lado las temáticas marginales, por el contrario, parece reivindicarlas.

Sin embargo, a pesar de los enormes esfuerzos por cambiar la narrativa cinematográfica impuesta por la industria norteamericana, no podemos obviar que el cine *hollywoodense* sigue siendo la industria dominante en gran parte del mundo, en especial en los países de Occidente; no sólo por la gran cantidad de películas que logra imponer en las carteleras, sino porque sigue siendo el modelo narrativo cinematográfico imperante. En este sentido, el cine latinoamericano de la década de los ochenta y los noventa, parece encontrarse en un eterno desafío entre lo comercial y lo social, cuestionándose si debe oponerse o no a los mecanismos cinematográficos desarrollados por *Hollywood*.

Si bien es cierto, que muchos autores se mantuvieron fieles a una total renuncia a toda narrativa dominante, otros directores, sobre todo aquellos más jóvenes y provenientes de la industria televisiva y publicitaria, entendieron que la

lucha por un “nuevo” cine latinoamericano debe ser tanto de carácter ideológico como estilístico o cinematográfico, “pues después de los movimientos políticos-artísticos de los años sesenta, se debe reconocer cierto agotamiento expresivo del cine subterráneo o independiente tanto en sus historias como en sus lenguajes” (Castellanos, 2006: 4).

Esta nueva iniciativa cinematográfica latinoamericana, nos sorprende presentándonos películas con un alto nivel de producción, muy al estilo de los modelos estilísticos impuestos por el cine dominante. Lo cual conllevó a una mayor exportación de nuestros productos y creadores. No obstante, a pesar de asumir un estilo cinematográfico más cercano a *Hollywood*, las temáticas planteadas siguen siendo muy propias, muy latinoamericanas. No es casual ver películas que muestren la extrema violencia de las grandes ciudades (por ejemplo, *Disparen a Matar* de Carlos Azpúrua, Venezuela, 1990), así como importantes temas sociales característicos de América Latina.

Otro punto importante a resaltar en el resurgimiento de un “nuevo” cine latinoamericano es el retorno del género del melodrama, el cual había sido menospreciado en la década de los 60 y 70, cuando sólo había cabida para una narrativa cinematográfica revolucionaria y nacional. En este sentido, países como Argentina, Venezuela y México nos cautivan con temáticas tan variadas que permiten a los espectadores mayores opciones a la hora de escoger cine de carácter nacional (ejemplo: *Como Agua para Chocolate* de Alfonso Arau, México, 1992 y *Desnudo con Naranjas* de Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1995)

Este es un cine que no le da la espalda a los géneros pero los utiliza como un vehículo del autor. Esto es distinto a los años 60 y 70, cuando el movimiento se ocupaba de romper los géneros o de inventar géneros nuevos. Algunas de las películas actuales siguen tratando grandes temas nacionales y utilizando personajes típicamente nacionales (Chanan, 2003: s/p).

Aunque el cine de estas décadas tuvo momentos gloriosos y no tanto (no podemos olvidar que la grave crisis económica que vivía la mayoría de los países latinoamericanos hizo que mermara la producción cinematográfica en una medida considerable) podemos decir que en definitiva, el periodo del cine latinoamericano comprendido entre finales de los 80 y toda la década de los 90 fue el que nos permitió crear un cine comercial con una mirada nacional-global, en donde se dio cabida a todas las temáticas y géneros. Pero sobre todas las cosas, este reposicionamiento implica la comprensión de que la manera más factible de exportar nuestro cine no es oponiéndonos al modelo narrativo cinematográfico hegemónico, sino apropiándonos del mismo. Este nuevo cine se convierte en el referente de los años venideros, siendo en los actuales momentos la narrativa preponderante en el cine de América Latina.

En este punto, es importante destacar que el acelerado avance tecnológico y los modelos narrativos televisivos también aportaron nuevos cambios en la narrativa *hollywoodense* y estos cambios a su vez han influido en lo que denominaremos el cine latinoamericano contemporáneo.

Cine latinoamericano contemporáneo (sin temor a los cambios)

En la última década del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, los cambios narrativos aportados por los avances tecnológicos y los discursos ofrecidos por diversos géneros televisivos, conllevaron a desarrollar –también– nuevos cambios narrativos en el cine latinoamericano contemporáneo. Esto hizo que el cine del tercer mundo se acercara aún más a los modelos narrativos y estilísticos propios de *Hollywood*. Además, trajo consigo una mayor aceptación por parte del consumidor común y, sobre todo, mayor acercamiento del público juvenil hacia el cine nacional (algo impensable a mediados del siglo pasado).

Durante décadas se ha producido una revolución técnica en las diferentes áreas creativas, consiguiendo un acercamiento entre lo artístico y lo comercial. Este nuevo campo ha generado un espacio común de creación y de intrusismo profesional, en función del ámbito en el que se desarrolla. (García y Menéndez, 2006: s/p).

En el aspecto cinematográfico, el avance tecnológico juega un papel importante. Todo avance trae consigo cambios de percepción en el espectador, puesto que le permite descifrar nuevos discursos. Los avances logrados con respecto a la digitalización del video, han permitido, no sólo bajar los costos de producción a la hora de realizar una película, sino crear mundos antes inimaginables, así como mayor facilidad de armar narrativas con multiplicidad temporal.

Asimismo, los discursos televisivos se han convertido en puntos de referencia en la construcción de una narrativa cinematográfica contemporánea. Espacios naturales televisivos de difusión como los anuncios comerciales (o *spots* publicitarios), los videoclips y/o los *reality shows*, por citar sólo algunos, han influido en la narrativa cinematográfica contemporánea en la construcción de un discurso fragmentado, rítmicamente acelerado, diverso e ilimitado.

Evidentemente, la televisión es el medio de comunicación masiva más influyente en la audiencia, por ser el medio más consumido. Por ello, al aportar tantas formas discursivas permite que el espectador sea un sujeto sensorialmente activo, que exige hoy mayor dinamismo en el desarrollo del texto fílmico.

La mayoría de los directores latinoamericanos han aceptado esta realidad, por ello es común observar películas con narrativas que nos recuerdan diversos géneros de la TV, ya sea por la utilización de elementos infográficos, alteración de los colores, cambios frenéticos en el ritmo, entre otros aspectos estilísticos. Aunque las temáticas tratadas en el cine latinoamericano contemporáneo no dejan de mostrar la

realidad imperante en nuestra sociedad. Esta nueva manera de contar historias ha permitido una mayor aceptación de nuestro cine y, aunque algunos autores y cinéfilos critiquen la influencia que la televisión ha generado en el mismo, no podemos negar que estos cambios han tenido como aspecto positivo un renacimiento del cine en América Latina.

Por otra parte, [es necesario destacar que] el “pensamiento contemporáneo” de los cineastas rechaza las categorías del esquema dualista que oponía tradicionalmente lo propio a lo extranjero, lo auténtico (lo local) a lo falso (lo internacional). El rechazo de la pertenencia a una latinoamericanidad remite al rechazo de una mirada envasada por los estigmas del pasado colonial (Norte/Sur) (Rueda, 2009: 136).

Demostrando con esto una imperante necesidad en mantener una visión global.

No podemos ocultar que vivimos en una cultura audiovisual, que nos moldea y nos convierte en seres hipersensoriales. Por ello, no asumir estos cambios en la narrativa cinematográfica contemporánea, es no querer comprender que los modelos narrativos globalizados (estandarizados –en su mayoría- por la televisión) nos han ofrecido una nueva manera de interpretar el mundo. Tal y como expresa Omar Rincón (2002), todo lo que toca la televisión es “reconvertido a su estilo concreto, afectivo, estético, rápido y espectacular de comunicación” (p.35) y la cinematografía latinoamericana, sin duda alguna, ha sido tocada, influenciada, abrazada, estereotipada y seducida por la televisión.

“La televisión es un dispositivo narrativo audiovisual y una institución industrial, social y cultural que se ha convertido en el eje de la comunicación contemporánea y la forma privilegiada que toma el espíritu del tiempo” (Rincón, 2002: 61).

Dicho esto, es necesario entender cómo los diversos géneros televisivos han transformado la narrativa cinematográfica contemporánea, no para criticar o enaltecer los cambios, sino para –en cierta manera- visualizar el cine del futuro. Evidentemente, en un mundo tan acelerado, el cine se debe reinventar para con ello seguir manteniendo su alto nivel de fascinación y, si la audiencia exige hiperestimulación sensorial a través de la pantalla, dicha petición no debe ser rechazada.

Hoy en día, “el espectador contemporáneo se ha habituado a encadenar, a relacionar, a asociar, a comparar, a contrastar... Y todo ello con una rapidez creciente” (Ferrés, 2000: 48). Por ello, el cine latinoamericano contemporáneo se ve como un cine que entiende los cambios de percepción de las audiencias y por ello no rechaza lo global y asume la estética-narrativa dominante con la finalidad de cautivar, pero sin dejar de lado las temáticas propias que por décadas nos han caracterizado.

CAPÍTULO III

EL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO Y SU NATURALEZA CUALITATIVA

Aspectos metodológicos abordados en el estudio

Explicar la metodología abordada en una investigación que analiza los cambios dados en la narrativa del cine latinoamericano contemporáneo, puede resultar complejo. Sobre todo, porque sabemos que al enmarcar un fenómeno u objeto de estudio dentro de una determinada metodología, que nos permita alcanzar los objetivos planteados, elegimos directamente el método o los métodos que debemos utilizar para lograr el análisis deseado.

Partiendo de la premisa anterior, podemos asumir que una investigación que busca descifrar los elementos narrativos del videoclip influyentes en el cine latinoamericano contemporáneo, puede convertirse en una tarea delicada; principalmente, porque la falta de bibliografía sobre dicha temática no nos permite crear capítulos que guíen rigurosamente la investigación. Por el contrario, debemos entender que la construcción teórica aquí expuesta es el resultado de un cúmulo de diversas teorías que al mezclarse han dado forma y sentido al objeto de estudio. No obstante, es importante señalar que dicha visión multidisciplinar es –en cierta forma– el potencial de la investigación.

En consecuencia, no resulta extraño señalar que el trabajo emprendido haya sido abordado desde una perspectiva metodológica cualitativa. A través de ella, se pudo desarrollar un análisis que nos permitió descifrar cómo ha sido la influencia de la narrativa del videoclip en el cine latinoamericano contemporáneo.

Al estudiar la cualidad del objeto, buscamos conocer su naturaleza, en este caso ¿cómo es? “La investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica” (Martínez, 2004: 66). Esto es, la investigación cualitativa nos permitió comprender el fenómeno, para así aportar conclusiones relevantes desde la investigación.

Ahora bien, con la finalidad de realizar una investigación clara y precisa, es necesario indicar que el trabajo planteado fue concebido -primeramente- desde la modalidad de Investigación Documental, ya que partiendo de ella se pudo dar respuestas a diversas interrogantes, mediante la búsqueda y el análisis de todo tipo de material informativo.

Se entiende por Investigación Documental, el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor (UPEL, 2006: 20).

De lo anterior, tomando en cuenta los objetivos planteados y con base en la disciplina en la cual se ubica la temática tratada, podemos decir que la investigación documental nos permitió presentar un desarrollo teórico enmarcado en un estudio de investigación artística, en el área cinematográfica, correspondiéndose, de esta manera, con la línea de investigación “Estética de la Comunicación” que se desarrolla al interior de la Maestría en Comunicación Social.

Acá es importante destacar que, entendemos por estética de la comunicación, todo aquello que abarca el análisis de la imagen, un análisis que nos permite:

Profundizar en el entramado de los discursos audiovisuales y conocer cómo están contruidos los textos, en función de qué parámetros se

sustentan, bajo qué teorías se pueden estudiar, qué influencias reciben de otras materias (Gómez, 2001: 9).

Además, en lo que respecta a los procedimientos técnicos, es importante resaltar que, al estudiar fuentes documentales (textuales y audiovisuales) fue necesario aplicar técnicas de análisis y técnicas operacionales para el manejo de las mismas. En vista de que la técnica para la recolección de información proviene fundamentalmente del análisis de estas fuentes, aplicamos los siguientes pasos:

- Análisis de contenido.
- Presentación resumida.
- Resumen Analítico.
- Análisis Crítico.

Asimismo, debemos indicar que dicho análisis se basó –primordialmente- en el estudio de teorías que definen y explican tanto las características estéticas/narrativas del videoclip como las propias del cine. Por ejemplo, a lo largo del trabajo podemos apreciar que entre los teóricos abordados se encuentran Francesco Casetti y Federico Di Chio (1996) y Jacques Aumont (1996) en el área cinematográfica y Ana María Sedeño (2003) y Juan Leguizamón (1998) en el área del videoclip (entre otros tantos). A través de una lectura crítica de los teóricos abordados y la observación continua de videoclips pudimos definir las categorías que han sido utilizadas en el análisis de las películas escogidas para el estudio. Aunque definir dichas categorías no fue una labor sencilla, la construcción del corpus teórico nos permitió indagar y escoger ciertas categorías que definen los elementos narrativos típicos del videoclip y que a su vez pueden estar presentes en cada uno de los largometrajes analizados.

Cabe señalar que, para el logro de nuestro objetivo, tuvimos que enfrentar ciertos obstáculos, como entender que el estudio no se fundamentó en una bibliografía homogénea, por el contrario la investigación fue realizada a través de la conexión de diversos aportes teóricos relevantes para indagar sobre lo aquí planteado (claro está, evitando las contradicciones epistemológicas que se puedan presentar), todo con la finalidad de lograr conocer las transformaciones que se han dado, para poder así describir el fenómeno. Lo que le brindó a nuestra investigación, un carácter transdisciplinario.

Lo hasta ahora planteado, fueron los primeros pasos para desarrollar una investigación que pudiera incidir en aspectos relativos a la cultura visual. Desde este punto de vista, el alcance de la presente investigación también fue concebido -entendiendo su naturaleza cualitativa- como un estudio interpretativo. Puesto que a lo largo de la investigación quisimos comprender la correlación de dos categorías teórico-conceptuales: Narrativa Cinematográfica y Estética del Videoclip, en función de los factores contextuales de producción que rodean a las obras cinematográficas estudiadas. De allí que, a través de nuestra premisa de trabajo se infirió que: la influencia estética-narrativa del videoclip en el cine mundial, a partir de la década de los 80, trajo consigo importantes cambios en la narrativa del cine latinoamericano contemporáneo. En este sentido, nuestra investigación se basó en una premisa que responde al conocimiento empírico; puesto que, como se ha dicho a lo largo del trabajo, no es la primera vez que escuchamos o leemos sobre la posible influencia del videoclip en el cine, más no hemos encontrado amplios estudios que así lo demuestren.

A todo esto, asumiendo las características cualitativas e interpretativas en las cuales se fundamenta la investigación aquí planteada, hemos considerado el método hermenéutico como la estrategia idónea para alcanzar el objetivo planteado.

La hermenéutica como método para el análisis del texto fílmico

Es bien sabido que las ciencias modernas han tratado de descifrar diversas interrogantes a través de rigurosos procesos cuantitativos, los cuales tienen como fundamento dar respuestas “objetivas” sobre el planteamiento de algún problema; esta metodología es la esencia del paradigma positivista. Sin embargo, en el estudio aquí planteado, el cual asume de entrada una visión cualitativa (como mencionamos al principio del capítulo), busca interpretar el fenómeno que deseamos explorar a través de procedimientos más libres y menos estructurados, sin que esto implique una falta de rigurosidad científica del estudio en cuestión.

Es importante aclarar que con este estudio no deseamos, en lo absoluto, imponer una verdad indiscutible, por el contrario, nuestra pretensión se basa en interpretar (lo más “rigurosamente” posible) un fenómeno que, en definitiva, puede tener diversas miradas e interpretaciones. De allí que dicho estudio se aborda – esencialmente- desde la perspectiva hermenéutica de Gadamer (1900-2002).

La hermenéutica, en un principio, fue utilizada para el estudio de los textos escritos, en especial la Biblia.

En su forma explícita y directa, la actividad hermenéutica comienza en la cultura griega con las diferentes interpretaciones de Homero, y en la tradición judeocristiana ante el problema que plantearon las versiones diferentes de un mismo texto bíblico. ¿Cómo saber cuál era la versión verdadera, que había que aceptar y creer, y cuál la falsa, que había que desechar? Aquí la hermenéutica se valía de todos los recursos útiles: estudios lingüísticos, filológicos, contextuales, históricos, arqueológicos, etc. De los textos griegos y bíblicos, la hermenéutica pasó a las ciencias jurídicas y a la jurisprudencia y, poco a poco, a todas las demás ciencias humanas. (Matínez, 2004: 1001-102).

Aunque este método se utilizaba -exclusivamente- para el estudio de los textos escritos, teóricos como Hans-Georg Gadamer abrieron la posibilidad de utilizar este

método en otros ámbitos, a saber “el aspecto hermenéutico es tan amplio que necesariamente incluye la experiencia de lo bello en la naturaleza y el arte” (Gadamer, 1996: 5).

Asimismo, otro dato importante que hemos rescatado de los postulados de Gadamer es -precisamente- su crítica hacia la búsqueda de la “objetividad” siempre presente en el método científico. “Es que para Gadamer este método, que busca un saber exacto y objetivo, no es el único camino para una tarea que es propia de las ciencias humanísticas o “del espíritu”, o, más claramente, de la misma vivencia humana” (Reyes, 2006: 4). Con ello, Gadamer da un giro importante en el uso de la hermenéutica como método de interpretación, al enfatizar que toda “interpretación implica una fusión de horizontes, una *interacción dialéctica* entre las expectativas del interprete y el significado del texto o acto humano” (Martínez, 2004: 108). En este sentido, podemos decir que,

La hermenéutica es considerada en la posmodernidad como filosofía de la interpretación. La interpretación no se circunscribe ya sólo a los textos escritos, sino que se extiende al mundo y la realidad en toda su amplitud. En este sentido, juega un papel fundamental la interpretación de la vida como texto, línea hermenéutica prefiguradora de la posmodernidad de la que Gadamer es su iniciador. Para Gadamer, no hay hechos sin interpretaciones. Como veremos, los prejuicios juegan para él un papel fundamental al respecto (Ruiz, 2014: 45)

Todo lo planteado hasta ahora nos permite validar el uso de la hermenéutica como método propicio para la interpretación del texto fílmico, más aún cuando hemos reconocido que éste ha sido vinculado al estudio e interpretación de diversas manifestaciones artísticas (más allá del texto escrito). “Vivimos interpretando a los otros y a nosotros mismos, a los medios masivos, a la naturaleza, a las obras de arte. Nada existe fuera del texto. Tampoco fuera de la interpretación” (Díaz, 2005: 41). Por ello, no es de extrañar que dicho método haya sido aplicado al cine, más aún cuando

éste (el propio cine) puede ser, también, asumido como texto. Al respecto, María José Rossi expresa que el film -ante todo- es texto,

porque se presta a ser leído (Barthes) y reescrito (Derrida). Leído y escrito en el acto mismo de su producción como texto, que es de la lectura-reescritura. Y si la lectura lo escribe es porque el film mismo es un espacio plural, un juego de estructuras múltiples, un intertexto. Ni objeto real (en el sentido de ser una cosa ahí que simplemente denote el mundo) ni objeto imaginario (en el sentido de que él fuera completamente disponible a las interpretaciones subjetivas), es, en cambio, generación, *dynamis*, producción y trabajo de sentidos. No responde a modelos o géneros, sino que es, en su individualidad, estructuración de modelos (2012: 10).

Tomando en cuenta lo anterior, podemos precisar la clara vinculación entre el texto cinematográfico y el análisis hermenéutico, cuando éste (el cine) es asumido desde el universo lingüístico. Si bien

la narrativa cinematográfica se construye a partir de mensajes icónicos, verbales y sonoros que de inmediato nos remiten a su realización concreta en imagen, palabra y sonido respectivamente. Estos tipos de mensajes determinan la posibilidad de acercamiento del lector-espectador al texto unificado en el que se convierte el cine o, de manera específica, estos mensajes son los insumos con los que se cuenta para acceder y construir cualquier tipo de comunicación filmica. No se trata de un texto teatral que se filma ni de un texto oral actuado ni tampoco de un texto sonoro referenciado en actuación ni de una fenomenología del sonido escuchado. Sin embargo, estos criterios de análisis pueden llegar a ser compartidos entre códigos ya que los elementos narrativos (tiempo, construcción de personajes, orden de exposición) pueden corresponderse de manera directa, no sobra recalcar que los elementos narrativos pueden corresponderse entre códigos distintos pero el código, en cada caso, determina la presentación y la representatividad en el mensaje. Esta triple articulación no deriva en un texto inabordable como fenómeno artístico y social en tanto no es imposible abordarlo como unificación de códigos en una sola representación o en una forma de expresión que hace uso de varios códigos como su característica propia de narración. (Uribe, 2011: s/p).

A todo esto, podemos decir que la interpretación del texto cinematográfico a través de la aplicación del método hermenéutico "...propone una reflexión sobre la estética y sobre la ideología propia del cine. Permite también acercarse a una

interpretación de la construcción de la subjetividad a partir de la experiencia con el arte [cinematográfico]...” (Uribe, 2011: s/p).

En cualquier caso, no tiene un sentido metafórico, sino otro acertado y mostrable, que se afirme que la obra de arte nos dice algo y que, de ese modo, en cuanto algo que dice algo, forma parte del orden de todo aquello que hemos de comprender. Pero, por eso es objeto de la hermenéutica. (Gadamer, 1996: 6-7).

Ahora bien, entendiendo que todo estudio científico requiere de cierta rigurosidad y asumiendo el carácter transdisciplinar que el método hermenéutico nos ofrece, fue necesario vincular este método con otro método/técnica que no escapa de la orientación hermenéutica. Es aquí donde tiene cabida el uso del análisis de contenido (de naturaleza cualitativa), como método/técnica, el cual nos permite interpretar, con mayor precisión, los cambios estético-narrativos presentes en el cine latinoamericano contemporáneo a través de la inserción de una estética clipera.

El Análisis de Contenido como método/técnica de interpretación

Antes de profundizar sobre el uso del análisis de contenido en la investigación, es importante señalar que el mismo ha sido caracterizado por algunos autores como una técnica de investigación, mientras que para otros es un método de investigación que se puede abordar desde una perspectiva cuantitativa o cualitativa. Esto nos lleva a entender que lo más importante no ha de ser su significación conceptual, “sino su utilización adecuada a los intereses y necesidades de cada investigación en particular” (Fernández, 2002: 37).

Basado en lo anterior, podemos decir que el análisis de contenido fue el complemento ideal del método hermenéutico para alcanzar los objetivos propuestos

en la investigación. Pues, si nuestro deseo era comprender e interpretar cómo ha sido la influencia de la narrativa del videoclip en el cine latinoamericano, nuestro primer paso, sin duda, debía ser la lectura visual de los medios que deseábamos analizar. Siendo ésta una de las principales características del método. El análisis de contenido nos permitió “explicar y sistematizar el contenido de los mensajes comunicativos de textos, sonidos e imágenes y la expresión de ese contenido con ayuda de indicios cuantificables o no” (Abela, 2000: 3).

Además, al decir que nuestra investigación se basó en una metodología cualitativa, estábamos señalando *–a priori–* que el contenido estudiado no fue trabajado de manera cuantificable; por el contrario, dicho análisis se basó en la utilización de categorías que nos acercaron al entendimiento del fenómeno. Estrategia totalmente válida en el análisis de contenido cualitativo.

Con dicho método se pudo descifrar cuáles son los cambios narrativo-estilísticos que ha sufrido el cine latinoamericano contemporáneo a través de una posible incorporación de la estética del videoclip. Como se expuso anteriormente, todo esto basado en categorías previas extraídas de la observación de diversos videoclips (de forma empírica) y la lectura crítica de diversos autores.

Por otro lado, es importante indicar que el análisis de contenido utilizado en la investigación fue complementado con otros métodos de análisis que nos permitieron estudiar lo que hasta ahora se ha planteado. Es decir, no podríamos avanzar en el análisis de contenido de no tomar en cuenta el método de análisis cinematográfico, en el que se estudian elementos como la puesta en escena, los planos, el montaje, el sonido, la iluminación y el estilo en las diferentes películas. En un film, todos estos elementos son parte de un sistema narrativo y son los que, en esencia, nos permiten profundizar en el análisis.

Diseño de una herramienta de análisis

En el apartado anterior explicamos que una de las principales estrategias para analizar nuestro objeto de estudio fue el análisis de contenido cualitativo, bajo la esencia del método hermenéutico, puesto que el mismo nos permitió dirigir nuestros esfuerzos hacia el desvelamiento sistemático de lo que deseábamos descubrir. No obstante, en un estudio de este tipo, cuyas raíces están sedimentadas en la complejidad categórica de la posmodernidad, no se pudo pasar por alto la necesidad de incluir otros métodos que nos permitieran alcanzar un nivel de análisis y significación mucho más amplio. Es evidente que todo análisis cinematográfico, *per se*, supone un estudio multidisciplinar, de allí la necesidad de conjugar una diversidad de métodos cuya finalidad ha sido descifrar ciertos cambios estéticos-narrativos presentes en los constructos fílmicos contemporáneos.

Es decir, para alcanzar lo anteriormente planteado, se tuvo que tomar en cuenta no sólo los elementos teóricos planteados en capítulos anteriores, sino integrarlos en una adecuada y rigurosa estrategia de estudio. Todo esto con la finalidad de crear un modelo de análisis formal apropiado y constituido, como ya se dijo, bajo la esencia del análisis de contenido cualitativo en unión con diversos elementos característicos del análisis cinematográfico. De allí la necesidad de explicar otro conjunto de categorías, pertenecientes al análisis cinematográfico, que guiaron rigurosamente el abordaje de nuestro objeto de estudio.

Esta combinación entre análisis de contenido y análisis cinematográfico, bajo la dinámica de un estudio hermenéutico, nos permitió no pasar por alto los elementos que componen estética y narrativamente cada película. Cada uno de los códigos que componen el discurso cinematográfico (dígase plano, ritmo, color, texturas, entre otros) fueron indispensables a la hora de iniciar todo un análisis fílmico que desea interpretar los cambios suscitados en él.

Además, aunque el análisis desarrollado se sustentó –primordialmente- en los aspectos inherentes a la banda visual, debemos indicar que a lo largo del análisis no se dejaron de lado los aspectos temáticos (narrativos) expuestos en cada film, puesto que estos nos expresan la visión autoral de cada creador. Tal y como indican Bordwell y Thompson (1995) cada cineasta controla no sólo lo que se filma, sino como se filma. Entonces, para lograr la globalidad del análisis fue necesario indagar sobre la visión estética de cada director y, por supuesto, su posible acercamiento con los modelos estéticos-narrativos del videoclip.

Del Découpage¹⁶ a la Interpretación

Ahora, para alcanzar adecuadamente los objetivos de nuestro análisis fue necesario visualizar cada una de las películas escogidas para el estudio y realizar el desmembramiento de cada film. Con esto se logró dividir las acciones en secuencias, escenas y planos. Este proceso se conoce con el nombre de “*découpage*”. Tal y como indican Aumont y Marie (1990) esta acción fue necesaria, porque para interpretar un film en su totalidad, es necesario reconocer sus partes.

