

Ecós del más allá

Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo

Anabella Castro Avelleyra^{*}
María Constanza Grella Reina^{**}

Resumen: Este artículo propone el estudio de un corpus de videoclips latinoamericanos que hacen uso de procedimientos del cine silente. En primer lugar, el objetivo es dar cuenta de los recursos estéticos que los videos musicales implementan en la construcción de sus textos audiovisuales y de la apropiación que hacen de ellos. Asimismo, pretendemos articular las relaciones existentes entre las nociones de atracción (esencia del cine de los primeros tiempos) y fragmento (cualidad característica del videoclip) con la de narración, propia de ambos. En concordancia con estas ideas estudiaremos el uso que se hace del pastiche, la parodia, el homenaje y la cita. A su vez ensayaremos algunas indagaciones en relación con la articulación entre la letra de la canción y las imágenes. Y exploraremos las relaciones transtextuales que se exponen en cada obra.

Palabras clave: videoclip, cine silente, Latinoamérica, atracción, transtextualidad.

Echoes From Beyond. Reverberations of Silent Cinema in Latin American Music Video

Abstract: This article aims to study a Latin American music video corpus that uses silent cinema procedures. In the first place, the objective is to account for the aesthetic resources that music videos implement in the construction of their audiovisual texts and the appropriation they make of them. Likewise, we intend to articulate the relationships between the notions of attraction (the essence of early cinema) and fragment (a characteristic quality of music video) with narration, typical of both. Following these ideas, we will study their use of pastiche, parody, homage, and quotation. At the same time, we study the articulation between the lyrics of the songs and the images. And we will explore the trans-textual relationships that are exposed in each work.

Keywords: music video, silent cinema, Latin America, attraction, trans-textuality

Ecós do além. Reverberações do cinema mudo no videoclipe latino-americano contemporâneo

Resumo: Este artigo propõe o estudo de um corpus de videoclips latino-americanos que fazem uso de procedimentos do cinema mudo. Em primeiro lugar, o objetivo é dar conta dos recursos estéticos que os videoclips implementam na construção dos seus textos audiovisuais e a apropriação que deles fazem. Da mesma forma, pretendemos articular as relações entre as noções de atração (essência do cinema primitivo) e fragmento (qualidade característica do videoclipe) com a de narração, típica de ambas. De acordo com estas ideias estudaremos o uso que se faz do pastiche, da paródia, da homenagem e da citação. Ao mesmo tempo, tentaremos algumas investigações em relação à articulação entre a letra da música e as imagens. E exploraremos as relações transtextuais que são expostas em cada obra.

Palavras chave: videoclip, cinema mudo, América Latina, atração, transtextualidade

Iris de apertura

A briéndose paso entre las tinieblas como un tímido foco de luz cuyo tamaño ganaba en amplitud a fuerza de la tracción de una moviola, un poco así surgió y tomó impulso el interés por escribir este artículo. Todo comenzó con la identificación de un número nada desdeñable de videoclips latinoamericanos que hacen uso de procedimientos propios del cine silente en la construcción de un texto audiovisual que se suele considerar como epítome de la cultura posmoderna. La necesidad de indagar en torno a esta peculiaridad condujo al establecimiento de una serie de objetivos. Por un lado, dar cuenta de cuáles son los recursos estéticos y narrativos del período silente que se hacen presentes en estos videos musicales, intentando reconocer de qué manera se producen dichas apropiaciones, en algunos casos incluso referenciando, citando u homenajeando a películas destacadas de aquellos años. Y, por el otro, procurar dilucidar si algunos de los rasgos específicos de los lenguajes del videoclip y del cine silente podrían fungir como factor determinante de dicho encuentro.