Un *découpage* debe incluir los elementos que el analista ha escogido para que intervengan en su trabajo, y sólo éstos, de ello se deduce que no puede existir ni un *découpage* ni un modelo obligatorios. Se puede concebir un punto de referencia mínimo, que sólo incluya el número de plano, una indicación sumaria de contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aunque, en función de las exigencias particulares del estudio que se lleva a cabo, se podrán añadir algunos otros parámetros (Aumont y Marie, 1990: 57-58).

¹⁶ En el cine narrativo clásico, los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (= conjunto de planos). A estas dos unidades, el plano y la secuencia narrativa, se aplica la noción de *découpage*.

Aunque el *découpage* es un paso importantísimo y necesario a la hora de analizar un film, el mismo puede ser considerado un proceso netamente mecánico. Con la finalidad de superar esto y dar mayor claridad a nuestro proceso analítico fue indispensable aplicar al mismo tiempo una serie de etapas, señaladas en el libro *Cómo Analizar un Film* (de Casetti y Di Chio, 1996), que nos permitieron trazar un recorrido lógico y dinámico.

Para Casetti y Di Chio es indispensable que todo análisis cinematográfico inicie con el proceso del “Reconocimiento”, en donde identificamos todo cuanto aparece en la pantalla (descomposición del film), posteriormente pasamos a la etapa de la “Compresión”, con la finalidad de conectar los elementos reconocidos entre sí, para con ello poder asumirlos en categorías mucho más amplias.

Luego de esta dos primeras fases, la cuales poseen un vínculo recíproco (tal y como indican los autores) en nuestro recorrido analítico precisamos el proceso de la “Descripción”. En esta fase nos correspondió examinar cuidadosamente cada uno de los elementos del film (anteriormente descompuestos), bajo una posición neutral por parte del investigador. En esta primera etapa la observación objetiva era primordial, puesto que esto nos permitió pasar a la fase de la “interpretación”. En esta última etapa interactuamos explícitamente con el film. Dicha etapa consistió “en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (Casetti y Di Chio, 1996: 23).

Además, en nuestro recorrido analítico tuvimos que: “Segmentar”, es decir subdividir en distintas partes cada una de las películas escogidas para el análisis. “Estratificar”, estudiar los componentes internos de las partes anteriormente subdivididas con la finalidad de identificar los elementos que se deseaban estudiar. “Enumerar y ordenar”, ya que así nos iniciamos a describir los elementos observados

y con ello, a través de la ordenación de dichos elementos, comprender su orden constitutivo y “Recomponer y modelizar”, para así finalizar y reconducir hacia una visión unitaria, “a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de su funcionamiento” (Casetti y Di Chio, 1996). Todo esto con el objetivo de comprender la estructura y la dinámica de los films analizados.

Todo este proceso nos permitió –primeramente- reconocer si las categorías descritas en capítulos anteriores se encontraban presentes en las películas estudiadas y a partir de ello poder desarrollar un análisis interpretativo de cada una de ellas en correspondencia con los objetivos trazados en la investigación.

Entre componentes cinematográficos y cliperos

Luego de haber explicado los pasos primordiales que abordamos a lo largo de nuestro análisis, no podemos obviar los diversos códigos que indagamos en el cuerpo de cada film. Puesto que los mismos nos ayudaron a establecer si los rasgos estilísticos de los videoclips se encuentran presentes en las películas abordadas en el estudio.

En capítulos anteriores establecimos las características principales que poseen estéticamente los videoclips (desde una perspectiva posmoderna) y aunque estos son los elementos categóricos que definen a grandes rasgos los componentes que deseábamos descifrar, era importante que los mismos fueran asumidos desde los códigos propios cinematográficos. Es decir, a la hora de analizar los films fue indispensable que les adjudicáramos cuatro grandes grupos de códigos (tecnológicos, visuales, sonoros y sintácticos), establecidos por Ramón Carmona (1996) en su texto *Cómo se Comenta un Texto Fílmico*. Éstos nos permitieron a su vez establecer una serie de sub-códigos propios del estudio aquí planteado. No obstante -aunque se

trazaron cuatro grandes códigos- nuestro análisis se enfocó en el estudio de los componentes propios del código visual y los códigos sintácticos o de montajes, ya que fueron los más pertinentes para descifrar si los films analizados asumen o no una estética *clipera*.

Dicho esto, procederemos a explicar brevemente los códigos que hemos abordado y los componentes presentes en cada uno de ellos:

Códigos visuales: Son aquellos códigos que regulan la imagen. Dentro de este grupo de códigos resaltaremos –principalmente- los códigos propios de la composición fotográfica y la movilidad, ya que estos códigos pueden ser establecidos desde una estética *clipera*, tal y como se planteó en capítulos anteriores.

Ahora bien, al hablar de composición fotográfica nos referimos a todos aquellos aspectos propios del lenguaje cinematográfico y que son comunes a todos los films. Dentro de esta categoría encontraremos la perspectiva, el encuadre, la iluminación y el blanco y negro y el color:

La perspectiva: A través de la perspectiva las obras cinematográficas buscan reproducir la “realidad” dentro del campo visual de un modo “natural”, es decir tratan de acercarnos a la visión de lo real. Sin embargo, muchos autores deciden arriesgarse “yendo contra lo que es la orientación perceptiva habitual del espectador” (Casetti y Di Chio, 1996: 85). Esto fue de suma importancia para nuestro estudio, puesto que uno de los aspectos más destacados en la estética del videoclip es precisamente la infracción ante el uso de la perspectiva (aunque no en todos los casos, es destacable en muchos videos).

El encuadre: También conocido como los márgenes del cuadro, es la delimitación que se hace a la hora de filmar una imagen. El mismo está determinado por los

diversos formatos existentes (clásico, panorámico, vistavisión, cinemascope y cinerama) y casi siempre es rectangular. Así como en la perspectiva, a la hora de encuadrar también se pueden realizar infracciones que permitan romper con la rectangularidad de la imagen, por ejemplo el uso de las proyecciones múltiples (muy usado en los videoclips). Asimismo, a través del encuadre el cineasta decide qué y cómo debe ser filmado un objeto y es aquí donde nos encontramos con los planos y las angulaciones, estos asumen “como criterio clasificatorio la cantidad del espacio representado y la distancia de los objetos filmados (y consecuentemente la integridad de la acción y el grado de su reconocibilidad)” (Casetti y Di Chio, 1996: 87).

La iluminación: Uno de los aspectos fundamentales a la hora de filmar una escena es la iluminación utilizada en la puesta en escena, puesto que la misma -como recurso expresivo- puede otorgar diversos significados. “La luz puede limitarse a hacer visibles los elementos que lo integran [el encuadre] o, por el contrario, servir para desrealizar, subrayar o difuminar un elemento del encuadre” (Carmona, 1996: 102). En otras palabras, la iluminación puede otorgar naturalidad a la imagen o conceder algún significado. Asimismo, la iluminación también logra captar la atención del espectador, por ejemplo, en muchos videos se utiliza una iluminación antinaturalista y exageradamente artificial (a través de la utilización de filtros) para con ello mantener al espectador atento al bombardeo de imágenes típico de los *clips*.

También es importante considerar en el estudio de la iluminación otros atributos que la constituyen: la calidad, la dirección, la fuente y el color. Estos aspectos han de ser analizados, puesto que los mismos pueden dar sentido simbólico y estético a las imágenes proyectadas. En este sentido, la calidad nos precisa la definición de la imagen, ya sea para definir las sombras o hacer juegos de contraste; la dirección nos indica el recorrido de la luz hacia el objetivo que se desea iluminar. La fuente nos permite identificar el origen de la luminosidad, ya sea artificial o natural y por último, a través del color, podremos estudiar la coloración concedida a

las imágenes por medio de la utilización de la iluminación. Todo esto nos precisa elementos estilísticos importantes para la comprensión del análisis.

Blanco y negro/color: son los últimos códigos referidos al carácter fotográfico. Así como la iluminación otorga características estilísticas, la utilización del color o el blanco y negro puede dar diversos significados y sentido a una imagen. Aunque al inicio de la historia del cine era imposible imprimir colores a los films, muchos directores utilizaban diferentes tonalidades del blanco y negro para aportar varios significados a la historia. Hoy en día ocurre lo mismo pero con la inclusión del color.

Es decir, tanto el color como el blanco y negro proporcionan sentido narrativo, por ejemplo:

Cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia; eso cuando no interviene, gracias a los virados o a la alternancia entre color y blanco y negro, para distinguir entre sí situaciones narrativas que poseen estatutos distintos (por ejemplo, la realidad opuesta al sueño, el presente opuesto al pasado...) (Casetti y Di Chio, 1996: 91-92).

Hasta acá hemos mencionado los principales códigos pertenecientes a la serie visual. Pero para los intereses de nuestro análisis es importante también destacar los códigos sintácticos o de montaje, aquellos que articulan el proceso de composición.

Códigos Sintácticos:

El montaje, en sentido amplio, puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos filmicos visuales y/o sonoros (Carmona, 1996: 109-110).

Evidentemente el discurso cinematográfico se puede construir a través de la utilización de diversos montajes. Sin embargo, todo montaje tiene como finalidad lograr una articulación espacio-temporal. Muchas veces esta continuidad puede ser rigurosa, con el objetivo de dar una continuidad lineal a la historia o, por el contrario, puede crear una discontinuidad (montaje comúnmente utilizado en los videoclips).

Con la finalidad de expresar cinematográficamente la simultaneidad se pueden evidenciar diferentes tipos de montaje: a) a través de la muestra de varias acciones en el mismo campo simultáneamente, por ejemplo, podemos ver una familia cenando en un primer plano y al fondo (gracias a la profundidad de campo) podemos ver unos niños jugando en la nieve; b) que coexistan varias acciones en el mismo encuadre (*Split-screen*) simultáneamente, muy utilizado cuando se muestra –por ejemplo- una llamada telefónica y podemos ver en el mismo encuadre a las dos personas que están conversando aunque estén en lugares diferentes; c) las acciones pueden ser presentadas en sucesión, es decir una acción es presidida por otra con la finalidad de mantener una relación de complementariedad y d) las acciones también pueden ser presentadas a través de un montaje alternado (*Cross-cutting*), cuyo objetivo es mostrar diferentes líneas de acción, es decir luego de mostrar una acción en presente, a través del montaje podremos consecutivamente hacer retrocesos definidos (*flashback*).

A todo esto debemos recalcar que lo anterior nos demuestra que el montaje puede hacerse directamente desde la cámara (durante el rodaje) o posteriormente en postproducción a través de equipos técnicos especializados. Asimismo, es importante destacar que el análisis de los códigos sintácticos o del montaje, sólo se puede lograr a través de la interpretación global de los diversos códigos cinematográficos, es decir, si bien se pudo haber estudiado únicamente el montaje visual, para una adecuado comprensión del análisis no dejamos de lado el montaje sonoro.

En este sentido, aunque ya hemos explicado los códigos en los que hicimos mayor énfasis a través del análisis, también incluimos en nuestro estudio –aunque no con tanto afán– los elementos pertenecientes a los códigos sonoros, tanto los pertenecientes a la naturaleza del sonido (voces, ruidos y música) como su colocación (*in, off, over*). Asimismo, estuvimos atentos a la presentación de los códigos gráficos e infográficos (títulos, subtítulos y textos).

En conclusión, luego de haber explicado detalladamente los pasos y los códigos cinematográficos aplicados en el desarrollo del análisis, es importante indicar que todo esto ha sido sistematizado a través de fichas de análisis (ver anexo N° 1) que nos han permitido recoger los elementos visualizados en cada uno de los films estudiados y así poder indagar sobre los elementos estéticos *cliperos* que han podido llegar a presentar.

La constitución del corpus¹⁷

Ahora bien, para lograr un adecuado uso del método y sus técnicas, se hace necesario explicar el criterio de selección del corpus abordado en la investigación. Ya que el mismo no ha sido escogido arbitrariamente, sino con la finalidad de asumir:

Los intereses y necesidades particulares del estudio, la determinación de las unidades de análisis y de contexto como sujeto de la observación, la construcción de las categorías como elementos de las variables cualitativas investigadas, la codificación, la cuantificación y el análisis de los resultados encontrados (Fernández, 2002: 38).

¹⁷ Para conocer más sobre los directores y sus filmografías, así como la sinopsis de las películas que serán analizadas ver anexo N° 2

Para tal fin, cada película escogida fue analizada en su totalidad, con la finalidad de llegar a conclusiones específicas sobre el tema planteado en la investigación. Por ello, para un análisis adecuado se determinó, primeramente, cuáles son los códigos del videoclip que pueden estar presentes en los films y, posteriormente, analizar críticamente las tres películas seleccionadas. Todo lo planteado hasta ahora pudo ser posible puesto que, para el estudio, entendimos que el corpus “exige al investigador que se coloque en la situación que mejor le permita recoger la información relevante para el concepto o teoría buscada” (Abela, 2000: 25).

Ahora bien, sabiendo que la selección se ubica específicamente en el ámbito latinoamericano, resulta interesante la escogencia de las películas; pues sabiendo que cada país posee características propias en diversos ámbitos de la sociedad (en lo económico, político, cultural), también es cierto que muchos de estos países se han constituido en importantes “industrias” en el área cinematográfica latinoamericana.

Por ejemplo, México fue uno de los primeros países en utilizar el cine como medio de expresión y entretenimiento. Desde su debut en 1896 el cine mexicano ha apuntado un crecimiento excepcional, el cual se ha reconocido en diversas partes del mundo. Muchos de sus realizadores son mundialmente reconocidos hoy en día y han sido ganadores de importantes premios.

Entre los más destacados -en la actualidad- se encuentra el cineasta Alejandro González Iñárritu (*21 Gramos*, 2003; *Babel*, 2006; *Biutiful*, 2010; *Birdman*, 2014), quien alcanzó fama mundial con el film *Amores Perros* (1999), una de las películas escogidas para el análisis debido a las estrategias narrativas que la misma presenta. Se entienden como estrategias narrativas a todos los elementos que nos permiten relatar una historia dentro de un film. A saber: los planos, la iluminación, la puesta en escena, el montaje, entre otros.

La escogencia de la película *Amores Perros*, obedece a que los elementos narrativos presentes en el film parecen encajar con las categorías propias de la estética del videoclip (especificadas en el corpus teórico). Pues, si bien los elementos narrativos de un film no se diferencian de los elementos narrativos del videoclip (como hemos explicado con anterioridad), es su forma y su uso lo que indique la diferencia.

Por otro lado, otro aspecto importante que nos llevó a la escogencia de dicho film es la carrera de su director. No podemos dejar de lado que Iñárritu proviene del área de la publicidad y la realización de *spots*¹⁸.

En el mismo orden de ideas, dentro de las grandes “industrias” del cine latinoamericano encontramos a Brasil, país que cuenta con uno de los más importantes lugares de producción cinematográfica; además de ser el país precursor del *Cinema Nôvo*, un cine encargado de manifestar un nuevo perfil social del cine de esta tierra.

Al igual que el cine mexicano, Brasil posee importantes producciones cinematográficas y entre ellas destaca el film *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002) del director Fernando Meirelles (*The Constant Gardener*, 2005; *Blindness*, 2008); cineasta que se caracterizó en la década de los noventas por la creación de proyectos experimentales e innovadores.

Ciudad de Dios, como *Amores Perros*, presenta una narrativa aparentemente cercana al estudio aquí planteado. Asimismo, la estética presente en el film es digna de análisis por poseer particularidades que podrían asumirse como estrategias

¹⁸ Asimismo, es importante resaltar -como dato interesante- que Guillermo Arriaga (guionista de *Amores Perros*) atribuye su forma de narrar a su Trastorno por Déficit de Atención con Hiperactividad. Podemos decir que este trastorno ha contribuido con la manera posmoderna de hacer cine hoy en día.

narrativas del videoclip. En dichos films, por ejemplo, podemos apreciar aspectos notables en la narrativa de diversos videoclips como

Los objetos no son mostrados desde un único punto de vista, sino a través de un mecanismo de despliegue y/o expansión multifocal, en el que cada elemento es mostrado desde sus múltiples caras. Los objetos no están únicamente expuestos sino que nos son descubiertos a través de su disección temporal, de tal forma que no queda ninguna faceta invisible a la percepción, ni en la dimensión espacial, ni en la temporal (Sedeño, 2003: 18).

Como se dijo anteriormente, los países escogidos se encuentran en el ámbito latinoamericano y los mismos han presentado un crecimiento importante dentro de la industria cinematográfica mundial. Venezuela no escapa de esta realidad. La creación de la Villa del Cine ha logrado incrementar el número de películas por año y ha incluido nuevos talentos. Por ello, la última película a analizar será el film venezolano *Secuestro Express* (2005) del director Jonathan Jakubowicz (*Los Barcos de la Esperanza*, 2000; *Distance*, 2002), aunque es importante destacar que dicha película no fue financiada por la estatal del cine.

La película *Secuestro Express* resulta interesante para el análisis, puesto que en ella se puede observar una historia contada frenéticamente y sin pausa, además de la utilización de evidentes estereotipos (tales como la vestimenta de los personajes y la manera de hablar, que los ubica rápidamente en los diferentes status socio-económicos); siendo estas, según las categorías nombradas anteriormente, posibles características de una estética clipera. Asimismo, podemos señalar un dato referente al director que nos permite escoger su trabajo y es su fascinación por la película *Asesinos por Naturaleza* (Oliver Stone, 1994), considerada uno de los primeros films altamente influenciados por la narrativa del videoclip y el *spot* publicitario. “Es cierto que en el cine de los últimos 15 ó 20 años es posible ver elementos que se podrían relacionar con el video clip, como la vertiginosidad del montaje y la suciedad

principalmente (...). Tal vez *Asesinos por naturaleza* sea el más conocido ejemplo” (Osorio, s/f: 12).

Es importante recalcar que, dentro del estudio observar la trayectoria de los cineastas es significativo. Esto nos ofrece indicios que nos permiten sugerir un posible enfoque al uso de estrategias narrativas cercanas a las del videoclip en cada uno de sus films. En otras palabras, no podemos obviar que los directores escogidos vienen del video arte y la publicidad, puesto que esto seguramente se ve reflejado en sus producciones a través del uso de una narrativa diferente. Siendo esta diferencia, la que nos ha indicado a través del análisis, si existe o no una influencia de la narrativa del videoclip en las películas escogidas.

CAPÍTULO IV

CONEXIONES ENTRE VIDEOCLIP Y EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Amores Perros, Ciudad de Dios y Secuestro Express: ¿Tres películas abordadas desde una narrativa-estética clipera?

Luego de describir el apartado metodológico, a continuación expondremos el análisis de cada una de las películas abordadas en el estudio. Para con ello comprobar la influencia de la estética del videoclip en ellas y cómo se han trabajado narrativamente estas tres películas contemporáneas latinoamericanas. Esta necesidad analítica se basa, principalmente, en el evidente crecimiento que en los últimos años ha tenido el cine latinoamericano a nivel mundial, logrando con ello exportar temas locales bajo una narrativa “internacional” (entendida esta como la narrativa hegemónica del cine *hollywoodense*).

El análisis de las películas se realizará según la fecha de estreno, comenzando con *Amores Perros*, del año 2000, seguidamente de *Ciudad de Dios*, 2002 y culminaremos con *Secuestro Express* del año 2005.

Amores Perros: Tres historias abordadas desde una estética clipera

Ficha Técnica

Título: Amores Perros

Año: 2000

Duración: 150 min.

País: México

Género: Acción y Drama

Director: Alejandro González Iñárritu

Guión: Guillermo Arriaga Jordán

Música: Gustavo Santaolalla

Fotografía: Rodrigo Prieto

Productora: Altavista Films presenta una producción de Zeta Film / Altavista Films

Premios y nominaciones: 2000: Candidata al Oscar mejor película extranjera.

2000: Cannes: Gran Premio Semana de la Crítica

Reparto: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell, Rosa María Bianchi, Dunia Saldívar, Adriana Barraza, José Sefami, Lourdes Echevarría.

El film de Alejandro González Iñárritu, *Amores Perros*, es una muestra evidente de cómo el cine latinoamericano ha evolucionado en su manera de contar historias. A la hora de su estreno se nos presentó como una película narrativa y estéticamente novedosa, lo cual le valió, no sólo una gran cantidad de premios sino, un gran éxito comercial. Esta película mexicana se divide en tres relatos que se articulan en una sola trama a través de un estrepitoso accidente, el cual se convierte en el epicentro que da sentido de totalidad al film. Asimismo, cada una de las historias se encuentra estrechamente relacionada con las figuras caninas y cada una de las tramas es presentada a través de dos personajes protagónicos:

Octavio y Susana es el título de la primera, y cuenta la relación amorosa entre una joven madre estudiante y el hermano de su esposo, en un

contexto de hacinamiento social, violencia y peleas ilegales de perros. La segunda historia, Daniel y Valeria, ubica a los personajes en la clase media y cuenta el revés en la vida de un editor que deja a su familia para irse a vivir con una modelo. El Chivo y Maru es el nombre de la tercera historia y es acerca del amor de un padre por su hija, a la que abandona para convertirse en guerrillero (Vargas, 2010: 51).

Aunque en *Amores Perros* encontramos tres historias claramente definidas, sus cualidades narrativas permiten que cada una de estas historias logre entrelazarse de manera dinámica y creativa (puesto que la estructura narrativa no tiende a ser tediosa, por el contrario, la historia logra ser contada de tal manera que mantiene al espectador atento a lo que sucede en la pantalla). Todo lo que encontramos dentro del encuadre viene a descifrar el sentido narrativo del film, pues el trabajo -debidamente cuidado- de cada uno de los detalles presentados nos permite interpretar hacia dónde se dirige la historia y cuál es el papel que juegan los elementos allí expresados. Entre las diversas cualidades estéticas-narrativas del film, muchos autores y críticos han señalado su acercamiento con la estética del videoclip (lo cual deseamos aquí evidenciar), que para bien o para mal ha otorgado nuevos recursos estilísticos en el cine mexicano contemporáneo.

Por ejemplo, al igual que en algunos videoclips, la no linealidad de film es su esencia. Se nos muestra una narrativa compleja, propia de la era posmoderna, que logra narrar con eficacia tres historias que se enlazan a través de un discurso disperso, pero paradójicamente unificado. Pues si algo podemos notar en esta película, es la extraordinaria labor del director a la hora de crear secuencias que nos permiten reflexionar sobre el desarrollo de la trama y aunque las historias se nos presentan como capítulos separados, todas se van uniendo por medio de una misma acción (el accidente de tránsito).

La estructura del relato en “Amores Perros” se ubica en el régimen de la anti-narración, en tanto que se estructura a partir de una estética fragmentada desde sus elementos mínimos de significación como el plano

visual y sonoro, código estético que a nivel sintagmático se traduce en una no linealidad de la historia, en una narrativa que estanca el tiempo del relato cinematográfico, y que una y otra vez vuelve al punto inicial que es también el punto de choque y encuentro de los personajes que habitan en tiempos paralelos (Vargas, 2010: 52).

Sin embargo, esta no linealidad de la historia no es la única característica *clipera* que posee el film, pues son diversos los rasgos estéticos del videoclip que podemos apreciar en *Amores Perros*, los cuales señalaremos a continuación.

Características visuales cercanas al videoclip

Amores Perros se puede presentar visualmente atractiva para un público acostumbrado a la cultura *zapping*. Aunque el film dura un poco más de dos horas y media, el ritmo logrado a través del montaje resulta cautivador, lo cual activa –cual *videoclip*- el poder de seducción hacia el espectador.

Esto se puede percibir desde los primeros minutos del film, si bien los créditos iniciales se presentan de manera sencilla (letras blancas sobre fondo negro, menos cuando aparece el título de la película, en donde agregan a la palabra *Amores* el color rojo), la primera toma que se nos muestra es un plano detalle del asfalto rayado de una carretera en movimiento, seguida de otros primeros planos de la ciudad, también en movimientos. Esta primera escena se nos presenta acelerada (a través de un montaje rítmicamente rápido), cargada de primeros planos, indicándonos desde el inicio hacia donde se dirige narrativamente la película.

González Iñárritu sorprende al espectador con un inicio agresivo, en donde un interesante montaje (determinado por primeros planos en movimientos) nos permite captar la sensación de desespero a través de imágenes que nos otorgan sensación de

velocidad, para luego encontrarnos con una trabajada escena de acción (definida por el uso de primeros planos, movimientos de cámara bruscos, sonidos diegéticos y extradiegéticos) en donde jóvenes armados persiguen a dos adolescente (Octavio y Jorge) que llevan en su carro un perro ensangrentado (Cofi), para luego plasmar un estruendoso choque, el cual sólo podrá ser entendido más tarde por medio de un *flash back*.



Desde esta primera secuencia, podemos apreciar diversas características cliperas, puesto que al igual que muchos videoclips la secuencia se muestra a través del uso predominante de primeros planos, cambios bruscos (ya sea a través de corte

seco o el uso de barridos) y la cámara, siempre en movimiento, nos obliga a mantenernos atentos a la acción presentada.

No obstante, ésta marcada estética *clipera* (en cuanto a la rapidez del ritmo), aunque no está presente a lo largo de toda la película, Iñárritu la introduce en momentos claves. Por ejemplo, la primera vez que Octavio lleva al Cofi a pelear, la escena se nos muestra igualmente bajo bruscos movimientos de cámara y planos muy breves, la mayoría en detalles.

Pero la estética del videoclip presente en *Amores Perros*, no sólo puede apreciarse desde la rapidez del montaje y el uso de primeros planos, pues otra característica presente es el uso de una composición dinámica, cuyo objetivo es ubicar dentro del encuadre varios puntos de atención. Esto lo podemos visualizar en el momento en que están almorzando Octavio y su hermano (Ramiro) y luego entra en cuadro la madre de ellos, logrando una triangulación interesante dentro del encuadre. Un videoclip muy popular que logra trabajar este tipo de composición de manera impecable es el video musical *Losing my Religion* (1991) de la agrupación REM.

Una puesta en escena con características cliperas

Asimismo, dicha composición se encuentra representada por una pensada puesta en escena, cuyo objetivo se traduce en lograr que el espectador pueda unificar las historias presentadas. La puesta en escena exhibida por González Iñárritu nos permite fortalecer la historia que aquí se nos cuenta. Pues “la puesta en escena no sólo funciona en momentos aislados, sino en relación con la organización narrativa de la película completa” (Bordwell y Thompson, 1995: 185)

En el caso particular de los videoclips, la puesta en escena tiende a materializarse de forma simbólica, pues lo que se busca con ella es dar sentido de unificación a las imágenes presentadas. Por ejemplo, muy pocas veces los videoclips presentan planos generales y al usar primeros planos se hace difícil visualizar en qué espacio se desarrolla la “trama”, sin embargo el decorado, el vestuario, el maquillaje, entre otros elementos, se nos presentan de tal manera que logran dar sentido a los fragmentos que en algunos momentos podemos considerar desarticulados (un claro ejemplo de ello lo podemos ver en el videoclip *Storytime* (2011) de la agrupación finlandesa *Nightwish*).

En este sentido, resulta interesante observar como en *Amores Perros*, al igual que en muchos videoclips, se hace casi imperceptible la gran ciudad como escenario. Si bien sabemos que la historia del film se desarrolla en las calles del DF mexicano, esto no parece ser lo más importante dentro de la puesta en escena, pues, evidentemente González Iñárritu trata de ocultar la descripción urbana, son pocos los sitios turísticos reconocibles; tampoco se nos muestra el conocido tráfico y la espontánea actividad callejera. Por el contrario, el abundante uso de primeros planos hace que la puesta en escena se enfoque mucho más en permitirnos presenciar con mayor atención la carga emotiva de los personajes (así como un videoclip que busca realzar el protagonismo del cantante). En el film:

Hay pocos planos de establecimiento, el personaje difícilmente se encuentra situado en su entorno. Y cuando el plano se abre para mostrarnos el personaje completo, el film avanza con planos-secuencia que tampoco nos permiten situarnos contemplativamente; es la acción vertiginosa que lleva al sujeto y lo pierde (Vargas, 2010: 51).

Otro dato interesante, expuesto a través del análisis, es observar cómo los personajes en *Amores Perros* se muestran claramente estereotipados¹⁹, puesto que ello facilita la comprensión del film. Asimismo, González Iñárritu también estereotipa los espacios en donde se desenvuelven los personajes. En el film podemos detallar con claridad cómo pasamos de los pequeños espacios de la casa de Octavio, Ramiro y Susana, a los amplios espacios del apartamento de Valeria y Daniel. Sin embargo, todos estos sitios siempre están relacionados con el exterior, pues no podemos olvidar que la calle siempre será el área propicia para el encuentro. “A lo largo de *Amores Perros* los recursos de la *mise en scène* (o sea, los elementos visuales dentro del cuadro) se utilizan para diferenciar a las personas y a los lugares unos de otros” (Smith, 2005: 89)

Tomando en cuenta la relación de los personajes con el exterior, debemos -nuevamente- nombrar la trágica escena del accidente, ya que dicha escena no sólo une las diversas historias, sino que a través de ella podemos observar los puntos de vista de cada uno de los personajes principales. Aquí la puesta en escena se nos presenta de diversas maneras, según la acción de cada uno de los capítulos. Además, podemos distinguir localizaciones auténticas y supuestamente naturales, que a través del decorado logran inyectarle rápidamente al film connotaciones sociales y psicológicas (de allí que la iluminación y el color jueguen un papel importante).

La iluminación y el color al estilo videoclip

En este análisis es necesario señalar la importancia y el sentido que ofrecen la iluminación y los colores en *Amores Perros*. El uso de una exagerada iluminación

¹⁹ En las tres historias presentadas en el film, podemos rápidamente identificar la clase social de cada uno de sus personajes a través del lenguaje, sus expresiones corporales, la vestimenta y/o los lugares que frecuentan. Por ejemplo, Octavio y Jorge se nos muestran como jóvenes de clase media baja, cuyos códigos de relación se da a través de una jerga urbana.

artificial, hace que el film se nos presente a través de colores que buscan cierta intencionalidad en la trama. Al igual que en los videoclips, esta evidente utilización de la iluminación artificial hace que la imagen no sólo sea más atractiva, sino que permite que la trama narrada sea más accesible.

En *Amores Perros* se nos muestra el hogar como centro primordial de la historia, pues es allí donde se define el rol de los personajes, la clase social y hasta la psicología de cada uno de ellos. Por ello, el uso de la iluminación y el color, tienden a ser claves para su comprensión, por ejemplo, en el dormitorio de Octavio, caracterizado por la tranquilidad, predomina el azul; mientras que la escena de sexo y violencia de Ramiro y Susana se caracteriza por la abundancia del rojo.



Igualmente podemos apreciar, en otros espacios (sobre todo en los espacios abiertos) el uso de una iluminación particular, que busca lograr cierta “naturalidad” en el film. Sin embargo, es la utilización de diversos colores y tonalidades, lo que permite unir y separar las diversas historias. Así pues,

la “luz natural” demuestra ser la más artificial de todas. La elaborada fotografía sirvió tanto para unir como para separar las tres historias. Todo el metraje fue sometido al proceso de tintado, pero el segundo episodio se filmó en una película diferente a fin de hacerlo “más limpio y neto” (Smith, 2003: 93-94)

Al igual que en muchos videoclips la iluminación y los colores utilizados en *Amores Perros* tuvieron una clara intencionalidad y una de ella era, no sólo seducir al espectador sino, facilitar la comprensión de lo que en la trama sucede.

La cámara como herramienta protagónica del film

En *Amores Perros* tampoco podemos obviar el exagerado protagonismo que se le da a la cámara. Pues tal como indicamos en capítulos anteriores, en los videoclips tendemos a encontrar con mayor frecuencia el uso de movimientos irregulares, así como el uso de diversas angulaciones. Esta cualidad es apreciada en el film –como ya se mencionó- en todo momento, rara vez encontramos tomas fijas, casi todos los planos son trabajados con cámara en mano, lo cual le da cierta inestabilidad a la imagen, para con ello mantener a la audiencia en una constante incertidumbre.



Por ejemplo, en el club de pelea (cuando vuelven a llevar al Cofi a pelear) podemos observar como la acción se construye a través de primeros planos y planos detalles (rostros, vasos llenos de alcohol, billetes), movimientos bruscos de cámara (sobre todo el uso de barridos), así como el uso de contrapicados y tomas aberrantes.

Aunque es importante señalar, que si bien la historia de *Amores Perros* tiende a definirse como violenta y sangrienta, es evidente que el director a través de su cámara logra mostrarnos escenas que podrían ser muy violentas de manera distanciada, todo esto gracias a un excelente trabajo de planos. Asimismo, podemos ver como muchas de las escenas son trabajadas -como ya indicamos- con cámara en mano, logrando enfatizar el realismo en muchas partes del film. Sin embargo, no todo es caos, en algunos momentos los intensos movimientos se agrupan con cámaras estáticas que nos permiten ahondar en los sentimientos de la actuación. Muestra de ello es la confesión telefónica de El Chivo a su hija Maru, dicha escena “está filmada en una sola estática toma que dura un minuto y medio sin un respiro” (Smith, 2005: 96).

Tal importancia tienen las angulaciones, la distancia y los movimientos de cámara como elementos narrativos que, a lo largo del film, podemos detectar cómo la altura de la cámara decrece justo en los momentos en que la desesperación de los personajes se hace más evidente (esto se puede apreciar en la escena en que Daniel llega al apartamento de Valeria y observa que el piso ha sido golpeado y ella parece estar encerrada en su habitación). Así también la distancia varía según las acciones de los personajes; en las primeras secuencias de Octavio y Susana podemos apreciar primeros planos, pero luego de la muerte de Ramiro podemos notar como la cámara se va alejando.



Todo esto, se presenta de esta manera con la única intencionalidad de hacernos entender la historia lo más rápido posible. Pues, no podemos olvidar que si bien *Amores Perros* posee una narración compleja, al introducir la estética del videoclip logra, primeramente, que la audiencia se sienta seducida hacia lo narrado y, además cada plano representa un elemento simbólico que nos expresa qué está sucediendo en la trama. Un ejemplo de esto lo podemos visualizar en el videoclip *Janie's Got a Gun* (1989) de la banda norteamericana *Aerosmith*. En donde a pesar de ver un gran número de planos detalles, cortes bruscos, un discurso anti-narrativo, que va y viene, la historia logra entenderse en su totalidad.

Todas estas partes que se suman en una interesante puesta en escena les dan a *Amores Perros* una muy ajustada coherencia final al film. Pero jamás podríamos dejar de lado el diseño del sonido, pues éste por si sólo tiene muchos méritos.

El sonido y la música en *Amores Perros*

Cuando nos referimos al videoclip en todo su sentido, no podemos desligarnos de la idea de que dicho género se fundamenta en su intrínseca relación con un tema musical. De allí la necesidad de examinar cómo es abordada la banda sonora en una película que, tal como hemos indicado, posee acercamientos a la estética del videoclip.

Evidentemente, al ser una película y no un videoclip (en su concepción original), es difícil encontrar que el sonido sea, necesariamente, el motivo que marca narrativamente el film. Sin embargo, desde los primeros segundos podemos apreciar la importancia que posee el sonido y cómo el mismo –en cierta medida- marca el ritmo de la película. Al iniciar la trama, lo primero que escuchamos es un desesperado diálogo entre Octavio y Jorge que nos introduce en la difícil situación en la que se encuentran (escapando velozmente de unos pistoleros que los persiguen en una camioneta), a esto se le suma el sonido de autos que se desplazan velozmente, frenazos, cornetas y disparos, para más tarde escuchar un estruendoso choque que se da sobre un fundido a negro. Asimismo González Iñárritu nos atrapa con el juego de sonidos diegéticos y extradiegéticos a lo largo del film.

De esta manera el sonido en *Amores Perros*, se evidencia como un elemento *clipero*, al entablar relaciones significativas con los componentes visuales del film, cuando interactúa con la imagen, logrando crear sentidos lógicos en la historia.

Asimismo, la música elaborada para la película no sólo se utiliza como una herramienta de relleno, sino que la misma funciona como una estrategia narrativa del film. Evidenciando -aún más- la estrecha relación que posee con la estética del videoclip. Por ejemplo, pudimos apreciar a lo largo de la película dos secuencias que son, prácticamente, dos videoclips. Dichas escenas no sólo están construidas a través

de un gran número de planos, movimientos rápidos, uso de angulaciones arriesgadas, sino que la música marca el montaje de dichas secuencias.

En la primera, podemos escuchar el vigoroso *Hip-hop* de Control Machete (con una duración casi de dos minutos) sobre una sucesión de imágenes montadas rítmicamente, las cuales nos muestran diferentes momentos en las vidas de Octavio, Susana y Ramiro. Aunque la secuencia no posee una gran cantidad de planos (28 planos aproximadamente) la misma fue superpuesta al ritmo de la música, ya sea a través de los cortes, los movimientos de cámara o las acciones de los personajes.



La segunda secuencia, que se nos muestra claramente influencia por la estética videoclip dentro del film, nos presenta el momento en que unos matones (contratados por Octavio) esperan a Ramiro en las afuera de su trabajo, para darle una golpiza; seguido de Octavio seduciendo a Susana, Ramiro besando a su compañera de trabajo, los matones atrapando a Ramiro, Octavio teniendo sexo con Susana sobre una lavadora y los matones golpeando a Ramiro. Al igual que la secuencia anterior, las imágenes van y vienen en una secuencia totalmente anti-narrativa, cuyo ritmo está totalmente determinado por la música.



En ambas secuencias la música permite que el argumento esté basado en la acción, siendo el montaje el mayor protagonista. Pues así la música, ruidos y diálogos vienen a sumarse a esta interesante compenetración de códigos que le dan un sentido claro a la historia, sin embargo, no podemos dejar de lado el silencio que también se presenta en el film y que muchas veces nos permite observar los momentos más memorables; por ejemplo, ver a Octavio mirando por la ventana luego de la huida de Ramiro y Susana.

La anti-narratividad del film

Cuando hablamos de características anti-narrativas en un videoclip, nos referimos, primordialmente a una estructura fundamentada en el caos²⁰ (propia de los discurso posmodernos), buscando romper con la coherencia, sin que todo esto signifique un no entendimiento de la trama.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos expresar que *Amores Perros*, se puede definir claramente como una película anti-narrativa, en donde la trama comienza *in media res*²¹, para ser explicada más adelante a través de un estilo fragmentado. “El fragmento se ha apoderado de la narración y ésta se convierte en ensamble vertiginoso de tiempos y espacios desmembrados” (Tieffemberg, 2006: 147).

²⁰ El caos es entendido en la posmodernidad como todo desorden que al final se re (organiza) y consigue su propio orden.

²¹ Termino literario que hace referencia a la narración que comienza en mitad de la historia.

Como señalamos en párrafos anteriores, el elaborado trabajo del montaje en *Amores Perros*, comienza con una impactante persecución automovilística que culmina en un trágico choque, siendo éste el eje central de la acción.

El inicio de la película es el final de la primera historia, es el punto nodal de la segunda trama y es el inicio de la tercera, como un castillo de naipes donde en un universo de sistemas coexistentes el desequilibrio en uno de los personajes irremediamente afecta e impacta en los demás (Vargas, 2010: 53).

Luego del impactante choque el director resuelve presentarnos inmediatamente, por medio de un fundido a negro, lo que podríamos denominar como el primer capítulo del film, la historia de Octavio y Susana, comenzando así una compleja estructura narrativa.

La característica más insólita de la estructura narrativa de *Amores Perros* consiste en su división tripartita. Cada una de las tres partes lleva por título el nombre de la pareja sobre cuya relación versa el episodio: un adolescente pobre y su cuñada (“Octavio y Susana”); el adultero director de una revista y su amante, la supermodelo Valeria (“Daniel y Valeria”) y, por último, un guerrillero de izquierda convertido en un asesino a sueldo y la hija que abandonó largo tiempo atrás (“El Chivo y Maru”) (Smith, 2005: 29).

La primera historia nos cuenta un amor enfermizo, el cual se da por el adulterio de Susana y Octavio, hermano de Ramiro, quien decide conquistarla y escapar con ella alejándola de su esposo (Ramiro); pero primero debe conseguir dinero y para ello hace competir a su perro (Cofi) en riñas ilegales.

Mientras todo esto pasa, González Iñárritu nos muestra a través del montaje cómo los otros personajes se van añadiendo a la historia; por ejemplo, mientras Octavio tiene relaciones sexuales con Susana, podemos apreciar en escenas siguientes como Ramiro se dedica a robar a mano armada; por otra parte encontramos una

preocupada madre que no logra entender el fuerte conflicto entre hermanos, el cual se refuerza cuando los celos de Octavio lo llevan a contratar unos matones para que golpeen a Ramiro. Posteriormente, la historia nos narra cómo Octavio al llegar a su casa descubre que Ramiro y Susana se han ido y se han llevado casi todo el dinero que pudo recolectar a través de las peleas ilegales de perros y que poco a poco había ocultado con Susana.

Es así como a partir de esta primera historia comienza el juego de entrelazar situaciones, a esto se le suman escenas que sólo podrán ser descifradas en los capítulos siguientes; como muestra podemos citar el momento en que Jorge y Octavio veían el programa de la modelo Valeria acompañada de su perro Richi, siendo éste el punto de partida que nos llevará al segundo capítulo, la historia de Daniel y Valeria.

Al igual que el primer capítulo, se nos presenta una historia tormentosa, en donde la infidelidad es parte de ella. Cabe destacar que los preámbulos del segundo capítulo se nos presentan en el primero, pues es aquí donde podemos apreciar como Daniel decide dejar a su esposa e hijas para comenzar una nueva vida con Valeria y este acercamiento el director nos lo presenta anteriormente cuando Daniel va con su familia en el auto y en un momento mientras maneja su mirada queda fijada a una valla, donde aparece la modelo.



Sin embargo, el momento más interesante de esta etapa de la historia se da justo cuando Valeria decide salir a comprar una bebida para celebrar por el nuevo apartamento que compró su amante. Ya montada en su auto y rodando por la calle se da un acercamiento de Valeria con *El Chivo* (personaje principal de la tercera parte) para luego ser una de las víctimas del estruendoso choque, uniendo así la historia del primer capítulo con el segundo.



Posteriormente, a través de un fundido, apreciamos el nombre del nuevo capítulo; para así darle paso a la imagen de Daniel en una clínica, siendo éste el comienzo exacto de la segunda historia. Resulta interesante cómo los conflictos de esta segunda parte se comienzan a profundizar en el momento en que el perro de Valeria cae debajo del piso de *parquet*, siendo el perro (igual que en el primer capítulo, cuando le disparan a Cofi) el detonante de la trama.

Luego del accidente, Valeria queda herida gravemente de una pierna y a esto se le suma el desespero de la desaparición de Richi (el perro) debajo de un piso lleno

de ratas. Más adelante, Daniel, al regresar a su casa, encontrará a Valeria desmayada en el suelo, lo cual conducirá posteriormente a que el médico decida que tienen que apuntarle la pierna. Daniel totalmente fuera de control, luego de recibir la noticia, regresa a su casa y decide terminar de romper el piso y es allí cuando -justo en un momento de desilusión- logra rescatar a la herida mascota.

Inmediatamente se presenta el tercer capítulo, la historia de *El Chivo* y Maru. A diferencia de los capítulos anteriores, éste no comienza con los personajes principales de esta etapa de la historia; sin embargo, los personajes que aparecen a la entrada del mismo nos permiten reconstruir cierta parte de la vida de *El Chivo*, un ex guerrillero marxista que se nos muestra desde el primer capítulo como un vagabundo que pasea con sus perros y observa a distancia los sucesos que se vienen dando en la historia.

En este capítulo volvemos a encontrarnos con la trágica escena del choque, pero esta vez desde la mirada de *El Chivo*, a diferencia de las anteriores, aquí observamos la acción de manera más trágica, pues podemos ver la muerte de Jorge y el sufrimiento de Octavio y Valeria. A pesar de la tragedia que allí se vive, *El Chivo* decide rescatar a Cofi, quien fue sacado del auto y abandonado en la calle; lo lleva a su casa y logra salvarlo.





Mientras tanto, a lo largo de la trama podemos seguir observando imágenes de Ramiro, Octavio y Susana; vemos como se sigue desarrollando la vida de cada uno de ellos, logrando entender que el film se nos muestra en presente y sólo el recurso del *flash back* nos permite enlazar cada una de las historias que se vienen suscitando. En este momento se desarrolla la muerte de Ramiro, quien fuera asesinado justo cuando robaba un banco; ya en su velorio Octavio se vuelve a encontrar con Susana e insiste en que ella debería irse con él.

Mientras tanto, la historia de *El Chivo* se sigue desarrollando y la reconstrucción de su vida se torna muy interesante cuando apreciamos que ésta se va armando a través de un álbum de fotos, que luego le dejará a su hija (Maru). Este es el único acercamiento que logra tener con ella; a pesar de su vigilancia nunca se atreve a darle la cara, su disculpa se dará a través de un mensaje dejado por teléfono, para luego alejarse en la nada. También es importante señalar como el director, al igual que en las otras dos historias, logra detonar la acción a través de la utilización

de los perros, en este caso ocurrirá justo cuando Cofi asesina a todos los perros de *El Chivo*.



Sin duda González Iñárritu nos cuenta una historia a través de una extraordinaria, compleja y dinámica anti-narrativa, en donde –como se ha dicho anteriormente- se entrelazan tres historias que se van descubriendo a medida que una da paso a la otra (en un constante ir y venir de la historia). El trabajo del presente entendido por medio del pasado hace de *Amores Perros* un film idóneo para el análisis del cine Latinoamericano Contemporáneo.

El montaje elaborado en el film, más allá de su complejidad, nos permite entender las historias y la historia en su totalidad; si bien encontramos tres etapas, el film se presenta como una única historia. El montaje en *Amores Perros* está bien definido como “la presencia de dos elementos filmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría”. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996: 66)

Asimismo, nos encontramos frente a un montaje mixto, en donde la transparencia del film tendrá la misma importancia que el conflicto que presentan las imágenes. La película en su totalidad se caracteriza por choques de imágenes, no es casualidad que el director comience a menudo una secuencia doméstica con un primer plano de un objeto cualquiera y no con planos generales como estamos acostumbrados a ver.

En “Amores Perros”, Guillermo Arriaga y Alejandro González, de una forma vario-estética, hacen confluír la estética de lo visual, de lo sonoro y de lo kinésico, a la vez que la estética del arte y la estética de los medios de comunicación [entre ellos la estética del videoclip], y con ello estructuran un paradigma de ruptura, de cambio en el cine mexicano, a través de la anti-narración de la historia (Vargas, 2010: 53).

En este sentido González Iñárritu nos presenta un film altamente influenciado por la estética clipera en donde las categorías de la posmodernidad (a saber: caos, incertidumbre, fragmentación y seducción) se hacen presentes.

A modo de conclusión

Sin duda alguna, *Amores Perros* es un film lleno de elementos narrativos que han permitido que su historia sea digna de análisis dentro del cine latinoamericano contemporáneo y en el mundo entero. Su estudiado montaje, su cuidadoso manejo del sonido y su extraordinaria puesta en escena hacen del film una historia que encarna una cruda “realidad”; pues no es casual que cada una de las historias narradas tenga como comparación la vida de los hombres con la vida de los perros. En este sentido González Iñárritu logra narrar una historia a través de una narrativa (o anti-narrativa) posmoderna y compleja, como expresión de lo que representa la sociedad contemporánea, una clara fragmentación y caos que al final logra presentarse como un todo unificado.

De allí que este film logre acertadamente utilizar la estética del videoclip a lo largo de su narrativa y aunque la misma no se presenta de manera tan obvia como en otros films *hollywoodenses* (por ejemplo *Domino* de Tony Scott, 2005 y *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, 2001), Iñárritu logra introducir dicha estética para con ello presentarnos una película narrativamente compleja de manera atractiva, idónea para todos aquellos espectadores acostumbrados a las nuevas narrativas que han otorgado medios como la televisión. Si bien, como ya hemos expresado, no es tan obvia la estética del videoclip en el film, es evidente que, tal y como hemos demostrado a través del análisis, existen breves pinceladas que nos permiten concluir que el film posee características cliperas. Además, no podemos pasar por alto las dos secuencias que, claramente, fueron editadas cual un videoclip.

En otras palabras, la estrategia estética-narrativa expuesta en *Amores Perros*, representa parte de lo que sería la esencia del cine latinoamericano contemporáneo independiente, que busca tomar aspectos del cine comercial para expresar historias propias de la cotidianidad –en este caso- mexicana.

En el cine contemporáneo es indudable la presencia del modo narrativo indie, que cuenta con un público específico interesado en la imagen y en la tecnología. Su tendencia a la fragmentación argumental, narrativa y estilística, su estética formalista y notoria, y su temática ágil y contemporánea es lo que le ha permitido al cine indie situarse en su posición privilegiada a medio camino entre el cine comercial y el artístico (Echeverri, 2011: 38).

En definitiva, *Amores Perros*, es un film complejo, anti-narrativo, no lineal que nos lleva a reflexionar sobre la infidelidad, el engaño y las mentiras que se pueden dar en una pareja, dejándonos como mensaje final que lo que mal se hace, mal se paga.

Ciudad de Dios: La estética del hambre desde una visión posmoderna

Ficha Técnica

Título Original: *Cidade de Deus* (Ciudad de Dios en español)

Año: 2002

Duración: 130 min.

País: Brasil

Género: Acción y Drama

Director: Fernando Meirelles

Codirector: Katia Lund

Guión: Braulio Mantovani (Basado en la novela de Paulo Lins)

Música: Antonio Pinto & Ed Cortes

Fotografía: César Charlone

Productora: O2 Filmes / VideoFilmes. Distribuida por Miramax Films

Premios:

2003: 4 nominaciones al Oscar: Mejor director, fotografía, montaje, guión adaptado

2003: Nominada a los Globos de Oro: Mejor película extranjera

2003: BAFTA: Mejor montaje. 2 nominaciones

2003: Círculo de críticos de Nueva York: Mejor película extranjera

2003: Toronto: Mejor película extranjera

Reparto: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Luis Otávio, Babu Santana, Gero Camilo.

Ciudad de Dios (película dirigida por Fernando Meirelles) es un film que se desarrolla a partir de la aparente “irreflexión” en que se muestra la dura vida en las favelas de Río de Janeiro. La película nos presenta el tema de la violencia como un hecho cotidiano, por ello a lo largo de su historia no se necesita justificar el ciclo de agresión, el mismo se asume casi como natural, como un elemento idiosincrásico de todos los días en las favelas de Brasil. Se puede resumir diciendo que *Ciudad de Dios* es:

Un largometraje de denuncia, en la línea del mítico 'Pixote' (1981), centrado en la violenta descripción de la vida en las favelas de Río de Janeiro y las maquinaciones de los narcotraficantes, vistas desde la

perspectiva de Buscapé, un niño de 11 años, superviviente en la ciudad marginal a la que hace alusión el film (Merikaetxebarria, 2003: 2).

Ciudad de Dios se nos muestra como una película paradójica, en donde podemos observar como la violencia se exhibe generalmente como un juego infantil, lo cual le otorga al film una inesperada unión entre violencia y goce (por los actos violentos realizados) a lo largo de su relato. Esta característica de la historia hace de *Ciudad de Dios* una película que se inscribe dentro del cine del *Tercer Mundo*, un cine donde el hambre y la violencia se hacen presentes a través una compleja narrativa y su estética -al mejor estilo videoclip- se asume como una peculiaridad propia de la sociedad contemporánea.

Asimismo, a través de su trama podemos evidenciar características de la estética del hambre, tan representativa del cine brasilero de los años sesenta. Aparentemente, para Fernando Meirelles la estética del hambre sigue siendo la mejor forma de expresar lo que es Brasil como sociedad. Ya lo decía Rocha en su momento: la originalidad del nuevo cine brasilero con relación al cine mundial radica en el hambre, “que es también nuestra mayor miseria resentida pero no comprendida” (Rocha, 1972: 83-84).

Claro está, la estética del hambre presente en *Ciudad de Dios* se nos exhibe renovada y para ello Meirelles logra encajar en su narrativa elementos propios de la narrativa posmoderna, tomando como base la estética del videoclip. Esto permite, a diferencia de las películas de los años sesenta, que el film logre tener un adecuado equilibrio entre lo artístico y lo comercial.

Al igual que en *Amores Perros*, *Ciudad de Dios* logra seducirnos desde sus primeros minutos y a diferencia de la primera, ésta no disimula los rasgos cliperos presentes en ella. Basta con analizar la primera secuencia del film para aceptar lo aquí

planteado. Dicha secuencia posee tal fragmentación visual que el espectador no puede dejar de ver lo que sucede en la pantalla. Dicha secuencia posee un gran número de primeros planos y planos detalles (toma de un cuchillo que está siendo afilado, instrumentos musicales, verduras picadas, una olla con agua hirviendo, una gallina que se escapa), también se evidencia el uso de la cámara en mano (sobre todo en las secuencias más largas, por ejemplo cuando tratan de atrapar a la gallina).



Todos estos constantes cambios de planos, los movimientos agresivos de cámara y el uso de angulaciones poco comunes, nos introducen a una narrativa del caos que se superpone rítmicamente al sonido de la samba. Asimismo, estas imágenes se conectan con lo que serían los créditos iniciales y el nombre del film. En *Ciudad de Dios* el argumento está basado en la acción, muchas veces trepidante, que se desarrolla de manera intermitente gracias al azar, quebrándose la cadena causal y dejando tanto a los personajes como al público desconcertados (Echeverri. 2011: 36).