Teniendo estos propósitos en mente, los videos musicales sobre los que centraremos nuestro análisis en las páginas que siguen son, sin ser exhaustivos: *Mujer gala* (del año 1993, dirigido por Emilio Oscar Alcalde para el tema del LP de la banda colombiana Aterciopelados titulado *Con el corazón en la mano*), *Milonga del marinero y el capitán* (del año 1995, dirigido por Víctor Aparicio para una canción del disco *Palabras más, palabras menos*, de la banda hispano-argentina Los Rodríguez), *Sin letras* (dirigido por Alejandro Escuder en 1995, sobre una canción del LP *Oi Antropoi*, de la banda uruguaya Exilio Psíquico), *Todo sea por el rocanrol* (sobre una canción del álbum *Hoyos en la bolsa*, de la banda mexicana El Tri, del año 1996),¹ *Ela Disse Adeus* (sobre una canción del LP *Hey Na Na* de los brasileños Os Paralamas do Sucesso, dirigido por Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzolini en 1998), *Reírme más* (dirigido por Claudio Divella en el año 2003, para una canción del disco *Vos*, del

¹ No hemos podido localizar datos referidos a la dirección del videoclip.

cantante argentino Leo García), *Limón y sal* (dirigido en 2006 por Picky Talarico, para una canción del disco homónimo de la intérprete mexicano-estadounidense Julieta Venegas), *Cuando nos volvamos a encontrar* (realizado en 2014 por Felipe Montoya para una canción del disco *Más corazón profundo*, interpretada por el colombiano Carlos Vives, con la participación del estadounidense Marc Anthony), *Ella es mi novia* (realizado por Virginia Arigón en 2017 para una canción del álbum *Fuera de la realidad*, de los uruguayos Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto), *Santa Fe* (sobre una canción de la banda argentina Zero Kill –con la participación de la intérprete argentina Marilina Bertoldi–, dirigido por Lisa Cerati en 2020 y lanzado como adelanto del álbum *Lapsus*), *Antes de, Tu partir y Ronda nocturna* (tríptico dirigido por Flavia Quartino en 2021-2022, sobre canciones del álbum *Antes de*, de la banda uruguaya Salandrú) y *Baticano* (dirigido por Stillz en 2023, para una canción del álbum *Nadie sabe lo que va a pasar mañana*, del intérprete puertorriqueño Bad Bunny).

Siguiendo la estela del germinal *Radio Ga Ga* (del año 1984, dirigido por David Mallet, sobre una canción de Queen) y en línea con el paradigmático *Tonight, Tonight* (realizado por Jonathan Dayton y Valerie Faris en 1996, para un tema de The Smashing Pumpkins), los videoclips que componen nuestro corpus de estudio se apropian original y diversamente de recursos característicos tanto de lo que André Gaudreault² ha dado en llamar “cinematografía-atracción” y Noël Burch³ ha denominado como “modo de representación primitivo” y “modo de representación institucional”⁴ y de distintos movimientos cinematográficos vanguardistas. Consideramos que esta apropiación no es caprichosa ni arbitraria, sino que se pueden trazar líneas de contacto entre ciertas características posmodernas del lenguaje del videoclip y algunos rasgos propios del cine silente que actúan como propiciadoras de este encuentro.

En el desarrollo de este artículo, presentaremos en primer lugar algunos de los rasgos definitorios de los lenguajes del videoclip y del cine silente, intentando establecer

² GAUDREULT, André. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía-atracción’”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 26, 2007, p. 21.

³ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 193.

⁴ BURCH, *op. cit.*, p. 193.

asociaciones que nos permitan reflexionar acerca de la confluencia que entre ambos se materializa en nuestro corpus. Posteriormente, y apoyándonos en este desarrollo teórico, propondremos las líneas de indagación que guiarán el examen de los videoclips objeto de nuestro estudio. Luego de ello, procederemos al análisis de los videos musicales, y concluiremos el trabajo con la presentación de unos comentarios a modo de cierre.

Primer acto: videoclip y cine silente, ¿un *affaire* ineludible?