Características visuales cercanas al videoclip

La estética del videoclip presente en *Ciudad de Dios* es totalmente notable, no sólo desde el inicio del film, sino en cada una de sus escenas (sobre todo en aquellas que se tornan más violentas). Si bien algunas veces se asoman algunos planos generales, predomina el uso de primeros planos y planos detalles, los cuales tienden a durar no más de dos segundos. Resulta interesante observar, además, como se emplean efectos en los movimientos de cámara que permiten que la acción se torne más dinámica, caso particular los podemos detectar justamente cuando Buscapé queda atrapado en medio de la pandilla de Zé Pequenho y la policía. Acá Meirelles decide trabajar una cámara que gira alrededor del protagonista (al mejor estilo *Matrix*, 1999), mientras el tiempo narrativo parece acelerarse y desacelerarse a través del uso de *speed motion* y *slow motion* (estos efectos también han sido empleados en muchos videoclips con la finalidad de crear diversas sensaciones en el espectador, un claro ejemplo es el video musical *Elevation* (2000) de la agrupación irlandesa U2), logrando con ello brindar la sensación de un tiempo que transcurre rápido, pero para Buscapé -en su confusión- transcurre muy lento. Este movimiento ocurre tres veces y luego se encadena con un *flash back*, dando inicio a una compleja narrativa que mantendrá al espectador entre el pasado y el presente.



Otra escena que muestra este ritmo caótico, propio de los videoclips, es cuando el Trío Ternura se encuentra robando el hotel, acá el montaje nos permite ir y venir de diferentes habitaciones, las cuales están siendo robadas por el Trío. Luego se escuchan unos disparos y podemos apreciar que la cámara se inclina mientras los delincuentes salen corriendo de los cuartos (consiguiendo con ello aumentar la sensación de caos y desespero). En esta misma secuencia, posteriormente, podemos ver a las personas que se encontraban en el hotel, asesinadas a manos de Dadhino. Esta secuencia se nos presenta a través de un montaje poco usual, puesto que las escenas no se nos muestran a través de cortes, sino que aparecen unidas a través de un paneo, otorgando con ello sensación de continuidad, a pesar de que los espacios son claramente diferentes (aunque todos se encuentran dentro del hotel).

Si algo nos ofrece *Ciudad de Dios* es un gran dinamismo gracias al uso de los avances tecnológicos, esto hace que el film se acerque mucho más a los elementos estilísticos propios de los videoclips. Los efectos visuales permiten crear secuencias mucho más atractivas (estéticamente hablando). Otro ejemplo de esto se da justamente cuando unos policías comienzan a disparar a un joven inocente (hasta ser asesinado), quien es asumido como uno de los delincuentes del hotel. En una de las tomas de esta secuencia podemos visualizar que uno de los policías le coloca al joven muerto una pistola en la mano (para con ello poder incriminarlo de algo) y luego se da paso a un plano detalle de la pistola que por accidente se dispara y la cámara (en *speed motion*) hace el seguimiento de la bala hasta que impacta con el retrovisor de un viejo auto.



Otra secuencia digna de incluir en este apartado es aquella en que Dadhino se convierte en Zé Pequenho. Acá se nos muestra una especie de ritual de santería, llevado a cabo en un cementerio, en donde podemos observar a Dadhino recibir, por parte de un santero, algunos collares y amuletos para la protección, mientras el

santero fuma un tabaco y le habla a Dadhino de cómo alcanzar el poder mientras le otorga a él un nuevo nombre: Zé Pequenho. Esta secuencia se construye a través de primeros planos muy breves, con variados movimientos de cámara y diversas angulaciones. Toda esta combinación de elementos estilísticos logra crear en el espectador una sensación de mareo, densidad y exaltación.



Luego de esta transformación, Zé Pequenho comienza a asesinar a todos los jefes de la mafia de la droga que se encuentran dentro de la favela. Esta secuencia se caracteriza por el uso de una angulación cenital y culmina con un giro de 360° de la cámara.

Aunque tanto desorden visual pareciera volver monótona la acción, Fernando Meirelles logra jugar eficazmente con los elementos estilísticos propios del clip, permitiéndole a la audiencia mantenerse atenta a todo lo que sucede en el film. *Ciudad de Dios* es ante todo una película sensorial (lo cual evidencia -aún más- el uso de estrategias propias de los videoclips y los *spot* publicitarios). Con tan sólo

describir cómo es presentado el espacio, el plano, la perspectiva, el encuadre en el film, podríamos afirmar –sin duda alguna- su evidente acercamiento con la estética clipera. Sin embargo, es necesario exponer cómo otros elementos propios del análisis cinematográfico también son desarrollados bajo esta estética posmoderna.

Una puesta en escena con características cliperas

En *Ciudad de Dios* la puesta en escena se convierte en una importante herramienta narrativa, puesto que a través de ella se puede evidenciar que el gran protagonista del film no son las personas sino un lugar: la *Ciudad de Dios*. Asumiendo que:

La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándolo de todos los elementos que necesita. ...Objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla (Casetti y Di Chio, 1996: 126-127).

Es evidente que a lo largo de la narrativa del film la favela se convierte en el eje central, pues es ésta la que cobra vida permitiendo que el film mantenga al espectador atento a todo lo que sucede en la ciudad y sus alrededores. Asimismo, Meirelles, busca destacar el lado más oscuro de la favela. Pues lo que el film revela es que en ella sólo parece estar lo malo, tal y como expresa Buscapé: “Allí no había luz ni asfalto ni autobuses. Pero al gobierno de los ricos no le importaban nuestros problemas: la Ciudad de Dios quedaba muy lejos de la postal de Río de Janeiro”²².

²² Este dialogo lo podemos ubicar en el film a partir del minuto ocho con cuarenta segundo (00:08:40).

A través de esta violenta puesta en escena se evidencia cierta necesidad en exaltar la sociedad marginada, tal como lo hiciera en su momento el *Cinema Novo*. En este sentido, al observar la puesta en escena podemos pensar en una película documental, ya que la crudeza de las acciones nos hace visualizar los hechos como reales, pero la clara manipulación estilística nos indica reiteradamente que estamos frente a una película de ficción.

Es evidente, de acuerdo a lo planteado, que en la *Ciudad de Dios* se pierde muy temprano la inocencia, pues la violencia que se logra transmitir a través de la puesta en escena no es sólo una invención en un elaborado guión, sino que está escrita en la vida misma. No resulta difícil entender la actitud de quien será más adelante Zé Pequenho, pues él sólo imita lo que ve a su alrededor, violencia descontrolada.

Ahora, aunque la ciudad es la principal protagonista del film, esto no quiere decir que los personajes se mantienen aislados, por el contrario, ellos se mantienen articulados con la ciudad. Tanto así, que se nos hace difícil pensar en ellos fuera de la misma. Esto se puede evidenciar en la historia de Buscapé, quien logra salir de la favela al conseguir trabajo como reportero gráfico. Sin embargo, su propio trabajo lo vuelve a introducir en ella.

La puesta en escena de *Ciudad de Dios*, al igual que en muchos videoclips, busca ubicarnos rápidamente en el tiempo y en el espacio, no deja lugar para la reflexión, por el contrario reitera imágenes estereotípicas de la pobreza, con la finalidad de enunciarnos fácilmente el tema tratado en el film en una serie de clips fragmentados. Asimismo, la iluminación y el color se convierten en otros elementos estéticos-narrativos importantísimos que permiten dar mayor sentido a la dinámica composición que Meirelles logra recrear en *Ciudad de Dios*.

La iluminación y el color al estilo videoclip

La iluminación y el color en *Ciudad de Dios* representan un elemento estético-narrativo clave, puesto que su uso no sólo se moldea para dar sensación de naturalidad o artificialidad a la imagen, sino que posee un sentido simbólico, cuyo significado busca expresar algo. Más recientemente, y desde un punto de vista semiótico, Umberto Eco (1985) ha mostrado cómo la valoración del espectro cromático está basada en principios simbólicos (En Carmona, 1996: 104). Por ejemplo, a través del tintado que se le ha dado a cada una de las escenas del film, Meirelles logra unir y separar las diversas tramas presentes en ella.

Cuando el film nos transporta a los años sesenta predomina el color amarillo, tonos más ocre, y esto parece tener una doble intencionalidad. Primero, podemos asumir que los colores sepias nos llevan hacia un pasado nostálgico, pero también es posible que esta tonalidad cálida transmite la desesperanza que se vive en la favela. No es casual que estéticamente la película muestre los años sesenta a través de un color amarillento, que logra crear en el espectador cierta sensación de nostalgia, soledad, calor, hambre, en resumen logra mitificar la pobreza. También, podríamos definir el color empleado a través de una analogía con el color presente en el *Western*, en donde el territorio es dominado por el más fuerte y la ley es dejada de lado.

Por su parte los años 70, época representada por la moda *pop*, el *funky* y el *soul*, la visualizamos a través de colores mucho más artificiales y psicodélicos, lo que podemos evidenciar en la fiesta que organiza Bené. Acá no sólo se nos muestra una escena construida a través del uso de muchos planos, cortes secos al ritmo de la banda sonora, sino que las luces de la discoteca, en conjunto con la música, marcan el ritmo del montaje, cual videoclip de música *pop*.



Y en los años 80 el color se reduce a tonos mucho más oscuros, puesto que es una época marcada por la violencia extrema y el caos, en sí, el color nos envuelve en una atmosfera turbia.

En este mismo orden de ideas, podemos apreciar una escena en el film que está cargada de simbolismo y la forma en que la iluminación fue trabajada ayuda a fortalecer el sentido de la misma. Esto ocurre en el momento en que dos de los jóvenes del *Trío Ternura* se encuentran escondidos en las ramas altas de un árbol (mientras la policía los busca). Allí, en un momento de miedo, uno de los jóvenes (Alicate) comienza a tener una especie de visión, vemos como unas gotas (en plano detalle) van cayendo de una hoja y un fundido a negro nos coloca adentro de un estanque de peces. Es aquí cuando vemos como la iluminación se convierte en el elemento clave de la escena: aunque el estanque de agua posee una gran oscuridad, en determinados momentos aparecen rayos de luz en movimientos que parpadean, un primer destello de luz blanca ilumina a un pez grande, luego otro destello ilumina el momento en el que gran pez ataca a uno más pequeño. Esto evidentemente simboliza

la persecución y la lucha constante que enuncia que sólo el más fuerte puede sobrevivir.

Este tipo de iluminación (destellante, al estilo *flash*) tiene mayor presencia en la fiesta de despedida de Bené, justamente cuando un joven (Neginho) dispara y mata al festejado. Esta iluminación parece querer envolvernos en un ambiente de incertidumbre, caos y euforia.



El uso de luces en movimiento y parpadeantes es muy frecuente en los videoclips, ya que esto permite que el espectador se mantenga atento al bombardeo de imágenes presente en muchos de ellos (uno de los videoclips de la banda de británica Iron Maiden, *Man on the Edge*, 1995, utiliza dicha estrategia).

Man On The Edge (Iron Maiden, 1995)



El videoclip Man On The Edge, de la agrupación británica Iron Maiden, fue elaborado con colores fríos y una iluminación parpadeante (mientras aparece la banda) para aportar con ello mayor sensación de caos y penumbra.

La cámara como herramienta protagonista del film

Así como el color es una fuente de expresión constante en *Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles, al igual que González Iñárritu en *Amores Perros*, logra hacer que la cámara se convierta en un elemento protagonista del film, a través del contante uso de movimientos irregulares, angulaciones arriesgadas, así como el uso de planos secuencias, en donde la cámara se sitúa de tal manera que nos permite introducirnos en la acción.

Muestra de lo planteado anteriormente se concibe desde el inicio de la película, en donde podemos visualizar una secuencia construida a través de diversos planos, acoplados al ritmo de la samba. Esta secuencia –como ya se mencionó– nos muestra las imágenes de un cuchillo que es afilado, la escapada de una gallina y el encuentro al azar de rivales; quedando atrapado entre ellos Buscapé, quien en medio del conflicto no sabe si correr o quedarse, mientras la cámara (como elemento

protagónico) se desplaza y lo rodea. A partir de esta secuencia (que luego se entenderá como una de las secuencias finales de la historia), mientras la cámara se desplaza alrededor de él, la trama se remontará a sus inicios, los años sesenta; en donde se muestra la infancia de quienes luego serán los bandidos más peligrosos de la favela.

Otro momento digno de mencionar, en donde observamos cómo la cámara se convierte en el instrumento principal de interacción entre el film y la audiencia, es la escena en que Paraíba consigue a su esposa con uno de los jóvenes del *Trío Ternura* (Marreco). Las tomas empleadas (a través del recurrente uso de primeros planos y angulaciones aberrantes) nos permiten sentir la frustración y rabia de Paraíba, quien con pala en mano comienza a golpear a su esposa hasta matarla. En esta escena no hace falta mostrar la cruda violencia, ya que el uso de primeros planos y angulaciones aberrantes logran convencernos de la crudeza (oculta) de la misma.

Asimismo, una secuencia realmente violenta se origina cuando Zé Pequenho, en conjunto con su pandilla, salen a dar caza al asesino de Bené. Aquí vemos como la cámara se ubica cenitalmente mientras los pandilleros van caminando por varias veredas de la favela (aquí se utiliza en determinados momentos el efecto de *Speed Motion* para dar mayor rapidez a la acción). Luego vemos que la cámara se detiene en el momento que Zé Pequenho se consigue con la novia de Mané Galinha, él trata de seducirla y ella lo rechaza. Luego la cámara nos muestra a la chica abrazando a su novio, mientras Zé Pequenho observa coléricamente. Luego un fundido a negro (superpuesto con un sonido extradiagético de gemidos) da paso a primeros planos del pecho desnudo de Zé Pequenho en movimiento (dejando claro que está violando a la novia de Galinha), mientras una toma en primer plano con un movimiento de 180° (de abajo hacia arriba) nos muestra el rostro de Mané en el suelo con un pie encima de él. Las características de esta escena, llena de primeros planos, cortes a negro y movimientos de cámara, es una constante del film y evidencia la agresividad de la

historia y al igual que los videoclips, busca seducirnos y atraparnos en la compleja narrativa que se nos presenta.



Otro dato importante, en donde podemos evidenciar el protagonismo de la cámara, es cuando visualizamos como la cámara de video se convierte (a través del

proceso de edición) en una cámara fotográfica (efecto utilizado con mayor frecuencia cada vez que se nos presenta algún personaje, acompañado del sonido de un *clic*), enfatizando con ello (cual *leitmotiv*) el *hobby* y futuro trabajo de Buscapé.

El sonido y la música en Ciudad de Dios

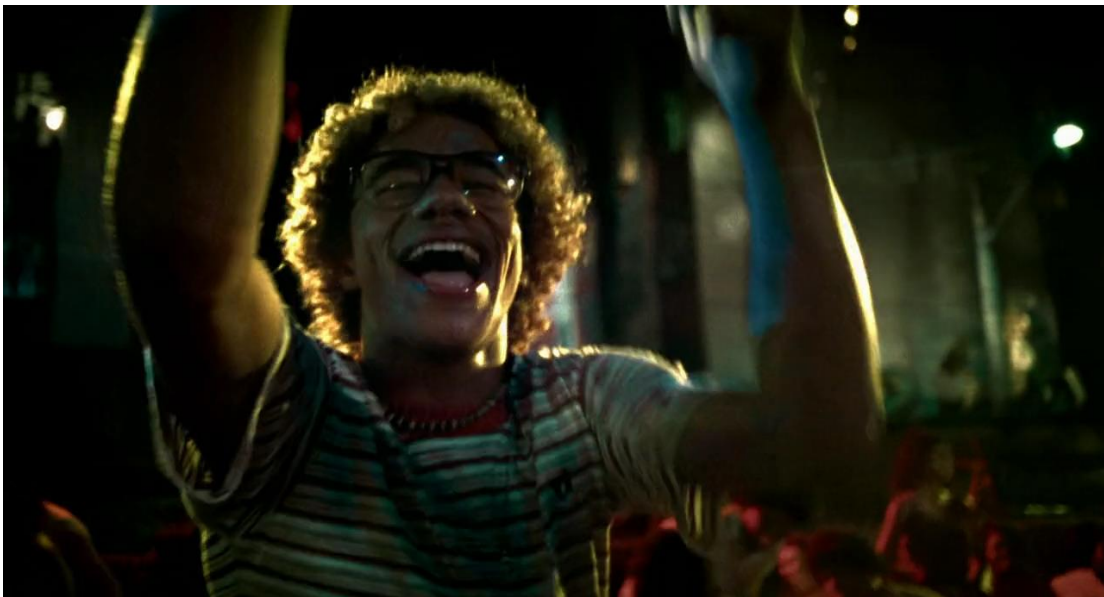
El sonido y la música en *Ciudad de Dios* también representan un elemento clave y en muchos casos se utilizan para marcar el ritmo que tendrán las escenas o secuencias en el film. Evidentemente, al ser una película y no un videoclip (como expresamos en el análisis de *Amores Perros*) no podemos pensar que la música marque todo el ritmo de la película (como sucede en un videoclip), sin embargo, Meirelles logra introducir este elemento y explotarlo para con ello acercarse –aún más- a la estética clipera.

En este sentido debemos enunciar –nuevamente- la secuencia de presentación del film, en donde apreciamos un momento de festividad. Si bien esta escena está construida como un videoclip, gracias al abuso de primeros planos, movimientos bruscos, cortes rápidos y tomas muy breves, lo que realmente convierte esta secuencia en un clip es precisamente el protagonismo que posee la música, la cual se nos presenta tanto de forma diegética como extradiegética. La música marca el ritmo y por ende el montaje de la acción.

Asimismo, cuando se nos narra la historia de los años sesenta, podemos escuchar en un par de transiciones (en donde se nos muestra la favela en un plano general) una *bossa nova*. Esta música, mucho más lenta -en comparación con la samba de la secuencia anterior- marca el ritmo del montaje y de las acciones, ya sea a través de cortes y movimientos de cámara lentos o por la actividad de los personajes, que también se torna más pausada.

También podemos evidenciar que la música y el sonido son utilizados como herramientas de transición, por ejemplo, cuando pasamos de los años sesenta a los setenta, vemos y escuchamos que la música *funky* viene a enunciar una nueva etapa, además los movimientos de cámara y las acciones de los personajes están marcados por la rítmica musical.

Otra de las escenas construidas al mejor estilo videoclip la podemos apreciar cuando Bené está bailando en una disco *Get On Up* de James Brown. Al principio la canción marca los cortes de la escena (creando un total de 8 cortes en un segundo) y luego el ritmo sigue presente a través del baile de Bené. Asimismo, esta misma técnica la podemos valorar en la fiesta de despedida de Bené, todo un montaje que evidencia la estética del videoclip en su sentido más amplio.



Por su parte los sonidos en *Ciudad de Dios* tienden a fortalecer el reiterado caos presente en el film. Sobre todo en aquellas escenas en donde los disparos se convierten en protagonistas de la trama, también sirven como elementos de transición

y su presencia suele ser tanto diegética como extradiegética. En definitiva, la música y el sonido -en especial la música- al igual que un videoclip marcan (en muchas ocasiones) el montaje del film y fortalecen el aspecto seductor de la historia contada.

Ahora, si bien hemos especificados algunas escenas en donde se evidencia notablemente la influencia de la estética del videoclip en el film, no podemos pasar por alto uno de los elementos más característicos en *Ciudad de Dios*: su anti-narrativa.

Lo que más llama la atención de "Ciudad de Dios" es su marcada estructuración, compuesta de tres partes bien diferenciadas, tanto a nivel argumental como formal, que a su vez se inscriben en una línea circular que se acaba cerrando llegado su tramo final (Pallejá, 2002: s/p).

Aunque la trama de *Ciudad de Dios* se define a través de tres partes bien definidas, también es cierto que el film no se presenta de manera lineal, muy por el contrario la historia va y viene, manteniendo al espectador totalmente atento a la trama presentada, de allí la importancia de explicar su "anti-narratividad".

La anti-narratividad del film

La película *Ciudad de Dios* está construida, cómo ya se mencionó, en torno a tres grandes relatos, los cuales se superponen ofreciendo un montaje dinámico que nos permite conocer los diversos personajes que construyen la historia. Podríamos decir que el film se desarrolla a través de micro historias de las personas que viven y mueren en el caos de la favela.

Gentes marcadas inexorablemente por un destino cruel. Seres humanos desvalidos, enmarcados en las favelas más deprimidas de una megalópolis como Río, que funcionan como si fueran países extranjeros dentro del

propio Brasil.Son barrios controlados en buena medida por los narcotraficantes, que someten a sus habitantes a la implacable Ley del Tali3n (Merikaetxebarria, 2003: s/p).

A diferencia de *Amores Perros* la trama comienza *in extremis*²³ y luego un *flash back* nos transporta a los inicios de la historia, la cual surge justo en el momento en que la “*Ciudad de Dios*” nace como repuesta a los graves problemas habitacionales existentes en el Brasil de los sesenta. Una realidad que se transforma en imperfecta e impredecible y esto se evidencia a trav3s de un proceso de decadencia que se nos muestra est3tica y narrativamente a lo largo del film.

De esta manera *Ciudad de Dios* se convierte en una historia tanto colectiva como individual, vista desde la mirada de Buscap3, uno de los personajes principales y el 3nico que logra separarse de la brutal violencia existente en la favela. Adem3s se convierte en el narrador principal del film.

Cohete [Buscap3] nos relata su vida y la de otros personajes de la favela: las peleas, los robos, el negocio de las drogas ligado al crimen y tambi3n el amor, la amistad - todo lo vemos a trav3s de sus ojos (Gruffat, 2004: s/p).

Asimismo Buscap3, a diferencia de la mayor3a de los personajes, no se aferra a un arma para lograr sus objetivos en la vida, “sino a una c3mara de fotos que intent3 conseguir sin 3xito, respetando las reglas de la cultura del trabajo ‘del afuera’ de Ciudad de Dios, y finalmente obtuvo como un regalo de su amigo de la infancia Ben3” (Gruffat, 2004: s/p).

²³ Termino literario que hace referencia a la narraci3n que comienza por el desenlace de la historia.

El comienzo del final

Luego de la movida secuencia de la persecución de la gallina y el encuentro de la pandilla de Zé Pequenho con la policía, un *flash back* nos regresa a los años sesenta, justamente cuando un grupo de familias están habitando la recién creada Ciudad de Dios, una “ciudad” levantada bajo la devastación forestal, para ser rápidamente reemplazada por casas humildes y precarias en cuanto a los servicios básicos.

La trama nos muestra cómo estas nuevas familias pronto se percatarán del alto precio que deben pagar por sus nuevas vidas, pues la falta de normas hace de la favela un lugar marginado ante la ley, por lo que los habitantes sienten permanentemente que toda persona que entre a la Ciudad de Dios no podrá salir de allí. El film evidencia como:

La ciudad que en algún momento había aparecido como el espacio "ideal" para el desarrollo de los humanos, se había convertido en un espacio colmado de personas pobres, indigentes, peligrosos, es decir, se había llenado de aquellos que representaban conductas desviadas que dan cuenta de la alteridad (Benassi, 2005: s/p).

Por otra parte, es evidente como la favela surge como un mundo paralelo ante el Río de Janeiro turístico. Sin duda, el film trata de evidenciar cómo la favela es el abismo en donde se deposita todo lo que deseamos apartar de nuestra “buena vida”. Por ello:

Las personas que daban cuenta de los disturbios sociales propios de un sistema injusto se ubicarán en sitios donde no fueran tan vistos por el resto de la gente. Como dice el protagonista, "apartados de la imagen perfecta de Río de Janeiro". Se intentaba así dejarlos afuera, borrar con sus existencias, creando la falsa dicotomía integración – marginalidad (Benassi, 2005: s/p).

Asimismo, a través de la trama del film, se desea evidenciar como en esta década las oportunidades laborales parecen estar truncadas (por lo menos para los habitantes de la favela); lo que da paso al crecimiento de la delincuencia. Esto es elemental puesto que:

El trabajo no sólo nos permite "ser parte" de la sociedad en la que vivimos sino también que cumple un papel fundamental en cuanto **organizador y estructurador** de la vida cotidiana, en relación al tiempo. El tiempo del trabajo es un tiempo ordenado, rítmico, que nos otorga **estabilidades subjetivas** para no tener que reinventarnos todos los días ya que esto demanda un esfuerzo psíquico insostenible. En la Ciudad de Dios estos tiempos no aparecen. Los tiempos son otros. Son los tiempos de la sobrevivencia diaria. Es el tiempo de la vida o la muerte. El que más rápido mata, puede seguir viviendo. Tiempos mucho más rápidos y más drásticos (Benassi, 2005: s/p).

Tomando en cuenta lo anterior, podemos entender por qué el film se nos presenta a través de un montaje del caos desde su inicio. El caos se convierte en una marca indeleble en la narrativa del film, de allí que la primera historia tenga como protagonistas a los delincuentes del "Trío ternura". Tres jóvenes habitantes de la favela, quienes se encargan de robar a mano armada tanto dentro de la ciudad como en el Río de Janeiro turístico. Este trío, a diferencia de los criminales que surgirán con posterioridad, representa una delincuencia ingenua, sólo roban para subsistir, y la película los muestra –en cierta forma- como unos luchadores que tratan de conseguir la igualdad social, al mejor estilo de *Robin Hood*: quitarle a los ricos para darle a los pobres. Meirelles, en su trabajo directoral, presenta en esta década la criminalidad como un hecho natural, que se da con la única finalidad de sobrevivir; mientras que en las décadas siguientes la violencia se desata sin sentido alguno, asumiendo que cualquier tipo de violencia pudiera tener justificación.

En esta primera parte de la historia resalta el personaje de Dadinho (posteriormente Zé Pequenho), un niño de aproximadamente diez años, que se une a la pandilla del Trío por ser hermano de uno de ellos (Cabeleira²⁴).

Dadinho dará a la narrativa un vuelco importantísimo para el resto de la historia, pues en su búsqueda de reconocimiento logra elaborar un plan para robar un motel; dicho plan es aprobado por el resto de la pandilla quienes deciden ejecutarlo. En el momento del robo, el Trío decide entrar dejando como vigilante a Dadinho, quien asume su lugar de mala gana. No obstante, luego que el Trío logra escapar del robo, el niño entra y decide asesinar a mansalva a todos los que se encontraban en el local. Mostrándonos así el film cómo un niño nacido en la *Ciudad de Dios* asume la conducta de violencia que lo envuelve y logra disfrutar del hecho de poder matar.

En la Ciudad de Dios todo se aprende “mirando cómo se hace”, informalmente, sin necesidad de explicitar un soporte de reglas y de explicaciones, y entre pares; se trata de un aprendizaje del cuerpo, ligado a las prácticas cotidianas para sobrevivir - robar, matar, fumar. Los conocimientos que se almacenan en la memoria individual y colectiva, por ser ésta un soporte tan frágil, quedan sujetos a la precariedad y a la inestabilidad (Gruffat, 2004: s/p).

Hasta ahora podemos evidenciar como la compleja estructura narrativa presente en el film va construyendo hilos de significado, pues el cruce existente entre los personajes y los nudos narrativos, resultan representativos de una realidad social. En este sentido *Ciudad de Dios* es una recreación estética enfocada en la representación de la marginalidad latinoamericana²⁵.

²⁴ Joven que muere a manos de la policía justo en el momento que había secuestrado un auto con la finalidad de escapar junto con su novia (Berenice) de la favela.

²⁵ “Entendiendo que el margen implica que se encuentren en una situación de extrema vulnerabilidad social, luchando constantemente por no quedar por fuera del sistema social, reproducen sus vidas cotidianas con códigos y modalidades de vida propias, que les pertenecen” (Benassi, 2005: s/p).

La familia como institución que cumple el papel fundamental de la socialización primaria se ve debilitada en estas infancias de los bordes, de los márgenes. Estos hogares están caracterizados, de manera general, por una situación de inestabilidad, de estancamiento y de violencia en su interior. El ámbito familiar se ve influenciado por las condiciones de pobreza estructural que tiñen su cotidianidad de una manera muy particular, siendo en la mayoría de los casos la causa principal de la violencia que se respira en estos hogares (Benassi, 2005: s/p).

Tal y como describe Benassi la pobreza presentada en el film es el argumento que justifica todo lo malo que sucede en la favela, siendo recurrente en la trama de la película que sólo por el camino del mal se puede alcanzar el poder.

La droga es el negocio

La vida en *Ciudad de Dios* continúa, y con ella, sigue el aumento de la violencia en cada uno de sus relatos. Así llegamos a los años setenta, una década en donde podemos observar como el acelerado crecimiento de la favela la acerca mucho más a Río de Janeiro, lo cual la transforma, pues no es ya una zona totalmente oculta. Estéticamente podemos observar cómo cambian los colores y las acciones se presentan mucho más aceleradas, es decir, podemos visualizar claramente como la anti-narratividad presente en el film busca romper con la narrativa clásica impuesta por muchos años: “la cohesión espacio-temporal, la focalización omnisciente, la invisibilidad del discurso narrativo, la alta comprensibilidad de la historia, la presentación de personajes unívocos, la justicia poética, la sanción moral que busca mantener el *statu quo* y la estética realista” (Echeverri, 2011: 35). Sin que esto signifique que el film no desee alcanzar una finalidad comercial.

Por otra parte, el acercamiento que se da entre la favela y el Río de Janeiro turístico atrae a nuevos grupos sociales y esto trae consigo un mal mayor: el narcotráfico. En este momento Buscapé comienza a narrar como se fue introduciendo

el negocio del narcotráfico en la favela y sucede mientras decide ir a comprar un poco de marihuana para fumar con Angélica (una chica de la que se encontraba enamorado, pero termina siendo la novia de Bené). En la historia de Boca Dos Apés se aprecia la no linealidad de film, “las historias son narradas casi de forma simultánea, indicando al mismo tiempo una ruptura temporal y una continuidad” (Oliveira, 2008: 430). La estética-narrativa en esta secuencia resulta sumamente interesante, puesto que la historia se nos narra a través de un mismo encuadramiento que nos muestra la vida de una señora que ofrecía droga y a través de diversos fundidos observamos las diversas personas que fueron dominando el lugar y el negocio, para luego fundirse con el presente (en donde el negocio se encuentra en manos de Neguinho).



A partir de esto se crean negocios ilícitos dentro de la zona, los cuales serán posteriormente controlados por Zé Pequenho (conocido en su infancia como Dadinho). Pero antes de llegar a esta parte de la historia, la narrativa del film vuelve a dar un vuelco y nos lleva –a través de un *flash back*- a contarnos la historia de

Dadinho y cómo se convirtió en Zé Pequenho (toda esta secuencia se nos muestra influenciada por la estética del videoclip, sobre todo en la escena del ritual de santería, la cual fue explicada en apartados anteriores. Luego de esto Zé Pequenho decide que para alcanzar su objetivo debe acabar con todas las mafias del narcotráfico presentes en Ciudad de Dios y es así como se convierte en el *gangster* más importante dentro de la favela, teniendo como única competencia a Cenoura (uno de los más antiguos en el negocio de la droga), sólo porque era amigo de Bené. Nuevamente, en esta secuencia podemos apreciar la estética del videoclip, puesto que la violencia presente en cada uno de los asesinatos se nos muestra a través de cortes bruscos, uso de efectos como *speed motion* y angulaciones arriesgadas (primordialmente el uso de la angulación cenital)

Resulta interesante como, a partir de esta segunda etapa, la historia parece dar un nuevo giro, pues, en la favela no sólo entra en “juego” la droga, también podemos observar cómo se comienza a sentir cierta intranquilidad dentro de la *Ciudad de Dios*, debido a un grupo de niños que roban a mano armada, apodados los Raterillos. El nuevo jefe de la favela (Zé Pequenho) no permitirá crímenes en sus dominios y trata de calmar la violencia generada por los chiquillos al decir: “dile a los pequeños que en mi favela nadie roba ni viola”²⁶

Esta nueva etapa de la historia se viste con una nueva estética, podemos evidenciar como la cámara a través de sus encuadres nos muestra una favela cuyo espacio se encuentra mucho más hacinado y verticalizado, lo cual aporta mayor sensación de pobreza. Sin embargo, arquitectónicamente no se observan grandes cambios, aún se pueden reconocer calles y edificaciones construidas en los sesenta.

El escenario, o setting, es parte fundamental de la puesta en escena. En alguna medida funciona generalmente como una especie de contenedor de

²⁶ Dialogo presente casi en la mitad del film (01:02:20).

lo que ocurre en el film, pero puede, en ocasiones, situarse en primer plano y formar parte de lo que se cuenta (Carmona, 1996: 130).

Lo anterior, no hace más que evidenciar lo que hemos venido diciendo, Fernando Meirelles nos muestra la Ciudad de Dios como principal protagonistas del film.

Asimismo, podemos apreciar cómo el relato se vuelve más suelto, en el sentido de que presenta un montaje menos lineal (aunque es una constante desde el inicio de la película), lo que lo hace más dinámico y con ello los movimientos de cámara dejan de ser sutiles y se convierten en movimientos palpitantes y acelerados. El grano del film se dilata, ofreciéndonos una imagen más nítida y clara. A todos estos cambios se suman los cambios musicales; en los años setenta se abandona la *bossa nova* y la samba para dar paso al *funk* y al *soul*, como analogía que demuestra la internacionalidad del narcotráfico.

Otro punto importante a destacar es el hecho de los cambios culturales que se presentan en el film. Ahora, los estereotipos se muestran con mayor reiteración (por ejemplo, los personajes que no son habitantes de la favela y que pertenecen a la clase media alta lucen diferentes: usan ropa de marca, peinados a la moda y el modo de hablar es distinto), además, ya no serán los personajes que habitan la favela los únicos excluidos, la suma de nuevos personajes pertenecientes a otras ciudades, permitirá un relevante intercambio cultural en la trama del film. Por ello el graffiti, la música hip-hop, la Rocihan de Río de Janeiro, el Hiperghetto de Chicago y Matanza de Buenos Aires, serán importantes evidencias del fenómeno cultural que se está generando dentro de la favela, como forma expresiva de asegurar que lo que se vive allí adentro no es una realidad apartada de todas las realidades latinoamericanas y mundiales. Esto a su vez enriquece la puesta en escena, pues todo esto le permitirá al film sumar

una serie de elementos que darán vida a una estética muy diferente a la presentada en los años sesenta.

Por otra parte, si bien la trama se vuelve un poco más tranquila, a lo largo del relato podemos ir interpretando el destino violento que se vivirá en la *Ciudad de Dios*, las muertes a través de la violencia comienzan a ser más evidentes. El film deja claro la falta de solidaridad existente en la favela, nadie se sacrifica por nadie. La única forma de escapar de la muerte es el propio miedo a ella y en otros casos un golpe de suerte.

Resulta interesante observar como Buscapé se convierte casi en el único personaje que logra escapar de ese mundo lleno de ilegalidad y hace todo lo posible por vivir honestamente y lograr su más añorado sueño, poder trabajar como fotógrafo profesional. Y decimos casi, porque a través de la trama vemos como Buscapé se siente tentado de caer en el mundo de la delincuencia, ya que sus posibilidades de obtener una cámara fotográfica de manera legal parecen ser imposibles; pero el miedo y su bondad se lo impiden.

A pesar de todas las adversidades Buscapé logra conseguir trabajo como reportero gráfico; gracias a su posibilidad de entrar y salir de Ciudad de Dios. Buscapé se convierte en el único que puede retratar la guerra que se vive allí, ya que otros fotógrafos jamás podrían entrar, pues los medios de comunicación han sido excluidos del violento sistema que permanece en la favela. Las puertas sólo se abren a aquellos que se encuentran ligados al mundo de las drogas.

En la década de los setenta uno de los principales protagonista viene a ser Bené (amigo y compañero de negocio de Zé Pequenho). A diferencia de Zé Pequenho, Bené no busca ser el dueño de la favela, su comportamiento tiene como fin la búsqueda de estatus y prestigio. De hecho, la trama nos indica que Bené se

involucra en el negocio de las drogas por dos razones: primero, no tiene más nada que hacer y segundo, el dinero que gana a través de este negocio ilícito le permite tener una vida de “lujo”, vida que es copiada a través del acercamiento que logra tener con los jóvenes de clase media.

A pesar de que Bené es una especie de amigo de todos, el film deja claro que todo aquel que intenta escapar del abismo que representa *Ciudad de Dios* termina mal. El joven Bené, justo en el momento que celebra a lo grande su retiro del mundo de las drogas y el comienzo de una nueva vida lejos de la favela, es asesinado por accidente (puesto que el objetivo era Zé Pequenho), siendo esto el detonante que abrirá nuevamente las puertas a la extrema violencia que por un momento Zé Pequenho había logrado controlar (esta secuencia también se presenta a través de una estética clipera, lo cual ya hemos señalado a lo largo del análisis).

Una época violenta

Así comienza una nueva década, los años ochenta vienen a convertirse en el período más violento en *Ciudad de Dios*. El personaje principal de esta etapa de la historia es Mané Galinha, un honesto cobrador de autobús que se convierte en víctima de las injusticias perpetradas por Zé Pequenho.

Lamentablemente para Mané, Zé Pequenho se enamora de su novia y en vista de que la chica no corresponde a sus exigencias, éste decide violarla en frente de él. A partir de este violento hecho, el honesto Mané se convierte en el vengador de la favela, siendo una especie de héroe; pero un héroe que roba y que a pesar de no querer matar, termina asesinando a personas inocentes.

En esta parte de la historia la estética se vuelve más sucia y oscura, como las acciones mismas. Es aquí cuando comienzan los enfrentamientos entre bandas, acabando con la poca tranquilidad que en un momento se vivió, dando paso a lo que podemos denominar como un verdadero infierno. Acá los menores vuelven a estar en el ojo del huracán, convirtiéndose en parte esencial de la violencia. Con ello el film nos indica como la inocencia se pierde rápidamente dentro de la *Ciudad de Dios*. Evidentemente,

Ciudad de Dios es una película filmada sin concesiones a la galería, de una forma directa y sencilla, primando en todo instante la inmediatez de un aterrador estado de cosas sobre cualquier otra consideración. Un trabajo que propina un golpe en la boca del estómago del espectador, destinado a remover conciencias y a denunciar sin tapujos un mundo injusto, presidido por una violencia atroz. El filme supone asimismo una renovación del cine brasileño, heredero en cierto modo de la herencia de cineastas del calibre de Glauber Rocha y compañía, lo que nos permite conocer de primera mano el caos social en que se mueve una parte significativa del pueblo brasileño, cuyas estadísticas hablan de una cifra dantesca: 50 millones de pobres de solemnidad (Merikaetxebarria, 2003: s/p).

Lo anterior se hace evidente a lo largo de todo el film y una muestra del caos presente en la favela se da justo cuando observamos cómo las dos grandes bandas de delincuentes se equipan con todo tipo de armas y logran dividir a la favela en dos. Todo esto acompañado de un caos visual representado por una acción mucho más desequilibrada, cuya subjetividad de la cámara en mano aumenta los niveles sensoriales del espectador, logrando que el mismo se siente involucrado en la acción.

El montaje -por su parte- se da a través de cortes mucho más bruscos y apreciamos una fotografía de tonalidades más oscuras (entre colores grises y azulados), aportando con ello una total sensación de decadencia. Muy diferente a las tonalidades expuestas en los años setenta, en donde podemos visualizar colores más vivos y sicodélicos (bajo una notable iluminación artificial). Aunque estas nuevas tonalidades de colores nos acercan más a los primeros años de la favela, los

sentimientos de nostalgia y soledad se ven fuertemente desplazado en los ochenta por la sensación de frialdad.

Es el enfrentamiento entre bandas (la pandilla de Zé Pequenho Vs. La pandilla de Cenauro y Mané Galinha) el punto que marca el final de una importante historia dentro de lo que se vive en *Ciudad de Dios*, pues de ella sólo queda la muerte de sus pandilleros y el encarcelamiento de otros, por parte de una policía corrupta que sólo actúa bajo la presión de los medios de comunicación. Es Buscapé, a lo largo de todo el film, quien siempre nos ofrece los puntos de enlace dentro de la historia y es a través de él y su cámara que podemos apreciar cómo una policía corrupta logra atrapar a Zé Pequenho para quitarle todo el dinero que había logrado conseguir de manera ilegal.



La cámara de Buscapé también nos muestra como Zé Pequenho muere a manos de los Raterillos, quienes se convierten automáticamente es los controladores de la *Ciudad de Dios*. Proponiendo así el film un cierre cíclico que nos permite

afirmar la premisa de que en *Ciudad de Dios* la violencia se da como un proceso natural, que a su vez es tratado como un juego de jóvenes. Sin duda este cierre circular indica que todo lo que sucedió en las tres décadas mostradas se volverá a repetir.



A modo de conclusión

A través del análisis hemos comprobado que *Ciudad de Dios* es un film altamente influenciado por la estética *clipera*, tanto así que varias secuencias han sido montadas como si fueran videoclips en su sentido más amplio (tal es el caso de la fiesta de despedida de Bené), música e imagen fragmentadas rítmicamente unidas.

Asimismo, en muchas ocasiones, los cambios de planos (entre corte y corte) no siempre tienen una coherencia lógica, sólo son fragmentos que muestran rápidamente lo que está sucediendo. También se irrespeta el eje y los cambios bruscos entre planos y angulaciones buscan crear dinamismo en la estructura del film. Claro ejemplo de ello es la secuencia que nos cuenta la historia de Mané Galinha, de cómo se convirtió en atracador y asesino (al aceptar trabajar con la pandilla de Cenoura, como inicio de su venganza hacia Zé Pequenho).



Otro dato interesante es que el tiempo en el film transcurre aceleradamente, pues el continuo uso de barridos rápidos y *speed motion* permite lograr esto en su compleja narrativa. Además, su constante forma de contar historias de manera simultánea permite que el film sea eficazmente seductor ante la audiencia. “Con un montaje complejo, una narrativa fragmentada y una cinematografía ágil, *Ciudad de Dios* inauguró una nueva estética en el cine brasileño” (Oliveira, 2008: 433).

En cuanto a su narrativa, podemos aseverar que *Ciudad de Dios* es una muestra de la permanencia del Cine del *Tercer Mundo*, una clara evidencia de una estética del hambre renovada, en donde lo artístico y lo comercial no parecen entrar en conflicto. En *Ciudad de Dios* la trama expuesta nos muestra, tal como lo hiciera el cine brasileño de mediados de los sesenta, cómo

La vida en los suburbios de las grandes ciudades latinoamericanas se ha ido deteriorando progresivamente. En el caso concreto de la película se nos muestra la evolución de una urbanización construida en los años sesenta con el propósito de albergar familias sin vivienda, y que en poco tiempo acabó convertida en una ciudad marginal regida por sus propias leyes e impenetrable para quienes no viven allí. Se trata de barrios para gente pobre, en muchas ocasiones expulsados de las zonas rurales por falta de oportunidades. Una vez en la ciudad su vida cotidiana se irá degradando, sin políticas públicas y sin empleo. De hecho, los jóvenes crecen sin una socialización en el trabajo. Así, por ejemplo, cuando al principio de la película dos ladrones del Trío Ternura pasan la noche escondiéndose de la policía en un árbol, después de haber cometido un robo, uno de ellos se pregunta cómo será trabajar (Cañada, s/f: s/p).

Podemos así asumir que *Ciudad de Dios* se inscribe en esta teoría cinematográfica a través de la denuncia de la dura vida que se vive en las favelas. Sin embargo, es necesario destacar que dicha denuncia es tratada en el film de manera indirecta. La violencia parece no mostrarse como un hecho de injusticia, por el contrario se vuelve atractiva, se convierte en un elemento de seducción del espectador, quien puede terminar asumiendo lo presente como normal. Puesto que en:

La marginación de que habla Ciudad de Dios no hay espacio para la mirada lastimera ni menos para la denuncia. Si algo tiene de discutible este filme, y que a la vez le otorga su inesperada y ambigua grandeza, es la aparente "inconciencia" con que se toma su tema; la violencia y la felicidad van de la mano como las armas empuñadas por los niños. Es un acto de naturalidad monstruosa que el director Meirelles no se digna en subjetivizar, en dotarlo de un sesgo que sería inevitable en otras manos. Y en ello radica su perturbadora, fascinante corporalidad (Benassi, 2005: s/p).

Y todo esto, como ya hemos reiterado, se logra por medio de un montaje dinámico que no da chance a la reflexión, pero si nos lleva a una constante atención a lo que el film nos muestra. Esto hace que el espectador se distancie –en cierta medida- de los planteamientos más oscuros expuestos en el film. Sin embargo, al final podemos apreciar cierta unión entre película y perceptor, logrando con ello que el espectador logre armar el rompecabezas que por casi dos horas se le ha exhibido.

El ritmo acelerado con el que se ha realizado la película facilita la atención de un público joven, a pesar de su larga duración y la diversidad de personajes e historia entrecruzadas. El film se caracteriza por una puesta en escena frenética que recuerda el montaje de un vídeo clip agresivo y entrecortado, estética "sucía", una fuerte carga emocional e imágenes impactantes. Pero a pesar de la crudeza de las situaciones que se están mostrando la película no tiene un tono deprimente, sino que consigue mantener el humor y la alegría. En muchos aspectos estéticos responde a lo que el público masivo espera encontrar en un film de acción, sin embargo detrás de ella se encuentra una obra extraordinaria de gran contenido social que nos permite un acercamiento a la dura realidad de la marginalización urbana en Latinoamérica (Cañada, s/f: s/p).

El film parece mostrarnos que Río de Janeiro es una ciudad dividida en dos realidades que se confrontan diariamente. Se evidencia la existencia del mundo marginal y la clase media trabajadora. Aunque la historia se presenta en esencia dentro de la favela, los diálogos presentes nos llevan reiteradamente a conectarnos con todo aquello que rodea a la Ciudad de Dios.

La conexión entre los habitantes estará siempre presente y la puesta en escena nos permitirá evidenciar los radicales cambios entre el Río de Janeiro turístico y todo aquello que se encuentra al margen, pero que al final se convierte en una realidad también digna de presentarse en postales. Como todo cine del *Tercer Mundo*, toda estética del hambre se convierte en parte atractiva del film.

Secuestro Express: La estética express del videoclip para narrar un secuestro

Ficha Técnica

Título Original: Secuestro Express

Año: 2005

Duración: 86 min.

País: Venezuela

Género: Acción y Drama

Director: Jonathan Jakubowicz

Guión: Jonathan Jakubowicz

Música: Angelo Milli

Fotografía: David Chalker

Productora: Tres Malandros Films,

Producción: Elizabeth Avellán, Jonathan Jakubowicz, Sandra Conditto y Salomón Jakubowicz

Distribuidora: Miramax Films

Reparto: Mia Maestro, Rubén Blades, Carlos Julio Molina, Pedro Pérez, Carlos Madera, Jean Paul Leroux.

El film *Secuestro Express* (2005), al igual que las dos películas analizadas anteriormente (*Amores Perros* y *Ciudad de Dios*), nos presenta el duro tema de la delincuencia que azota, no sólo a Venezuela sino, a la mayoría de los países latinoamericanos. Asimismo, a través del film su director, Jonathan Jakubowicz, asume una marcada crítica política que ha sido repudiada por muchos (seguidores de la Revolución Bolivariana y el Estado mismo) y aplaudida por otros (fervientes opositores). Sin embargo, más allá de la crítica política presente, el debate que abrió la misma permitió que la película se situara entre uno de los films venezolanos más taquilleros de los últimos años²⁷. Además, se convirtió en el primer film venezolano en ser distribuido por una importante compañía transnacional, *Miramax Films*

²⁷ Según datos aportados por el Departamento de Estadísticas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) la película de Jakubowicz alcanzó un total de **932.438** espectadores.

(división de *The Walt Disney Company*), encargada de distribuir y/o producir películas de corte independiente norteamericanas o extranjeras.

En 2005, *Secuestro Express* logró un éxito rotundo entre las audiencias venezolanas mediante la combinación de una serie de elementos que la convirtieron en una tentación irresistible: la violencia y la política, aglutinadas en una emocionante película sobre el crimen y dominada por la estética taquicárdica de MTV (Duno, 2010: 54).

En este sentido, en cuanto a su estética, el film de Jakubowicz se nos presenta a través de una narrativa novedosa, dinámica y caótica, que nos adentra a una estética del miedo. La fragmentada historia presente en *Secuestro Express* nos narra el secuestro de Martín y Carla (dos jóvenes caraqueños pertenecientes a la clase alta) a manos de tres extorsionistas que desean, a través del secuestro rápido, conseguir una importante suma de dinero. Sabiendo que esto es tema común en los medios de comunicación venezolanos, el film logra subirnos a una acelerada montaña rusa de emociones, en donde la estética juega un papel importante.

Basta con visualizar los créditos del film para comenzar a sentir ansiedad. Al igual que *Ciudad de Dios*, *Secuestro Express* posee una narración *in extremis* y a partir del inicio del film se nos presentan una serie de fragmentos (los cuales podremos entender al final) que nos introducirán al pánico. Primeramente veremos un texto que nos indica que la película está basada en hechos reales, seguido de los créditos iniciales (presentados bajo una estética sucia y con movimientos caóticos), superpuestos con sonidos (extradieгéticos) que podemos identificar como las voces de unos “malandros”²⁸. Luego se nos muestran en plano detalle los ojos y la boca de uno de los delincuentes principales (Niga), quien con arma en mano (apuntando a la

²⁸ Denominación que se le da en Venezuela a los delincuentes. Principalmente a aquellos de carácter violento y que provienen de las zonas marginales. Suelen ser antisociales que transgreden los valores ya establecidos en la sociedad.

cámara) nos invita (a nosotros como espectadores) a jugar a la “Ruleta Criolla”, mientras escuchamos como gira frenéticamente el tambor del revólver. En esta secuencia pareciera que el delincuente apunta al espectador, quien se siente angustiado hasta que un fundido a negro lo alerta con el sonido de un disparo.



Desde estos primeros segundos del film se evidencia la fuerte influencia que tiene la estética del videoclip, no sólo desde el uso de una clara narrativa fragmentada, sino por el adecuado trabajo de seducción que se logra a través de dicha estética²⁹, para con ello mostrarnos una Caracas violenta y hostil, en donde hasta los mismos delincuentes son víctimas del hampa.

Como hemos dicho anteriormente, esta película ha sido tanto criticada como alabada en cuanto a su temática, sin embargo, nuestro objetivo acá no es asumir posturas sobre cómo fue tratado políticamente el tema, sino evidenciar cuán influyente ha sido la estética del videoclip en la misma. Claro está, para lograr esto debemos decir qué se narra y evidentemente, uno de los temas centrales del film, más allá del secuestro mismo, es la división política, económica, social existente en el país.

²⁹ El film, a través de una estética basada en un montaje dinámico, rítmicamente rápido, en donde la utilización de primeros planos dominan la pantalla, hacen que el espectador se sienta atraído hacia lo que está observando, manteniéndose atento a la historia narrada.

En *Secuestro Express*, el conflicto social se agudiza. Un diálogo en el filme lo representa claramente cuando el secuestrador de clase media Trece le explica a Carla, la mujer secuestrada, que roban a todos, pero no “con la misma arrechera”. *Secuestro Express* finaliza en las afueras de la ciudad donde se ha improvisado comunitariamente un basurero; Carla se arrodilla frente a Caracas y le dicen: “mira la ciudad donde vives perra. Comparte con las ratas. Bienvenida a la Castellana, al Country Club, ahora siente la mierda” y descargan sus pistolas, pero no a ella sino a la ciudad y le dicen “sorpresa mami que estas viva” y se van (Suarez, 2008: 11).

Ahora, toda la polémica presentada en *Secuestro Express*, como ya se mencionó, se nos exhibe de tal manera que el espectador no puede desviar su atención de la pantalla, puesto que el film trata de seducir en cada uno de sus planos, con escenas dinámicas y secuencias caóticas, que otorgan al film una estética digna de analizar y comprender, tal y como indica Luis Duno Gottberg, esta película tiene un acercamiento a “la estética de MTV con algunos trucos del género del terror” (2010: 42).

Características visuales cercanas al videoclip

Como dijimos al principio del análisis, *Secuestro Express* es un film altamente influenciado por la estética del videoclip. Su narrativa se nos exhibe agresivamente fragmentada, con planos –a veces- tan breves que no dejan tiempo para la reflexión, lo cual no parece ser un problema, puesto que –aparentemente- lo que su director desea es mantener al espectador atento a la acción presentada en la pantalla. Y esta evidente influencia se acentúa mucho más a lo largo del film.

Luego de la secuencia de los créditos (descrita anteriormente), podemos apreciar en un gran plano general las barriadas caraqueñas (vistas desde lo alto), que luego se encadenan con tomas de edificios y un rápido corte seco, seguido de un acelerado *zoom in*, nos aterriza en un estanque de agua, en donde podemos leer

“Caracas te quiero” (ubicándonos en tiempo y espacio). Luego de esto podemos apreciar un montaje rítmicamente acelerado en el que podemos visualizar imágenes religiosas, el tráfico caraqueño (a través de primeros planos) con efecto de *speed motion*, un vidrio con disparos, un exprimidor de jugo (plano detalle), un vendedor ataviado con muchos collares de santería, un mendigo recogiendo de la basura, más tráfico (la autopista), *travelling* de un mendigo con un paraguas, otros planos detalles de una plancha caliente en la que se preparan cachapas. En seguida el ritmo se desacelera y vemos algunas mansiones, una cámara de seguridad, un campo de golf (con personas jugando) y escaleras de un centro comercial (en *till-up*).





Esta gran cantidad de imágenes editadas cual videoclip, parecieran no tener ningún tipo de relación entre sí. No obstante, todo esto nos permite, no sólo situarnos en qué lugar se desarrolla la acción sino, conocer las marcadas diferencias económicas y sociales existentes en el país. De allí que:

Entonces aparecen las imágenes más polémicas: las relacionadas con los eventos que concluyeron con el golpe de Estado contra Chávez. En crescendo, la secuencia conduce a una imagen hiperreal de la abyección: dos ataúdes abiertos entre un montón de basura, un perro malnutrido husmeando alrededor. Un jump cut nos sitúa en un barrio representado con una mise en scène que recuerda el cine de terror: ángulos inclinados y espacios pobremente iluminados, drogas desplegadas sobre una mesa, gente limpiando armas, gente siendo tatuada y, por si esto fuera poco, alguien sosteniendo una serpiente mientras un negro desdentado anima a dos hombres que pelean a cuchillo. Lo que Luis Ospina llamó célebremente “pornomiseria” se hilvana aquí con el ritmo de MTV. Resulta además evidente que la secuencia título representa la alegoría de un país descompuesto e incomprensible (Duno, 2010: 59).

Toda esta construcción, a través de tomas que -en mucho de los casos- no duran más de un segundo, viene a descifrar la esencia del film. Dejando claro, a través de la estética empleada, que nos encontramos frente a una ciudad caótica y desigual, pero paradójicamente unida, tanto así que rápidamente podemos pasar de las barriadas al Country Club.

Otra escena digna de reseñar es aquella que sucede poco antes del secuestro de Carla y Martín. Acá los dos jóvenes deciden ir a una farmacia en busca de algún

remedio que ayude a levantar el ánimo de Martín (cuya resaca, después de beber mucho alcohol e ingerir estupefacientes, lo hace vomitar). La escena comienza con un plano detalle de un cartel de neón titilante que dice “24 horas”, luego otro – igualmente titilante- que anuncia “turno” y ya adentro de la farmacia podemos visualizar un gran juego de angulaciones, planos detalles y una composición cuyo objetivo primordial será acentuar mucho más la desigualdad social. En esta escena Martín no sólo se muestra clasista a través del lenguaje, pues las angulaciones empleadas también refuerzan el mensaje, de allí que Martín (en algunos momentos) se muestra en contrapicado (para resaltar su superioridad), mientras que a la cajera la podemos ver a través de un picado (que expresa disminución).



Luego de esto, al igual que en *Amores Perros* y *Ciudad de Dios*, en los momentos en que la acción se vuelve más frenética, podemos presenciar con mayor fuerza la influencia de la estética clipera; justo cuando los secuestradores se acercan a la pareja (Carla y Martín) quienes estaban a punto de abordar su camioneta. Aquí vemos diversos primeros planos y planos detalles (de los cuales varios no duran más de un segundo), acompañados de movimientos bruscos de cámara. Este mismo ritmo

caótico y desenfrenado lo podemos apreciar adentro de la camioneta mientras los secuestradores (Budú, Niga y Trece) comienzan a golpear, insultar y explicar el plan a los secuestrados (Carla y Martín).



Desde estas primeras líneas del análisis se puede evidenciar el gran dinamismo que nos ofrece *Secuestro Express* y esto también se logra, al igual que en *Ciudad de Dios*, gracias al uso de los avances tecnológicos, lo que permite que el film se acerque mucho más a la estética del videoclip. Claro ejemplo de esto se da cuando un locutor de radio llama a un “hierbulento proveedor” (para que le suministre marihuana), al marcar el número podemos presenciar el recorrido de lo que parece ser cables telefónicos (usando *speed motion*) para culminar en el teléfono celular del traficante.

Al igual que las películas analizadas anteriormente, *Secuestro Express* maneja una estética clipera a través del uso de sus planos, sus angulaciones y su composición; sin embargo, como ya hemos enfatizado en apartados anteriores, el uso

de tomas arriesgadas (estéticamente hablando) o el uso de un ritmo acelerado no es la única razón para considerar que el film esté abordado desde una estética del videoclip. Por ello, es necesario señalar otras categorías que vienen a ratificar lo que hasta ahora hemos expresado.

Una puesta en escena con características cliperas

A diferencia de *Amores Perros*, en donde la ciudad no se nos muestra relevante en la puesta en escena, en *Secuestro Express* la ciudad de Caracas se convierte en la gran protagonista del film (tal y como sucede con la favela en *Ciudad de Dios*). Pues es en ella donde ocurre el secuestro y es la mirada a ella la que nos permite presenciar las más aberrantes y oscuras situaciones. Para ello, Jakubowicz nos presenta los lugares más contrastantes de Caracas (lo cual facilita la interpretación de lo que vemos), en donde las clases sociales (alta, media y baja) se perciben claramente diferenciadas. Esto también ocurre con los personajes, cuya vestimenta y lenguaje expresan a que clase social pertenecen. Asimismo, Caracas se nos presenta bajo la estética de la violencia (lo que parece ser tema recurrente en el cine latinoamericano contemporáneo). Entre algunas de las críticas establecidas al film se dice que el uso de estereotipos tan marcados “reflejan una respuesta fóbica” (Duno, 2010: 63) sobre el tema tratado. Pero visto desde la estética del videoclip, una puesta en escena estereotipada sólo ayuda al espectador a entender rápidamente la acción que se le presenta a través de un montaje caóticamente fragmentado.

Como afirma Belkis Suárez Faillace (2008):

En *Secuestro Express* es imposible evadir la inmersión de la ciudad. *Secuestro Express* comienza con la imagen de la ciudad de Caracas desde un helicóptero recorrida desde el cielo siguiendo el borde que “limita” los ranchos y los edificios y construcciones de clase media. Podría ser cualquier ciudad latinoamericana pero un inmenso tanque de agua nos

aclara que se trata de la capital venezolana: “Caracas te quiero”. Las imágenes de la ciudad en helicóptero descienden a lo concreto y en un movimiento acelerado de la cámara van intercaladamente entre la noche donde los jóvenes manipulan armas, consumen drogas y luchan por poder y legitimación entre las calles de los barrios de la ciudad, a otras imágenes también rápidas pero a la luz del día, de los campos de golf, el centro comercial más grande y opulento de la ciudad y las mansiones del Country Club (p.6).

A todo lo anterior se le suma el uso de tomas de archivo que nos sitúan en un tiempo específico, al exponer diversos acontecimientos suscitados poco antes del golpe de Estado de 2002 en Venezuela. Estas tomas, también presentadas a través de un montaje dinámico, caótico y fragmentado, evidencian la marcada diferencia social existente en el país, dos bandos enfrentados (opositores y afectos al gobierno bolivariano). Estas tomas realmente no se exponen bajo un contexto claro (sólo fragmentos de un hecho histórico no explicado en la trama de la película), que están allí para mostrarnos una Venezuela violenta y, como ya expresamos, esto se hace adrede con la finalidad de sumergir al espectador en un espectáculo del miedo, que a su vez busca seducirlo.



El film de Jakubowicz exalta el lado oscuro de la ciudad y aunque no sólo nos muestra la sociedad marginada, sino que también se exhibe la clase alta, se nos muestra la peor cara de ambas. Es decir, la puesta en escena en *Secuestro Express* nos presenta una urbe contemporánea, en donde la ciudad se percibe dura e intolerante, hasta el punto de revelarnos una ciudad casi apocalíptica, en donde sólo la clase

media (representada –principalmente- por Trece) se aprecia esperanzadora entre tanta violencia. Al igual que los videoclips, *Secuestro Express* parece dar mayor importancia a la “imagen sobre las estructuras argumentativas, entendidas en el sentido tradicional” (Roncallo, 2004: 190).

Otra dato interesante, con respecto a la puesta en escena, tiene que ver con el trabajo de composición. Muchas de las tomas realizadas en *Secuestro Express* poseen múltiples puntos de interés, esto permite que el espectador se centre mucho más en lo que está visualizando. Esta técnica es una constante en los videoclips, porque a través de una composición dinámica (determinada por los movimientos de cámara, la luz, los colores, los ángulos, la perspectiva, la simetría o asimetría) podemos lograr que el objeto fílmico se vuelva mucho más seductor, convirtiéndose en un señuelo que nos atrapa y no nos permite separarnos de ese caos cautivador. Esto se puede detectar en la escena de la discoteca (en donde se encuentran Carla y Martín), aquí podemos ver un gran número de planos, utilización de *speed motion* y diversos movimientos de cámara, pero lo más interesante dentro de la composición es cómo el juego de luces nos mantienen atentos a diversos puntos dentro del encuadre. En este sentido es justo hablar sobre el uso de la iluminación y el color en el film.

La iluminación y el color al estilo videoclip

La iluminación utilizada en *Secuestro Express* es visiblemente artificial (en su mayoría) y a través de ella su director logra crear un clima fluctuante que nos atrae; en este sentido, la iluminación utilizada busca crear colores que contrasten, no que armonicen. Asimismo, en el film resalta la luz dura, para con ello enfatizar ciertos rasgos de la puesta en escena. Por ejemplo, en la escena en donde vemos a varios pandilleros peleando, limpiando armas y consumiendo drogas, la iluminación y los colores utilizados exaltan un ambiente oscuro, crudo, sucio, decadente. Igualmente,

con la finalidad de aumentar la expresividad del film, podemos apreciar como el uso de la luz desde una perspectiva alta o baja busca dar mayor sensación de aberración a los personajes de dicha escena.



Además, la luz utilizada busca resaltar la tonalidad de los colores, otorgando - como ya se mencionó- mayor expresividad a la acción presentada, muestra de esto lo podemos ubicar en la escena del apartamento de Marcelo (personaje de nacionalidad colombiana, abiertamente gay y distribuidor de drogas). En su residencia abunda la luz artificial (entre una mezcla de colores violeta y verde) que nos sumerge en un ambiente psicodélico, propio de un lugar *underground* y “prohibido”. Este tipo de iluminación se ha utilizado en películas como *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle y *Requiem for a Dream* (2000) de Darren Aronofsky, cuyas tramas rompen con las normativas sociales establecidas. Un videoclip que asume este tipo de iluminación es *Jeremy* (1991) (de la banda norteamericana Pearl Jam). Aquí se narra la historia de un niño que decide suicidarse en su escuela enfrente de sus compañeros de clase. Sin duda este tipo de iluminación y el uso de colores psicodélicos, parecen simbolizar

historias crudas y prohibidas, en resumen la iluminación utilizada parece querer exaltar los temas *underground*. En *Secuestro Express* la luz no busca incorporar belleza al film sino que, en primer lugar, cual videoclip, desea seducirnos, para luego sumergirnos en las más oscuras tinieblas.

Aparte de esto, la iluminación y los colores también se convierten en elementos rítmicos, tal es el caso de la escena de la discoteca y la transición de la llamada telefónica (en *speed motion*). En definitiva, consideramos que, la iluminación y los colores en *Secuestro Express* tienen la intencionalidad de dar un sentido mucho más obvio a la trama. Por su parte, al igual que en *Amores Perros*, la iluminación “natural” también se convierte en la más artificial de todas, pues los ambientes exteriores presentan una iluminación que nos envuelve en una atmosfera deprimente (puesto que ésta refuerza la oscuridad y la suciedad del ambiente). La iluminación y los colores nos permiten salir de espacios decadentes y entrar en lugares psicodélicos (y viceversa).

La cámara como herramienta protagonista del film

Una constante en *Secuestro Express* es la utilización de movimientos de cámara combinados con efectos *speed motion* y *slow motion* (muy de moda y muy aprovechados en videos musicales luego de ser ampliamente explotados en la película *Matrix*, 1999). Esto –al igual que los videoclips- permite que el film se vuelva más dinámico rítmica y narrativamente. Podemos ver transiciones con movimientos de cámara en 360 grados, así como acciones que se aceleran y desaceleran. A todo esto se le suma (al igual que las películas analizadas anteriormente) el uso de movimientos irregulares, angulaciones arriesgadas, así como el uso de planos en donde la cámara nos introduce en la acción presentada (tal es el caso de la escena en donde Niga le apunta a Martín).

Al igual que *Amores Perros* y *Ciudad de Dios*, en los momentos en que las acciones se tornan más violentas la cámara también se vuelve más agresiva, los movimientos son más bruscos y rápidos, confusos y caóticos. Acá podríamos señalar varios ejemplos, pero una secuencia digna de nombrar, aparte de la escena de la pandilla peleando, drogándose y enfundándose con varias armas para atracar, es aquella en donde Martín decide escapar de las manos de Niga. A lo largo de esta secuencia vemos como una cámara baja sigue a un lisiado que se desplaza sobre una patineta, a su vez la cámara se convierte en la visión subjetiva del discapacitado, este recorrido está acompañado de movimientos bruscos de cámara. Mientras tanto la camioneta con los secuestradores y los secuestrados va recorriendo las calles del centro de Caracas. Luego Niga se baja con Martín, con la intención de que el secuestrado compre unos costosos relojes. De pronto, Martín empieza a observar a unos policías y la cámara lo comienza a rodear, aportando mayor sensación de inestabilidad y confusión. Además, varios paneos nos introducen en la desesperación y angustia de Martín, quien al final logra –por un momento- huir.





Otro instante en que la cámara nos introduce en la sensación de uno de los personajes ocurre justo cuando las pastillas que consumió Carla comienzan a hacer efecto. Aquí podemos ver varios primeros planos de un mural infantil, mientras la cámara se balancea de un lado a otro (las imágenes se van encadenado una tras otra). Esto hace que la escena se vuelva sensorial y el montaje refuerza esta intención.

Retomando la utilización de efectos en el film, es bueno señalar que los mismos son usados reiteradamente a lo largo de su narrativa. Ya en los primeros minutos vemos un montaje rítmicamente acelerado, pero a esto se le suma el uso de efectos *speed motion* y *slow motion*, logrando con ello la construcción de una secuencia dinámica. Este uso de aceleramiento y desaceleramiento de la imagen también lo podemos visualizar cuando suena el teléfono de Budú, cuando se bajan del auto (marca Neón) Niga y Trece, cuando Niga ve a lo lejos a Carla y Martín fuera de la camioneta, cuando suena el celular del atracador de Martín en el cajero y en los momentos en que se utilizan las calles y autopistas de Caracas como transiciones. También apreciamos un efecto “bala” (a lo *Matrix*) cuando Trece negocia la vida de Carla con Budú y Niga. Todos estos efectos tienen como finalidad seducir al espectador, para con ello mantenerlo conectado a la caótica acción presentada.

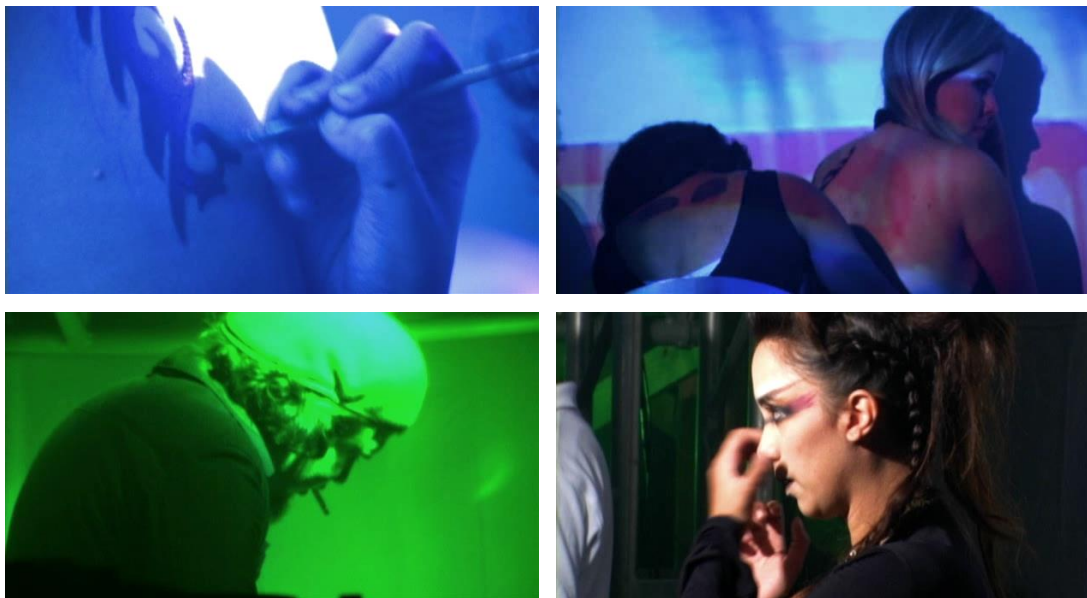
Además, como ya hemos expresado a lo largo del análisis, con respecto a la marcada utilización de estereotipos, la cámara también ayuda a que los mismos se hagan evidentes en la narrativa del film. De allí que se use la cámara –por ejemplo- en contrapicado para representar grandeza y poder y el picado para expresar disminución y sumisión (tal y como se muestra en la escena de la farmacia con Martín y la cajera, anteriormente descrita). Todas estas características, en cuanto a la utilización de la cámara, evidencian una proximidad clara del film con la estética del videoclip: un film donde abundan primeros planos, movimientos rápidos, efectos de movimiento de cámara que a su vez se montan -en algunos momentos- al ritmo que marca la música, siendo esto otro elemento a considerar.

El sonido y la música en Secuestro Express

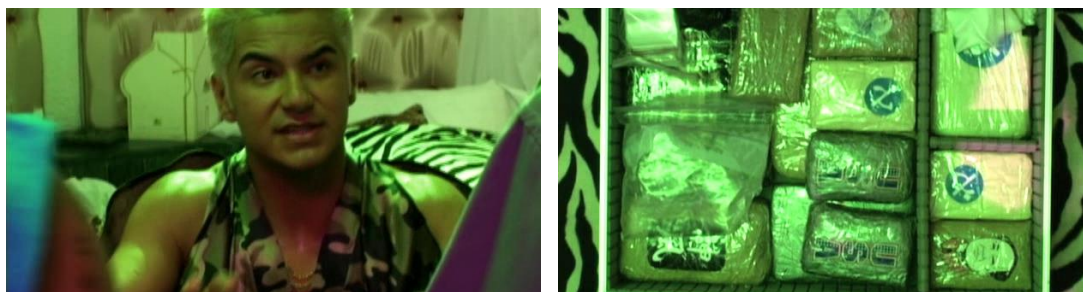
Uno de los aspectos fundamentales en *Secuestro Express* es su variada banda sonora, la cual –al igual que todos los elementos que hasta ahora hemos mencionado-

se ha utilizado en el film como un componente que refuerza los estereotipos presentes en el mismo. De allí que, por ejemplo, la música electrónica representa a Carla y Martín, mientras que la salsa vieja o salsa “cabilla” acentúa las características de un personaje como Dolor, considerado en el argot popular venezolano como un “malandro viejo”. También, podemos escuchar una cumbia colombiana en el momento que aparece Marcelo (el distribuidor de droga de nacionalidad colombiana).

A todo esto, es importante señalar que la música –además- se convierte en un elemento que marca -en algunos momentos- el ritmo del montaje. Esto se puede evidenciar en la secuencia que sigue a los créditos iniciales, acá escuchamos una música –un tanto lúgubre- que va *in crescendo* a medida que el montaje se vuelve más dinámico. La música en conjunto con efectos de sonido marca la continuidad y/o corte de las imágenes. Esto también lo podemos apreciar en la escena de la discoteca, donde las luces y los movimientos de cámara parecen acompañar a la música electrónica.



Lo mismo sucede en la escena en que los secuestradores (Trece y Budú) están hablando con sus familiares por teléfono, aquí vemos un montaje paralelo (muy utilizado en videoclips, tal como sucede en el video *Goodnight, Goodnight*, 2007, de la agrupación Maroon 5), en donde la pantalla se divide en dos o más partes para mostrarnos diversas acciones que se superponen al ritmo de la música. Otra escena muy al estilo videoclip (en cuanto a un montaje rítmicamente marcado por la música) se aprecia cuando Marcelo les muestra la mercancía (la droga) a Budú y a Niga, mientras Trece vigila a Martín y a Carla; todo esto sucede bajo el ritmo de una tecno-cumbia.



Otro dato importante tiene que ver con la utilización del sonido en *Secuestro Express*. En la película se utilizan muchos efectos de sonido (diegéticos y extradiegéticos) que ayudan a marcar los cortes y dar mayor expresión sensorial a los movimientos de cámara, por ejemplo, siempre que observamos un movimiento de cámara acelerado el mismo va acompañado de un sonido que simula rapidez. También son utilizados como elementos de transición y, como ya se mencionó, muchas veces marcan la rítmica del montaje, tal y como sucede en la escena en que una llamada es representada por un recorrido (en *speed motion*) de un cableado, que luego se encadena con el celular del delincuente que tiene agarrado a Martín mientras Niga lo amenaza. Aquí se dan varios cortes (todos marcados por un sonido) y termina con el sonido de un disparo y Martín gritando con la cara ensangrentada.

Algo similar sucede cuando los secuestradores se encuentran con una alcabala, acá los sonidos no sólo marcan el ritmo sino que fortalecen la sensorialidad de la acción (esta importancia del sonido lo podemos apreciar en la introducción del videoclip *Jeremy* de Pearl Jam). Esto permite que el espectador se encuentre sensorialmente activo y cautivado hacia lo que la pantalla le presenta. Igualmente, tal y como sucede en *Amores Perros* y *Ciudad de Dios*, los sonidos enfatizan el caos presente en el film.

En este apartado, es importante destacar como los antiguos rótulos de “Dos horas después”, por ejemplo, son sustituidos por la voz de un locutor, quien se convierte en el guía que nos indica el tiempo en que transcurre el secuestro. En la mayoría de los casos la voz se presenta de forma extradiegética, sólo en un momento se nos muestra en cámara lenta el personaje del locutor-*deejay* mientras dice “y a las seis de la mañana, en la República Bolivariana de la marihuana”³⁰ Gracias a esta locución podemos descifrar que el secuestro de Martín y Carla a manos de Trece, Budú y Niga transcurre en unas pocas horas. Las cuales son contadas a través de una estética del videoclip que recrea una narrativa dinámica, en síntesis, una narrativa *express*.

La anti-narratividad del film

A diferencia de *Amores Perros* y *Ciudad de Dios*, *Secuestro Express* presenta una narrativa esencialmente lineal, aunque la trama comienza *in extremis*, mostrándonos al inicio de los créditos fragmentos pertenecientes al desenlace del film, la historia se nos narra de manera continua (sin siquiera utilizar el recurso del *flash back*). Sin embargo, a lo largo de su narrativa podremos encontrar un montaje

³⁰ Esto lo podemos apreciar en el minuto veintiuno (00:21:00) de la película.

dinámico que busca romper con la lógica propia de un discurso de este tipo, puesto que presenta una estructura caótica y netamente posmoderna. Esto se evidencia en la secuencia que da inicio al film (descrita en apartados anteriores), en donde podemos apreciar un gran número de planos que se montan frenéticamente, sin evidenciar una narrativa lógica, pero que al final se asumen claramente como la apertura que nos introduce al difícil tema de la división social. Si bien este montaje nos recuerda al montaje intelectual³¹ descrito por Sergei Eisenstein (1898-1948), también se evidencia la influencia de la estética del videoclip al mostrarnos un montaje caótico, con abundantes primeros planos, movimientos de cámara y cortes bruscos, además de poseer un ritmo claramente marcado por la música y los sonidos.

Aunque gran parte de la narrativa del film transcurre dentro de la lujosa camioneta de Carla y Martín, el exterior se convierte en el nudo que enlaza diversas historias en el film. En el exterior están los padres preocupados, la policía corrupta, los travestis, los narcotraficantes, entre otros. Además, *Secuestro Express* se nos exhibe casi como un “docudrama” gracias a la naturalidad de las actuaciones, acá el lenguaje utilizado por cada uno de los personajes es relevante, porque a través del mismo se denota una marcada diferencia social.

Una de las maneras en las que se expresa la diferencia, oposición y lucha entre clases se hace a través del lenguaje. A pesar de ser todos los personajes ficcionalmente de un mismo país, de una misma ciudad: Caracas, -a excepción de Rubén Blades-, todos los demás personajes se expresan haciendo énfasis en la forma absolutamente caraqueña de hablar. Incluso Mia Maestro, la actriz argentina, se interna en una casa caraqueña para aprender la entonación de una muchacha de clase alta, o media alta que vive y se mueve en el Este de la ciudad: una sifrina (Suárez, 2008: 8).

³¹ El montaje intelectual o ideológico tiene como finalidad crear un montaje libre, cuyos planos se colocan sin necesidad de dependencia, en donde el choque de un plano a otro busca lograr en el espectador un determinado efecto temático. Por ejemplo, en la película *Octubre* (1928), Eisenstein nos muestra a un grupo de personas corriendo hacia unos soldados armados e inmediatamente coloca otra escena en donde aparecen unas vacas en un matadero, logrando con ello crear una similitud temática sobre la matanza que se avecina.

Sin embargo, este intento por mostrarnos una Caracas más realista se ve rápidamente ficcionada al otorgarnos una trama con un alto nivel dramático, que nos recuerda –en cierta medida- al drama presente en los “culebrones³²” venezolanos. Sobre todo al relatarnos la “afectuosa” relación entre Carla, la damisela en peligro y Trece, quien se convierte –en cierta medida- en su protector y cómo esta relación se profundiza a lo largo de la historia.

Por otra parte, en *Secuestro Express*, Caracas se convierte en una ciudad descompuesta en donde todo lo malo parece estar inmerso en ella, tanto así que el nombre del film se exhibe colocado en una valla (en primer plano) que deja ver al fondo el constante tráfico nocturno de la ciudad; con esto Jakubowicz parece querer indicarnos que el secuestro es parte de la ciudad misma. Inmediatamente se escucha la voz de un locutor (*off-screen*) que nos indica la hora exacta en que comienza la historia (a las cinco de la mañana). Seguidamente viene la escena de la discoteca (cuyas características cliperas fueron tratadas en apartados anteriores) y es aquí donde vemos por primera vez a Carla y Martín. Sin embargo, sólo se nos especifican las características del personaje de Martín a través del uso de elementos infográficos, es decir, se paraliza la imagen y se le coloca un texto (estéticamente sucio) cuya finalidad es notificarnos rápidamente que Martín es un joven de clase alta que se mantiene con el dinero de sus padres. Esta herramienta infográfica (también utilizada en muchos videoclips) es una constante en cada uno de los personajes principales del film.

³² Término que hace referencia a las telenovelas en Venezuela.



Luego de la dinámica escena de la discoteca, vemos como la cámara –a través de un *travelling*, en cámara lenta- nos adentra a una zona popular (superpuesto con sonidos tenebrosos), para con ello situarnos en el “lado oscuro” de la ciudad. Inmediatamente en *speed motion* se nos muestra un teléfono repicando, que será atendido por Budú, quien comienza a hablar con Trece. Aquí se comentan los preparativos del secuestro a través de un código solamente manejado por los delincuentes. En esta conversación entre Budú y Trece destacan los primeros planos y planos detalles y, posteriormente, un fundido a negro nos lleva a conocer a Dolor, un “malandro viejo” que ayuda con el secuestro de Martín y Carla, su principal objetivo será robar un auto que permitirá trasladar a los secuestradores al lugar del secuestro.

A todo esto se le suman una serie de escenas que nos indican qué están haciendo algunos de los personajes: Trece andando en una moto, Martín y Carla consumiendo drogas, luego Trece comiendo un perro caliente mientras llegan a buscarlo en el auto Dolor, Budú y Niga. Cada una de estas escenas está construida de manera dinámica, abundan los primeros planos y los planos detalles, sobre todo cuando Jakubowicz nos quiere sensorialmente adentrar en los momentos más confusos e ilegales, como cuando Martín está inhalando cocaína.

Luego de varias escenas llega el momento del secuestro, el cual se da justamente cuando Carla y Martín salen de una farmacia (cuando son aproximadamente las 5:30 am). Acá, a través de un montaje caótico vemos como los

secuestradores abordan a la pareja y bruscamente los meten en la camioneta, a partir de aquí comienza un recorrido lleno de miedo. Ya dentro de la camioneta, luego de insultos y golpes, Budú llama al padre de Carla para pedir “cuarenta Lucas”³³ por su liberación y para recaudar esa suma de dinero le dan tan sólo dos horas. Por su parte, Dolor deja el auto robado en una línea de taxi y él se monta en un Ford viejo y destartalado porque no “le gusta hacer carreritas en carros robados”³⁴.

Continúa la acción dentro de la camioneta (todo esto bajo una narrativa del caos, bajo el uso de angulaciones aberrantes, primeros planos, cortes bruscos), en un momento suena el teléfono de Trece y quien llama es su mamá, mientras Niga llama al papá de Martín y luego Budú es llamado por su hija (quien se encuentra internada en un hospital, ya que, al parecer por el maquillaje y el vestuario, sufre de cáncer).



³³ Esto sucede a partir del minuto catorce (00:14:00)

³⁴ A partir del minuto catorce con cuarenta y cinco segundos (00:14:45)

Todas estas llamadas se nos exponen dinámicamente bajo un montaje paralelo. Además, con la finalidad de tornar aún más caótica la narrativa, vemos como la camioneta pasa cerca de unos travestis y los delincuentes comienzan a realizar disparos al aire mientras se burlan de ellos.

Un corte seco nos muestra al locutor que nos mantiene informado del tiempo transcurrido, ahora nos dice que son las seis de la mañana y es la hora ideal para conseguir un poco de marihuana. Toda esta escena se ve influenciada por la estética del videoclip, gracias a una iluminación considerablemente artificial y el uso de efectos especiales que hacen más dinámica la escena. Luego de esto vemos como la camioneta de los secuestrados y los secuestradores llega a un cajero, para que Martín saque dinero. Al bajarse Martín es abordado por otro ladrón (quien también resulta ser el distribuidor de marihuana del locutor) y al percatarse de esto Niga lo enfrenta con pistola en mano, para luego matarlo. Aunque con esta acción Martín logra liberarse del ladrón del cajero no logra escaparse de los secuestradores.





Esta es otra escena donde la estética del videoclip se hace presente, podemos apreciar un excesivo uso de *speed motion* y *slow motion*, angulaciones aberrantes, planos muy breves y un montaje claramente caótico (67 planos en poco más de tres minutos). De aquí los secuestradores deciden ir a buscar droga al apartamento de Marcelo.

La escena del apartamento de Marcelo también evidencia una clara intención de estereotipar ciertos modelos. Marcelo se nos muestra como un joven de nacionalidad colombiana, abiertamente gay y narcotraficante que se acuesta con un joven cadete militar. En esta misma secuencia vemos que Martín es amigo “cercano” de Marcelo y descubrimos su tendencia bisexual cuando Budú, Niga, Trece y Carla lo descubren teniendo relaciones sexuales con él. Otro dato interesante que nos permite analizar la intencionalidad narrativa de su director es cuando logra destacar –a través del discurso- que las diferencias sociales pueden estar estrechamente unidas por una sola causa: la droga, tal y como sucede en *Ciudad de Dios*.

Ya a las 6:30 de la mañana los extorsionistas vuelven a la calle (en la camioneta de Marcelo) con sus secuestrados. Aquí volvemos a encontrarnos con otra escena que trata de acentuar ciertos estereotipos, en ella podemos apreciar la intencionalidad del director en señalar que los fiscales de tránsitos son corruptos. Al ver la alcabala los secuestradores se ponen muy nerviosos, pero logran salir ilesos de la situación al ofrecerle a uno de los fiscales parte de la cocaína que le compraron a

Marcelo. Luego de esto volvemos a apreciar un montaje paralelo, la pantalla se divide en dos horizontalmente mientras recorren el centro de Caracas. Estando en pleno centro deciden que Martín debe comprar unos costosos relojes y es este el momento propicio para escapar de sus secuestradores (esta es otra de las escenas que hemos ejemplificado en apartados anteriores por su clara influencia de la estética clipera).

Luego de esto vemos a los padres de Martín y Carla reunidos con un grupo de señores dispuestos a aportar el dinero para el rescate. De pronto los secuestradores llaman al papá de Carla para indicarle que debe dar más dinero en represalia por la huida de Martín. Sin embargo, el escape de Martín no durará mucho, pues en la búsqueda de un taxi se tropezará nuevamente con Dolor, quien posteriormente lo devolverá a los secuestradores.

A todo esto Jakubowicz nos muestra una escena en donde trata de dar respuesta a la cruda violencia existente en el país. Esto se da justamente cuando los secuestradores llegan con Carla a lo que parece un apartamento abandonado en la zona de Parque Central (podemos deducir el lugar gracias a una serie de ocho planos que se hacen del mismo y que son utilizadas como transición de dicha secuencia)

El joven director pone su respuesta nada más y nada menos que en los labios del “buen” secuestrador, Trece, quien, casualmente es un “romántico de la clase media” [sic]. En la escena que sigue, Carla y su captor yacen en el suelo de un piso alto de Parque Central, muy juntos, conversando y “seduciéndose”. Cuando están a punto de besarse, Budú, un afrovenezolano descrito en la secuencia inicial como “violador”, irrumpe en la escena. El intercambio -marcado por tintes raciales y clasistas- que precede a la interrupción intempestiva de Budú se desarrolla así: Carla: Yo trabajo todos los días en un hospital sin ningún recurso. Ayudando todo lo que puedo a niños pobres. Y ustedes me vienen a tratar así...

Trece: Coño... Pero ¿quién coño te manda a andar en un carro del año? ¿Tú crees que yo soy adivino?

Carla: Pero ¿qué pecado es tener dinero... coño? Mi papá ha trabajado toda la vida.

Trece: Es que ese no es el peo. Yo también tengo real.

Carla: Entonces... ¿cuál es el secreto?

Trece: [...] Hay un secreto [...] cuando media ciudad se está pudriendo en la mierda... tú andas boleta en tremenda camioneta. Coño, ¿cómo no quieres que te odien? ¿Cómo no te van a odiar? Mira la pinta [...] ¿Tú sabes cuántas familias pueden comer con esa vaina? Una cosa es que no seamos iguales, de pinga, yo lo entiendo... Otra cosa es que le estés restregando tu dinero a todo el mundo en la cara, ¿entiendes? (Duno, 2010: 62).

Seguidamente Budú se queda a solas con Carla e intenta violarla, pero es rescatada por Trece, comenzando así una especie de “amorío” un tanto dramático.



Sin embargo, todo esto se ve bruscamente truncado por la llegada de Dolor, quien trae de regreso a Martín, siendo este el momento en que el film se enlaza con la secuencia de los créditos iniciales. Aquí descubrimos que Niga no está amenazando al espectador, sino a Martín que se encuentra dentro de la maletera del auto de Dolor.

Aunque en ningún momento vemos a Martín sentimos su desesperación al convertirnos en sus propios ojos (a través del uso de una cámara subjetiva).

Entretanto el padre de Carla llega a dejar el dinero para la liberación de su hija, pero al no estar completo el dinero los secuestradores comienzan a negociar qué deben hacer con Carla. Mientras Budú desea violarla, Niga desea asesinarla, empero, Trece pagará un salvoconducto por su integridad física. Después de la negociación deciden dejarla tirada en un paraje solitario, aquí Budú y Niga la amenazan con matarla, pero luego dan disparos al aire y se van. A continuación llegan unos policías sádicos (resaltando nuevamente los estereotipos y la fobia social presente en el film) decididos a violar a la desamparada joven, pero afortunadamente es rescatada - nuevamente- por Trece, quien le dice al salvarla: “yo no soy ninguna joyita, pero con estos diablos no te dejo ni de vaina”³⁵.

El final de la película es transparente. Las escenas se rodaron en el este de Caracas, donde Carla ahora vive una vida sin ostentación: conduce un carro pequeño y continúa su “obra de buena voluntad” con los pobres. Jakubowicz, sin embargo, no pudo resistirse a la tentación de añadir una coda que sintetiza una visión unilateral del discurso fóbico de la política venezolana contemporánea: “La mitad del mundo se muere de hambre mientras la otra mitad se muere de gordura. Solo quedan dos opciones: o enfrentamos al monstruo o lo invitamos a comer”. ¿Quién es el monstruo? ¿Quién lo enfrenta? ¿Quién lo “invita” a comer? ¿Quién es este nosotros implícito? Ese “Nosotros”, que negocia con el monstruo (¿los pobres?), invitándolo a “nuestro” espacio, a “nuestra mesa”, supone un locus de enunciación y una espacialización de la mirada. (Duno, 2010: 64)

Sin embargo, más allá de mostrarnos una visión unilateral y fóbica de la actual situación política venezolana (como expresa Duno), no podemos negar que el film de Jakubowicz, también, nos muestra una realidad patente en el país y lo presenta a través de una narrativa *express*.

³⁵ (01:17:40).

A modo de Conclusión

En definitiva *Secuestro Express* es una película que toca un tema local, bajo una narrativa al mejor estilo del melodrama latinoamericano, con una estética global, representada por el dinamismo que otorga la estética del videoclip. Todos estos ingredientes hacen que el film se vuelva totalmente seductor, no sólo para el público venezolano sino para el público mundial y aunque el film presenta una marcada posición política, esto suele quedar de lado al dejarnos seducir por el caos y la acción desenfrenada de su narrativa.

Aunque *Secuestro Express*, de los films analizados, es la única película que posee una narrativa básicamente lineal, esta característica no le resta su evidente influencia clipera, al contrario dicha estética se presenta en el film sin ningún disimulo. Por ello a través del análisis no se ejemplifican pocas escenas, sino casi todo el film. En este sentido, dicha influencia permite que la acción narrada transcurra aceleradamente, haciendo que la narrativa del film también sea *express*. Para ello Jakubowicz explota al máximo el uso de *speed motion* y *slow motion*, cortes bruscos y primeros planos muy breves. Ofreciendo con ello un nuevo respiro estético al cine venezolano.

Esta rapidez que nos mantiene atentos a la pantalla (cual persona adicta al *zapping* televisivo), nos presenta una cruda realidad de manera seductora, atractiva, aunque –lamentablemente- se asume lo presentado como algo natural. De allí que el film esté cargado de estereotipos tan marcados que facilitan la interpretación de lo narrado (aunque realmente no se asemejen a la realidad representada). Hasta Caracas se exhibe estereotipada, pero sólo su lado más oscuro.

En *Secuestro Express*, las escenas de la ciudad, de sus construcciones, edificios y casas se muestran casi siempre abandonados, con vidrios rotos, con las calles sucias, pero en realidad es una representación de la ciudad

que muestra más desidia que abandono. Las calles de La Pastora, y de algunas imágenes del centro de la ciudad, siempre se ven dejados, algo desocupados por personas que ocupan las calles más que sus hogares. En el vivir lo ocupan todo y a la vez nada, están en todas partes y en ninguna dejando rastros, lo que se evidencia con la basura. Las luces de los apartamentos, que aunque habitados, parecen vacíos desde afuera, porque nadie interviene en los asuntos públicos relacionados con la violencia. Así se evidencia en un edificio de Sábana Grande donde los secuestradores han estacionado la camioneta para comprar drogas. Al regresar se encuentran que ellos han sido también víctimas de su propia actividad y han sido a su vez robados. Es de mañana y a pesar de que sabemos que hay actividad en la ciudad incluso por el mismo robo, lo que se nos muestra es abandono, vacío en las calles y edificios, nadie mira, nadie escucha, aunque estemos todos (Suárez, 2008: 11).

Todas estas características clíperas permiten que el espectador se mantenga atento a la acción y al ser un film tan sensorial, nos permite sentir el miedo de ser secuestrados en una sociedad hostil, en donde las marcadas diferencias sociales parecen no dar cabida a puntos medios. La narrativa lineal de *Secuestro Express*, igualmente nos une con otras situaciones igual o más caóticas que el secuestro mismo, tales como: el trato con drogas en la alcabala o el intento de violación a Carla por parte de los policías. Si bien la violencia se presenta como tema central en todas las películas analizadas, en *Secuestro Express* -al final- trata de ser esperanzadora, Jakubowicz refleja la clase media (representada por el personaje de Trece) como la única vía para negociar el arduo enfrentamiento social.

EPÍLOGO

Si algo hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, más allá de la evidente influencia que el videoclip ha ejercido sobre las películas analizadas en el estudio (*Amores Perros*, *Ciudad de Dios* y *Secuestro Express*) es la clara intención del porqué de dicha influencia. Toda forma mediática necesita de los espectadores para su supervivencia y mientras más audiencia logre tener el medio mayor será su éxito. En este sentido, el cine ha sido uno de los medios más influenciados por diversas vanguardias artísticas, tanto así que su creación se logra precisamente al unificar diversas artes como la pintura, la música y la fotografía. Por ello, es ilógico pensar que con la llegada de la televisión y el nacimiento de sus propios formatos, el cine se mantendría alejado de los aportes estéticos-narrativos que la misma podría ofrecer.

La televisión ha creado un gran número de formatos (*reality-shows*, *talk shows*, *magazines*, informativos, programas temáticos, seriados, telenovelas, entre otros) y uno de los más resaltantes, en cuanto a los cambios estéticos que el mismo aportó para la época de su nacimiento, ha sido el videoclip. Aunque el mismo se presentó como una maquinaria audaz para la venta y promoción de bandas y artistas musicales, su poderío fue creciendo hasta ser considerado, por muchos autores, como pequeñas obras de arte que poseen un “lenguaje” propio, que sobre todas las cosas logra seducir a las audiencias a través de una presentación frenética, de cortes bruscos, primeros planos y, por supuesto, una música constante. Siendo al final “una imagen fascinante que nos atrapa desde el principio, exhibe sus formas, sus múltiples caras (a lo largo del desarrollo del clip) y finaliza presentándose como un todo coherente, único e imperecedero que invita a ser revisado” (Sedeño, 2003: s/p). Convirtiéndose así en un formato audiovisual con singulares códigos dignos de ser copiados por otros formatos y medios audiovisuales, siendo el cine uno de ellos.

Además, concibiendo que el videoclip es -en esencia- un claro ejemplo de la posmodernidad o de la *cultura mosaico* -como la llamó Abraham Moles-, la industria cinematográfica -al parecer- no podía dejar de lado los cambios que este medio estaba induciendo en la sociedad en cuanto a la percepción de las audiencias. Pues, como dijimos anteriormente, es necesario que todo medio se renueve para con ello atraer a las mismas. Como expresa Ignacio Pérez Barragán, el cine debe renovarse porque su discurso tiende a sufrir desgaste conceptual, “si esto sucede el lenguaje entra en crisis de audiencia y sencillamente cae el consumo” (s/f: 69).

Una prueba de que se han incrementado los niveles de percepción visual en las nuevas generaciones es el hecho de que en el cine contemporáneo ya no es preciso recurrir a aquellos molestos rótulos de antaño: “Una hora más tarde”, “Al día siguiente”, “Entretanto...” El espectador contemporáneo se ha habituado a encadenar, a relacionar, a asociar, a comparar, a contrastar... todo ello con una rapidez creciente (Ferrés. 2000:48).

Por todo esto, surge la necesidad de introducir nuevos mecanismos de seducción en la industria cinematográfica, lo cual se logra a través de la búsqueda de la novedad constante en la forma y no tanto en el contenido (Ferrés, 2000). Por ello la recepción fugaz, dispersa y fragmentaria, como rasgo fundamental de la posmodernidad, y expuesta en los videoclips, logra introducirse en el discurso cinematográfico contemporáneo. De allí que el cine “ha dejado ver sus influencias en forma de condensación y acortamiento del argumento, el ansia de brevedad, la capsulización del relato y la aceleración extrema” (Sedeño, 2003: s/p).

El cine ha adoptado la estética clipera porque dicho formato ha logrado mutar nuestro sistema sensorial y ha modificado nuestros procesos mentales, otorgándonos nuevas maneras de percepción. Gran parte de la industria cinematográfica mundial parece asumir los códigos del videoclip como punto de referencia para complacer los cambios sensoriales que la sociedad estaba presentando; de allí que a partir de finales

de los ochenta la industria *hollywoodense* comenzaría a producir películas que se caracterizarían por presentar –precisamente– importantes cambios narrativos y estilísticos, entre ellas podemos nombrar: *El Cuervo* (1994) de Alex Proyas; *Romeo y Julieta* (1996) de Baz Luhrman, *Seven* (1992) de David Fincher, *Asesinos por Naturaleza* (1994) de Oliver Stone, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski, entre otros importantes largometrajes.

A todo esto, la influencia de la estética del videoclip no sólo fue reconocida como una estrategia capaz de atraer una mayor cantidad de audiencia hacia la industria cinematográfica *hollywoodense*, sino que fue introduciéndose en la cinematografía mundial con la finalidad de, como ya se mencionó, multiplicar el consumo de los productos culturales. Evidentemente el cine *hollywoodense* ha sido una de las principales influencias en el resto del cine mundial y los cambios que el mismo ha asumido se han visto reflejados en las producciones de otras latitudes. Por ejemplo, el cine de la India, mejor conocido como *Bollywood*, a pesar de poseer características muy propias también se ha dejado influenciar por la cultura de los videos musicales, más allá de ser considerado como algo negativo o positivo, no se puede negar que esta influencia ha implicado un mayor consumo de dicha cinematografía.

Con la llegada del neoliberalismo en los 90 también llegó lentamente al cine de la India la occidentalización. La música, la ropa, los estilos de vida de los personajes, los temas, las coreografías, lentamente han sufrido lo que algunos llaman la MTVización de Bollywood. Y si bien es cierto que la más occidental de todas las películas sigue siendo india (por la idiosincrasia, por valores, por estilos en torno a las relaciones de pareja, incluso en las más liberales, etc.), esta occidentalización al menos sí contribuyó a reforzar la tendencia del cine comercial (Fernández, 2011: s/p).

Aunque tal influencia puede -en cierta forma- cambiar algunos aspectos de la identidad del cine indio, “estos elementos, como los sabores y olores, pueden tener

más o menos fuerza, de tal manera que existan tendencias que desequilibran la mezcla, como ocurre con la MTVización de la música, pero el resultado sigue siendo un plato indio” (Fernández, 2011: s/p).

Algo similar viene sucediendo con el cine latinoamericano contemporáneo, tal y como se ha tratado de mostrar en este estudio. Esto no debe sorprendernos, puesto que a lo largo de la historia cinematográfica latinoamericana siempre ha existido una gran norteamericanización en la mayoría de nuestras producciones audiovisuales, asimismo, muchos de nuestros nuevos realizadores se han preparado en importantes universidades norteamericanas.

Otro resultado interesante, arrojado por el estudio, es que si bien las películas analizadas han asumido una “estética internacional” siguen manteniendo argumentos locales, tradicionales, populares y criollos, lo cual demuestra un inminente deseo por globalizar nuestras producciones sin perder nuestra propia visión de la realidad. Por ejemplo, en el caso de *Ciudad de Dios* podemos observar como su argumento central se basa en demostrarnos la pobreza y la violencia existentes en las favelas brasileras, manteniendo una Estética del Hambre –a lo Glauber Rocha-, muy propia del cine del tercer mundo, pero mostrada bajo la acción del videoclip. Y con ello poder, aparentemente, atraer una mayor audiencia nacional e internacional, logrando con esto que en su primer fin de semana de exhibición más de ciento treinta mil personas fueran a verla, así como un gran número de reconocimientos y premios, entre los cuales resaltan cuatro nominaciones a *The Oscars Academy Awards 2003* (mejor director, mejor guión adaptado, mejor fotografía y mejor montaje).

Lo mismo sucedió con el film *Amores Perros*, película mexicana que tuvo un excelente recibimiento por parte del público y la crítica, además de ser nominada en diversos festivales nacionales e internacionales, llevándose varios premios. La manera de narrar y la estética vanguardista presentadas en este films lograron que la

misma fuera muy atractiva para un gran número de espectadores, trascendiendo fronteras geográficas y culturales, convirtiéndose rápidamente en un éxito de taquilla.

Así como Brasil y México lograron colocar en la palestra dos películas influenciadas por la estética *clipera*, propia de la cultura mosaico, en Venezuela se produjo una película con estas mismas características, *Secuestro Express*, y la misma logró cautivar a la audiencia de tal manera que estuvo varias semanas en cartelera por encima de varias películas *hollywoodenses*. La misma tiene como argumento central la extrema violencia urbana caraqueña, que se logra suavizar con un melodrama muy al estilo criollo (la muestra de un amor imposible al mejor estilo de las telenovelas venezolanas). Al igual que las películas citadas anteriormente, parte del éxito de *Secuestro Express* –aparentemente- se basa en la utilización de una estética mucho más contemporánea, globalizada. En este film, al igual que en muchos videoclips, vemos una historia altamente estereotipada, bajo un ritmo acelerado y frenéticamente contada. Fue tan atractiva esta película en cuanto a su consumo, que logró ser distribuida internacionalmente por Miramax (productora norteamericana) y también fue nominada como mejor película en diversos galardones internacionales.

En este sentido, el cine parece presentarse como una forma ideal, aunque no única, para dar cuenta del conflicto que afecta a la modernidad: el fragmentarismo. Fragmentarismo que se refleja también cuando se define el cine como un arte de la combinación y la disposición (Azuaga, 2005: 19).

Para finalizar, debemos enfatizar que si bien hemos podido apreciar la influencia que la estética del videoclip ha tenido (en cierta medida) en el cine latinoamericano contemporáneo, no podemos enfatizar, y tampoco es nuestro deseo, que todos los realizadores y todas las películas latinoamericanas contemporáneas han sido asumidos bajo una estética *clipera*. Evidentemente existen autores y películas que se mantienen fieles a los modelos estéticos-narrativos “clásicos”. Pero lo que si

podemos asegurar, es que muchas de las películas que han asumido la estética del videoclip han logrado introducirse rápidamente en el consumo cultural global. Lo cual nos indica que los cambios estéticos son necesarios si deseamos superar fronteras geográficas y culturales. No se trata de copiar el discurso hegemónico, se trata de apropiarse de los códigos que son aceptados por las mayorías para con ello poder representar nuestras propias realidades en una cultura del espectáculo.

REFERENCIAS

- Abela, J. (2000). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Universidad de Granada. Extraído el 20 de Octubre de 2008 desde: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Augé, M. (s/f). *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*. Extraído el 10 de febrero de 2014 desde: http://fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/2014_auge-marc-sobremodernidad.pdf
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Azuaga, R. (2005). Análisis fílmico y cinematográfico: los temas presentes en tres largometrajes de ficción venezolanos. *Diversidad en los estudios cinematográficos*. Azuaga Ricardo (comp.) Caracas: UCV.
- Bauman, Z. (2007). Arte, muerte y postmodernidad. *Arte, ¿líquido?* Francisco Ochoa de Michelena (Ed.) Madrid: Ediciones Sequitur.
- Benassi, M. (2005). *Sobre la película: Ciudad de Dios*. Santa Fe. Extraído el 15 de Octubre de 2008 desde: <http://www.cemfundacion.org.ar/nota.asp?IdNota=50&Id=1>
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. Extraído el 20 de enero de 2014 desde: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_baudrillard_jean_de_la_seducin.pdf
- Cañada, E. (s/f) *Cine y desarrollo II. Los desórdenes del subdesarrollo. Ciudad de Dios*. EduAlter. Barcelona, España. Extraído el 08 de noviembre de 2008 desde: <http://www.edualter.org/material/cinemas2/index.htm>
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Castellanos, V. (2006). Tendencias en el cine contemporáneo. *Revista Digital Universitaria* N° 6. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Extraído el 24 de febrero de 2012 desde: http://www.revista.unam.mx/vol.7/num6/art45/jun_art45.pdf
- Castro, H. (2001). El discurso caótico de los video-clips. Ponencia presentada en el “16 Congreso Internacional sobre Expresión y Representación de Parodia e Imitación en Literatura, Arte y Cine”. Atlanta: University of West Georgia. Extraído el 25 de Octubre de 2007 desde: http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/discurso_caotico_video_clip_0022.htm
- Chanan, M. (2003). *Cine latinoamericano en los 90. Espaciorepresentacional en el cine latinoamericano reciente*. Extraído el 24 de febrero de 2012 desde: <http://sacuesta.webs.upv.es/nonsite/num1/cinelatinoamericano.html>
- Cine y Videoclip (2005). *Creación digital en tiempo real: nuevos formatos de producción audiovisual*. Extraído el 27 de Octubre de 2005 desde: <http://www.visualjammer.com>
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 3ra edición.
- Durá, R. (1988). *Los videoclips: Precedentes, orígenes y características*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
- Duque, R. (2002). *Fragmentación, simultaneidad, choque o contraste y modularidad en la videosfera*. Extraído el 19 de Octubre de 2007 desde: <http://jstk.org/txt/videosfera.html>
- Duno, L. (2010). *Geografías del miedo en el cine venezolano: Soy un delincuente (1976) y Secuestro express (2005)*. Colombia: Ensayos: Historia y Teoría del Arte, N° 19. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverri, A. (2011). *Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: El modo Indie*. *Revista Enfoco* N° 36. Cuba: Dirección de Cultura, Escuela Internacional de Cine y TV. San Antonio de los Baños.
- Espinoza, J. (s.f.). *La evolución del lenguaje audiovisual ante las tecnologías digitales*. Universitat Pompeu Fabra. Extraído el 15 de Octubre de 2007

desde: <http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/cursos/interact/treballs/espinoza/lenguaje.html>

Fernández, F. (2002). *El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación*. Revista de la Universidad de Costa Rica. Vol. 2, N° 96. Extraído el 20 de Octubre de 2008 desde: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/153/15309604.pdf>

Fernández, G. (2011). *El cine de Bollywood: comercial y popular. Una Introducción*. Extraído el 24 de febrero de 2012 desde: <http://www.scribd.com/doc/55981084/El-Cine-de-Bollywood>

Ferrés, J. (2000). *Educar en una cultura del espectáculo*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Gadamer, H. (1996). *Estética y hermenéutica*. Conferencia pronunciada en el 5° Congreso Internacional de Estética (Amsterdam, 1964). Daimon: Revista de Filosofía. N° 12. Universidad de Murcia. España. Extraído el 15 de febrero de 2014 desde: <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/8311/8081>

García, J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.

García, M. (1986). *Video clip, made in Venezuela: el videoclip como soporte de la industria discográfica*. Tesis de Licenciatura no publicada, Escuela de Comunicación Social. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

García, M. y Menéndez, T. (2006). *Mimesis en el paradigma del llamado "cine contemporáneo" y la narración hipermidia*. Icono 14 – N° 8, Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías. Extraído el 24 de febrero de 2012 desde: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/389/265>

Gil, R. (1993). *El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje*. Revista Comunicación y Sociedad. México: Universidad de Guadalajara. Extraído el 24 de febrero de 2012 desde: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/16-17_1993/105-126.pdf

Gómez, R (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Gruffat, C. (2004). *Subjetividad y cultura letrada. Análisis del filme Ciudad de Dios*. Extraído el 17 de febrero de 2007 desde: <http://www.ilhn.com/datos/practicos/datosestela/archives/001581.php>

- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación*. México: Editorial McGraw-Hill.
- Hijar, A. (1972). *Hacia un tercer cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leguizamón, J. (1998). *Videoclips: una exploración en torno a su estructuración formal y funcionamiento socio-cultural*. Tesis de Licenciatura, Escuela de Comunicación Social, Argentina: Universidad Católica de Santiago del Estero.
- León, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lyon, D. (1999). *Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marino, A. (2006). *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*. Argentina: Editorial Nobuko.
- Martínez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Editorial Trillas.
- Martínez, M. (s.f.). *Criterios para la superación del debate metodológico "Cuantitativo - Cualitativo"*. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Extraído el 20 de Octubre de 2008 desde: <http://prof.usb.ve/miguelm/superaciondebate.html>
- Merikaetxebarria, A. (2003). *Ciudad de Dios. La ley de las favelas*. Extraído el 17 de febrero de 2007 desde: <http://canalcine.ozu.es/datos/peliculas/pelicula310103b.html>
- Obiols, G. y Di Segni, S. (2008). *Adolescencia, postmodernidad y escuela*. Argentina: Ediciones Novedades Educativas (Noveduc).
- Oliveira, E. (2008). De paso por la Ciudad de Dios. *Cultura y cambio social en América Latina*. Mabel Moraña (ed.) Madrid: Iberoamericana.
- Ordoñez, M. (2008). *Sin City, fragmentos de posmodernidad*. Seminario de Arte Contemporáneo. Extraído el 20 de enero de 2014 desde: <http://soygemela.files.wordpress.com/2009/04/sin-city.pdf>

- Osorio, O. (s.f.). *Cine y video clip: un hijo melómano y publicista*. Extraído el 20 de Junio de 2008 desde: http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=258&option=com_content&task=view
- Pallejá, T. (2002). *Mafias a ritmo de Samba*. LaButaca.net, Revista de Cine. Extraído el 17 de agosto de 2012 de: <http://www.labutaca.net/50sansebastian/ciudaddedios2.htm>
- Pérez, I. (s/f). *Estética y cognición en los videoclips*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México. Extraído el 25 de noviembre de 2011 desde: http://www.sepancine.mx/attachments/Ignacio_Prez_Barragn_Doctorado.pdf
- Peña, V. (2001) *Narración audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Protzel, J. (s/f). *Los cines de América Latina frente a los rigores del cinema único*. Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Extraído el 15 de Octubre de 2008 desde: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/74-revista-dialogos-los-cines-de-america-latina.pdf>
- Pulido, J. (2003). *Gracias por la música*. Extraído el 8 de noviembre de 2007 desde: <http://www.cinestrenos.com/cartelera/critica/moulin/moulin.htm>
- Reyes, G. (2006). *El giro hermenéutico contemporáneo: lectura de tendencias*. Teología y cultura, Año 3. Vol. 5. Buenos Aires, Argentina. Extraído el 15 de febrero de 2014 desde: http://www.teologiaycultura.com.ar/arch_rev/reyes_giro_hermeneutico.pdf
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Robledo, H. y Cano, L. (2009). *Narrativas de la posmodernidad. Del sentimiento como forma a la imagen melodramática*. Athenea Digital, N° 15. Extraído el 20 de enero de 2014 desde: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2965604.pdf
- Rocha, G. (1963). *Revisión crítica del cine brasileño*. Extraído el 5 de noviembre de 2010 desde: <http://dehacersesevahacer.blogspot.com/2010/08/revison-critica-del-cine-brasileno-por.html>
- Rocha, G. (1972). *Estética de la violencia / Manifiesto / No al populismo. Hacia un tercer cine*. Hajar Alberto (ed.) México. UNAM.

- Roncallo, S. (2004). *Aproximación estética al videoclip*. Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rossi, M. (2012). *Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas: cine, filosofía y hermenéutica*. Nuevo Itinerario. Revista Digital de Filosofía, Vol. 7, Número VII. Resistencia, Chaco, Argentina. Extraído el 15 de febrero de 2014 desde: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4004793.pdf>
- Rueda, A. (2009). Las relaciones Norte/Sur en el cine contemporáneo. Representaciones del “otro” en la construcción de redes transnacionales. *Comunicación, espacio público y dinámicas interculturales*. Barcelona: Revista CIDOB d’Afers Internacionals, N° 88.
- Ruiz, L. (2014). *Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción*. Tesis doctoral, publicada por la Universidad de La Rioja. Extraído el 18 de enero de 2014 desde: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/41600.pdf>
- Russo, E. (2004). *Clips sobre la estética del videoclip, del montaje a la fusión*. Extraído el 15 de septiembre de 2006 desde: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=214>
- Saucedo, D. (2004). *Formato clip*. Extraído el 15 de septiembre de 2006 desde: http://www.homines.com/cine/clip1_diego/
- Saura, C. (1994). *La vitalidad del cine*. Discurso de Investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Zaragoza. Extraído el 15 de Octubre de 2008 desde: <http://mgar.net/cine/dir/saura.htm>
- Sedeño, A. (2006). *Estética del videoclip musical: el formato neobarroco*. Facultad de Ciencias de la Universidad de Málaga. Extraído el 15 de Octubre de 2008 desde: http://www.dosdoce.com/continguts/articulosOpinion/vistaSola_cas.php?ID=59
- Sedeño, A. (2003). *Lenguaje del videoclip*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Smith, P. (2005). *Amores Perros*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Sollini, C. (2003). *Il videoclip musicale: Evoluzione e linguaggio*. Tesi di Laurea in Teoria e Tecnica del Linguaggio Radiotelevisivo. Italia: Università Degli Studi di Macerata.

- Suárez, B. (2008). *La ciudad de Caracas amor a muerte y Secuestro Expres*. Venezuela: Ponencia preparada para presentar en la reunión LASA en Caracas.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tieffemberg, S. (2006). *Amores Perros, una lectura cínica de América Latina*. Chile: Revista Taller de Letras N° 39. Pontificia Universidad de Chile.
- Uribe, O. (2011). *La hermenéutica en texto cinematográfico: un acercamiento a manera de propuesta de análisis del cine*. [Blog Internet] Casa comunicada: Reflexiones sobre comunicación y cine. Extraído el 15 de febrero de 2014 desde: <https://casacomunicada.wordpress.com/2011/08/31/44/>
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2006). *Manual de trabajos de grado de especialización, maestría y tesis doctorales* (4ta Edición). Caracas: FEDUPEL.
- Vargas, L. (2010). *Amores Perros: Códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio*. México: Revista *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana.

Referencias Audiovisuales

- Barron, S. (Director). (1985). *Take On Me*. [Videoclip de A-Ha]. Warner Bros. Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914>
- Brooks, M. (Artista). (1997). *Bitch*. [Videoclip de Meredith Brooks]. EMI Music. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=bv4q4Kk0Qr0>
- Corbijn, A. (Director). (2007). *Policy Of Truth*. [Videoclip de Depeche Mode]. Warner Music Group. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=M2VBmHOYpV8>
- Fincher, D. (Director). (1989). *Janie's Got A Gun*. [Videoclip de Aerosmith]. Universal Music Group. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=RqQn2ADZE1A&spfreload=10>

- González, A. (Director). (2000). *Amores Perros*. [Película]. México: Zeta Film / Altavista Films.
- Greenhalgh, H. (Director). (1994). *Black Hole Sun*. [Videoclip de Soundgarden]. A&M Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=3mbBbFH9fAg>
- Isham, W. (Director). (2001). *Pop*. [Videoclip de N Sync]. Zomba Recording. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=TWZKw_MgUPI
- Jakubowicz, J. (Director). (2005). *Secuestro Express*. [Película]. Venezuela: Tres Malandros Films.
- Kahn, J. (Director). (2001). *Elevation*. [Videoclip de U2]. Universal-Island Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=19KstSgU-c0&spfreload=10>
- Ko, W. (Director). (1995). *Man On The Edge*. [Videoclip de Iron Maiden]. EMI Music. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=u5UqJWRV55E>
- Landis, J. (Director). (1983). *Thriller*. [Videoclip de Michael Jackson]. Sony Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMAA>
- Lipiäinen, V. (Director). (2011). *Storytime*. [Videoclip de Nightwish]. Nuclear Blast Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=5g8ykQLYnX0>
- Mairalles, F. (Director). (2002). *Cidade de Deus*. [Película]. Brasil: O2 Filmes / VideoFilms.
- Mondino, J. (Director). (1991). *Justify My Love*. [Videoclip de Madonna]. Warner Music Group. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=Np_Y740aReI
- Pellington, M. (Director). (1992). *Jeremy*. [Videoclip de Pearl Jam]. Epic Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=MS91knuzoOA&spfreload=10>
- Singh, T. (Director). (1991). *Losing My Religion*. [Videoclip de REM]. Warner Music Group. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=xwtdhWltSIg>
- Stern, W. (Director). (1996). *Breathe*. [Videoclip de Prodigy]. Warner Music Group. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=rmHDhAohJlQ&spfreload=10>

- Szaszy, M. (Director). (1996). *You Don't Fool Me*. [Videoclip de Queen]. Parlophone Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=qUSi5KiGBYI>
- Webb, M. (Director). (2008). *Goodnight Goodnight*. [Videoclip de Maroon 5]. A&M Octone Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=uNSBq6hvU1s&spfreload=10>
- Zitser, W. (Director). (2009). *Mentiras*. [Videoclip de Los Amigos Invisibles]. Gozadera Records. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=eEjrQWcKzbE&spfreload=10>

ANEXOS

ANEXO N° 1

(EJEMPLO DE FICHAS DE ANÁLISIS)

Ficha de Categorías Aplicadas

		Categorías Aplicadas							
Sec.	Esc.	Códigos Visuales	Planos		Códigos Sintácticos	Montaje	Simultaneidad		
			Angulaciones						Sucesión
			Movilidad						Alternado
			Composición	Equilibrio			Ritmo		
				Escala					
				Proporción					
			Color	Saturación					
				Temperatura					
				Grado de Calidez					
			Iluminación	Calidad					
		Dirección							
		Efecto							
		Códigos Sonoros	Música	In Off Over	Códigos de Seducción	Simultaneidad			
		Voces			Inmediatez				
		Ruidos			Exaltación				
					Consumo				
Narrativa Observada									
¿Qué se cuenta?									
¿Cómo se cuenta?									
Observaciones Finales									

Ficha de Códigos Visuales

Códigos Visuales						
Secuencia	Escena	<i>Planos</i>	<i>Angulaciones</i>	<i>Composición</i>	<i>Color</i>	<i>Iluminación</i>
Observaciones						

Ficha de Códigos Sintácticos

		Códigos Sintácticos	
Secuencia	Escena	<i>Montaje</i>	<i>Ritmo</i>
		Observaciones	

Ficha de Códigos Sonoros

		Códigos Sonoros		
Secuencia	Escena	<i>Música</i>	<i>Voces</i>	<i>Ruidos</i>
		Observaciones		

Ficha de Códigos de Seducción

		Códigos de Seducción			
Secuencia	Escena	<i>Simultaneidad</i>	<i>Inmediatez</i>	<i>Exaltación</i>	<i>Consumo</i>
		Observaciones			

ANEXO N° 2

**(BREVE RESEÑA DE LOS DIRECTORES
Y FICHA TÉCNICA DE LOS FILMS ANALIZADOS)**

Alejandro González Iñárritu

Lugar de Nacimiento: México, D.F.

Fecha de Nacimiento: 15 de Agosto de 1963

Alejandro González Iñárritu comienza su carrera en el mundo del espectáculo trabajando como DJ en la estación de radio WFM, en un programa de tres horas de duración y a la edad de 25 años se convierte en director de la estación.

En 1986 decide estudiar cinematografía y ya en 1990 estaba a cargo de la producción publicitaria de Televisa, la cadena de televisión más grande de México. Para 1991 Alejandro González Iñárritu crea su propia casa de producción de cine: Zeta Films y en 1992 decide viajar a Estados Unidos para fortalecer sus conocimientos en dirección de cine. En 1995 Alejandro González Iñárritu realiza un cortometraje para Televisa, con Miguel Bosé como actor y en 1997 su campaña publicitaria para WFM es premiada.

Pero es en el año 2000 cuando produce su primer largometraje, "Amores Perros". Un film que rápidamente se convirtió en un gran éxito de taquilla. Además, recibió varios premios en festivales internacionales, como el premio al mejor largo metraje de la Semaine de la Critique del Festival de Cannes y una nominación al Oscar.

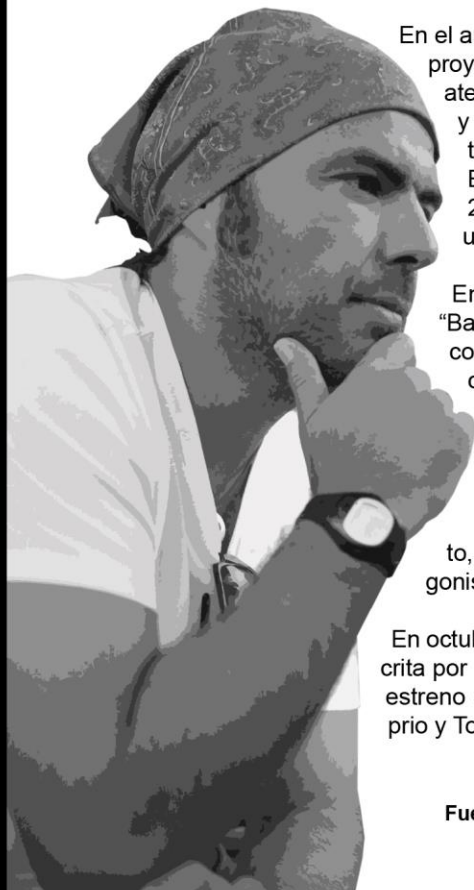
En el año 2002 participó con Wim Wenders y Ken Loach en un proyecto dedicado a explicar la realidad y el horror de los atentados terroristas del World Trade Center de New York y en el 2003 (en Hollywood) dirige su segundo largometraje "21 Gramos", con actores de la talla de Sean Penn, Benicio del Toro y Charlotte Gainsbourg. Para el año 2004, "21 Gramos", se convierte en la película número uno de la temporada en París, Francia.

En agosto de 2005 comienza la preproducción de la cinta "Babel", escrita por Guillermo Arriaga. La misma contaría con las excelentes actuaciones de Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal y Adriana Barraza. "Babel" es filmada en Marruecos, Japón y México. Este film fue premiado con el Globo de Oro a la Mejor Película Dramática.

En el 2010 regresa a la gran pantalla con otro gran éxito, "Biutiful", un drama psicológico que le valió a su protagonista, Javier Bardem, un premio en el Festival de Cannes.

En octubre de 2014 estrena la comedia negra "Birdman", co-escrita por el mismo González Iñárritu y para el 2015 se espera el estreno de The Revenant, protagonizada por Leonardo Di Caprio y Tom Hardy.

Fuente: <http://www.biosstars-mx.com/alejandro-gonzalez-inarritu/>
<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article7045.html>



Amores Perros

Ficha Técnica:

Título Original: Amores Perros

Año: 2000

Duración: 150 min.

País: México

Dirección: Alejandro González Iñárritu

Guión: Guillermo Arriaga

Música: Gustavo Santaolalla y Daniel Hidalgo

Fotografía: Rodrigo Prieto

Reparto: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell, Rosa María Bianchi, Dunia Saldívar, Adriana Barraza, José Sefami, Patricio Castillo, Lourdes Echevarría, Gustavo Sánchez Parra, Dagoberto Gama

Productora: Altavista Films / Zeta Film

Género: Drama | Historias cruzadas. Drama social

Presupuesto: 2.000.000 dólares

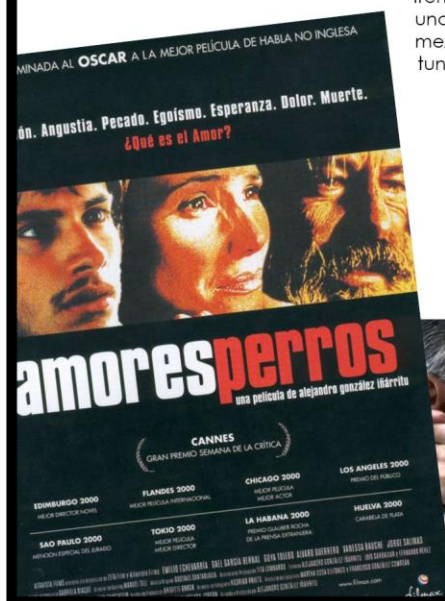
Sinopsis:

Ciudad de México. Un accidente de coche involucrará a tres personas, mostrándoles el lado más perro de la naturaleza humana. Octavio, enamorado de la mujer de su hermano, quiere escaparse con ella. Para conseguir el dinero que necesita se introduce en el peligroso mundo de las peleas ilegales de perros. Por otra parte, Valeria, una bella modelo, ha de enfrentarse a la nueva vida que le espera después de resultar brutalmente herida. El éxito y la felicidad de su vida anterior se transforman en dolor y sufrimiento. Finalmente, un misterioso mendigo, el Chivo, que se gana la vida como asesino a sueldo, revive su pasado a partir de un encargo que recibe. (e.cartelera)

"Excelente collage urbano de México D.F., el debut de González Iñárritu es un brillantísimo y poderoso drama, dirigido con pulso firme pero con nervio, de deslumbrante factura y ritmo -a pesar de su largo metraje-. Tres historias se entremezclan en tiempo y lugar (la sombra de Tarantino es alargada) en una sorprendente cinta que denuncia distintos aspectos de la sociedad mexicana -y occidental- de hoy en día. No es sólo una ópera prima contundente, es una obra compleja, formidable, magistral".

Pablo Kurt: FILMAFFINITY

Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film769597.html>
<http://www.ecartelera.com/peliculas/amores-perros/>



Fernando Meirelles

Lugar de Nacimiento: Sao Paulo (Brasil)

Fecha de Nacimiento: 9 de noviembre de 1955

Fernando Meirelles estudió Arquitectura en la Universidad de Sao Paulo y trabajó produciendo emisiones televisivas y rodando películas experimentales con su compañía Olhar Eletrónico, antes de ocuparse en el medio publicitario con O2 Filmes.

A finales de los años 90 debutó como director de largometrajes estrenando la cinta familiar "Menino Maluquinho 2: A Aventura" (1998), adaptación de un cómic de Ziraldo que fue co-dirigida por Fabrizia Pinto.

Con la colaboración de Nando Olival, Meirelles rodó la comedia con trazos de docudrama "Domésticas" (2001), versión cinematográfica de una obra teatral de Renata Melo que contaba las experiencias y reflexiones de varias empleadas de hogar.

Sin embargo, la revelación internacional del director brasileño se produjo con "Ciudad De Dios" (2002), un drama urbano, criminal e iniciático ambientado en la ciudad de Río De Janeiro en los años 60. La película, co-dirigida por Katia Lund, adaptaba una novela de Paulo Lins. Ciudad de Dios logró participar en el Festival de Cannes y representó a Brasil en los premios Oscar, con cuatro nominaciones, incluyendo a Fernando Meirelles como mejor director.

Tres años después filmó, con producción británica, "El Jardinero Fiel" (2005), thriller político basado en un libro de John Le Carré que contaba con el protagonismo de Ralph Fiennes y Rachel Weisz.

En el 2008 regresa a Brasil para dirigir "Ceguera". Una película de habla inglesa basada en la novela titulada "Ensayo Sobre La Ceguera", de otro autor de renombre internacional, el portugués ganador del Premio Nobel, José Saramago.

En el 2011 estrena "360" (2011), film coral que vincula a diferentes personajes en distintas situaciones y localizaciones y en el 2014 participa en Río, Eu Te Amo, basada en la serie de películas Cities of Love, que sigue a Paris, je t'aime y New York, I Love You.



Fuente: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article5302.html>

Ciudad de Dios

Ficha Técnica:

Título Original: Cidade de Deus

Año: 2002

Duración: 130 min.

País: Brasil

Dirección: Fernando Meirelles

Co-dirección: Kátia Lund

Guión: Bráulio Mantovani (Novela: Paulo Lins)

Música: Antonio Pinto y Ed Cortes

Fotografía: César Charlone

Reparto: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Seu Jorge, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Luís Otávio, Babu Santana, Gero Camilo

Productora: O2 Filmes / VideoFilmes / Globo Filmes / Wild Bunch

Género: Drama | Basado en hechos reales. Adolescencia. Pobreza. Crimen. Años 60. Años 70. Años 80. Drogas. Película de culto

Presupuesto: 3.300.000 dólares

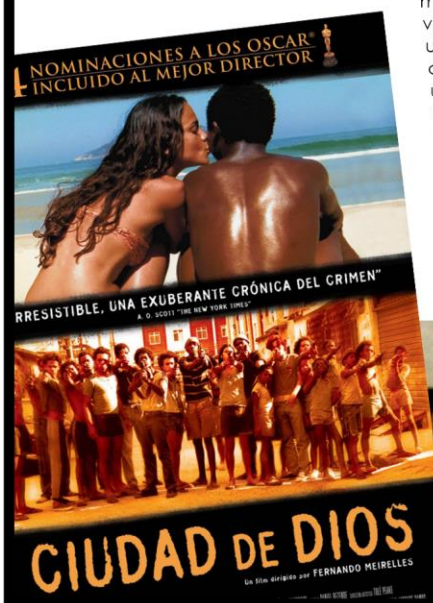
Sinopsis:

Basada en hechos reales, describe el mundo del crimen organizado en Cidade de Deus, un suburbio de Río de Janeiro, desde finales de los sesenta hasta principios de los ochenta, época durante la cual el tráfico de drogas y la violencia impusieron su ley en las favelas. A finales de los sesenta, Buscapé, un niño de 11 años tímido y sensible, observa a los niños duros de su barrio, sus robos, sus peleas, sus enfrentamientos diarios con la policía. Pero él sabe muy bien lo que quiere ser si consigue sobrevivir: fotógrafo. Dadinho, un niño de su edad que se traslada al barrio, sueña con ser el criminal más peligroso de Río de Janeiro y empieza su aprendizaje haciendo recados para los delincuentes locales. Admira a Cabeleira y su pandilla, que se dedican a atracar los camiones del gas. Un día Cabeleira le da a Dadinho la oportunidad de cometer su primer asesinato. (FILMAFFINITY)

"Excepcional e innovadora película brasileña en la que el talento visual está al servicio de una narración densa pero transparente. El director ha absorbido lo mejor del cine americano de los setenta para ofrecernos su peculiar visión de las luchas entre bandas en la favela Ciudad de Dios hace unas décadas. Magistral en casi todos los sentidos, es especialmente admirable el ritmo y el desarrollo de la historia, el soberbio montaje, la utilización de la música y la capacidad para mostrarnos la belleza en medio de lo terrible. Imprescindible verla en cine y en V.O.S. para disfrutarla plenamente". ¿Es posible que no le guste a alguien?

Pablo Kurt: FILMAFFINITY

Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film412004.html>



Jonathan Jakubowicz

Lugar de Nacimiento: Caracas, Venezuela

Fecha de Nacimiento: 29 de enero de 1978

Estudió en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Posteriormente se preparó en el arte del cine en la New York Film Academy, además, hizo un postgrado de cine en la Universidad de Texas. El documental Los barcos de la esperanza, transmitido en HBO y en The History Channel; el cortometraje Distance y el video musical Guajira de Vagos y Maleantes, forman parte de algunos de sus trabajos profesionales.

Asimismo, estuvo en la producción de taquilleras cintas como Once Upon a Time in México y Spy Kids 2. Entre sus películas favoritas está Asesinos por Naturaleza y reconoce tener una marcada influencia de los famosos y reconocidos directores Oliver Stone y Quentin Tarantino.

En el 2005 grabó Secuestro Express en formato digital y, en una segunda etapa, la transfirió a 35 milímetros con un presupuesto que prefiere mantener confidencial "para que lo bajo que resultó no espante al público gringo". Contó con las actuaciones de Mia Maestro, Carlos Julio Molina (Trece), Pedro Pérez (Budú), Carlos Madera (Nigga), Jean Paul Leroux, Rubén Blades. Y con la producción de Elizabeth Avellán, Eduardo Jakubowicz, Sandra Conditto, Salomón Jakubowicz, Ethan Maniquís (editor), David Chalker (director de fotografía), Andrés Zawisza (director de arte), Angelo Milli (banda sonora).

Para el 2015 se espera el estreno de su film "Hands Of Stone", protagonizada por el venezolano Edgar Ramírez y con las actuaciones estelares de Robert de Niro y Rubén Blades. En esta película, Jakubowicz narra la historia del boxeador Roberto "Manos de Piedra" Durán y revive los tres legendarios combates entre el panameño y Sugar Ray Leonard, quien será interpretado por el cantante Usher.



Fuente: <http://talentovenezolano.blogspot.com/2005/08/jonathan-jakubowicz-director-de-cine.html>

Secuestro Express

Ficha Técnica:

Título Original: Secuestro Express

Año: 2005

Duración: 86 min.

País: Venezuela

Dirección: Jonathan Jakubowicz

Guión: Jonathan Jakubowicz

Música: Angelo Milli

Fotografía: David Chalker

Reparto: Mia Maestro, Rubén Blades, Carlos Julio Molina, Pedro Pérez, Carlos Madera, Jean Paul Leroux

Productora: Tres Malandros / Distribuida por Miramax Films

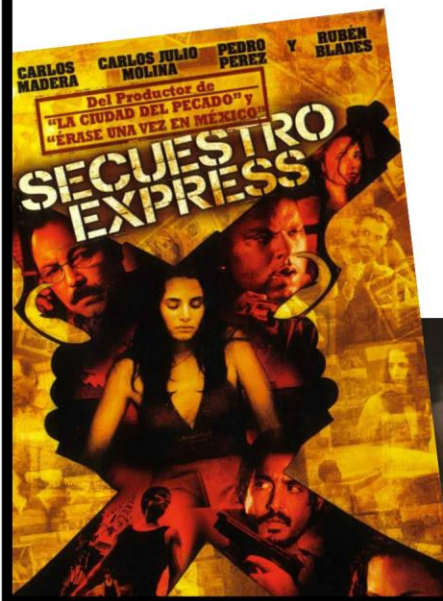
Género: Thriller. Acción. Drama | Crimen. Secuestros / Desapariciones

Sinopsis:

Una pareja joven, de clase alta, es secuestrada en Caracas, una ciudad donde el secuestro se ha convertido en un lucrativo negocio. Sin embargo, en este caso, nada sale según lo previsto. (FILMAFFINITY)

"Meritorio film, duro, eso sí, rodado en vídeo digital, con medios más que justitos. Aunque su director y guionista tiene un exótico nombre, Jonathan Jakubowicz, en realidad es venezolano. El tipo, con tan sólo 28 años, apunta maneras al rodar con dinamismo escenas como la del secuestro, y al introducir más de un sorpresivo giro narrativo. Además hay algún apunte de crítica social, al subrayar el abismo que media entre los más adinerados y los nacidos poco menos que en la miseria".

decine21.com



Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film724180.html>
<http://decine21.com/peliculas/Secuestro-Express-1948>