Como punto de partida, intentaremos pensar en algunos aspectos del lenguaje del videoclip y del cine silente que permitan establecer conexiones entre ellos. En este sentido, en el capítulo inicial de su libro *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Mathias Bonde Korsgaard⁵ repasa a los que considera como predecesores del video musical y, siguiendo ese camino, retrocede hasta los años de la cinematografía-atracción, indicando que el videoclip se parece más al cine silente en sus primeros años de desarrollo que al narrativo que comenzó a esbozarse a partir de 1906. Los mayores puntos de contacto que Korsgaard encuentra entre ambos son “la heterogeneidad radical” que Gunning identifica en la cinematografía-atracción y que Korsgaard también rastrea en el videoclip y el privilegio que ambos brindan al espectáculo. En este sentido, el autor plantea que tanto la cinematografía-atracción como el videoclip despliegan su visibilidad con el objetivo de despertar la curiosidad del espectador a través de un espectáculo audiovisual, y que en ambos casos se da una manipulación de la imagen. Otro punto de contacto que Korsgaard identifica entre ambos tiene que ver con que el videoclip sería tan silente como el cine de los primeros tiempos en la medida en que no suele haber una conexión causal entre imagen y sonido, ya que por lo general la fuente sonora no se encuentra al interior del campo. Y, en íntima relación con este aspecto, el autor también considera que el videoclip

⁵ KORSGAARD, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Oxon / New York: Routledge, 2017.

prefiere un tipo de montaje más bien expresivo (afín a las vanguardias del período silente), que en continuidad.

Si bien Korsgaard propone una aproximación al estudio de los videoclips que va más allá de los confines de las teorías sobre la posmodernidad, lo cierto es que son varios los autores –entre ellos, Sedeño Valdellós, Rodríguez-López, Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed⁶– que coinciden en señalar al video musical como la pieza audiovisual posmoderna por antonomasia, ya que en él se hacen presentes los principales rasgos asociados al período sociocultural iniciado en la década del sesenta y profundizado en las posteriores. Dichos autores describen a este como un momento de cuestionamiento de “los grandes relatos”, rechazo de la noción de totalidad y surgimiento de nuevas formas de consumo, fruto de la aceleración y el descarte que impulsan y promueven los medios masivos de comunicación y la publicidad. Entre los rasgos posmodernos que identifican en los videoclips, nos resultan de particular interés para la lectura que propondremos en este artículo los de transtextualidad y fragmentación. La primera es una noción desarrollada por Gérard Genette, sobre la que vuelven casi ineludiblemente ya sea de forma explícita o implícita gran parte de los textos que abordan una teorización y análisis en torno a los videoclips,⁷ y que se define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁸ En cuanto a la idea de fragmentación, Sergio Roncallo Dow y Enrique

⁶ Véanse SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”. En: *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*, septiembre de 2007, pp. 750-759; RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Jennifer. “El vídeo musical como formato postmoderno: La ruptura de los códigos audiovisuales a través del clip”, *Doxa comunicación*, n. 21, mayo de 2016, pp. 13-30; RONCALLO DOW, Sergio y Enrique Uribe-Jongbloed. “La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12, n.1, enero - junio de 2017, pp. 79 -109.

⁷ Rodríguez-López denomina a esta noción como transdiscursividad, RODRÍGUEZ-LÓPEZ. *op cit.*; Sedeño Valdellós hablará de intertextualidad, SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.* Ana María Caro Oca, por su parte, contempla a la transtextualidad como una de las variables de su metodología de análisis. Al igual que ella, nosotras haremos uso de esta categoría en la lectura de nuestro corpus. CARO OCA, Ana María. “Cómo los vídeos musicales cuentan historias: Elementos narrativos en el videoclip de los primeros diez años de la MTV”, *Admira*, n. 3, 2011, pp. 132-154.

⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.

Uribe-Jongbloed, quienes son críticos respecto a la forma ligera o generalizada con que esta idea es asociada a los videoclips, la describen como el “tomar de aquí y allá, el arrancar para luego re-utilizar en una suerte de *copy-paste* visual”.⁹ Para pensar cómo esta se hace presente diversamente en los videoclips, los autores recuperan una categorización propuesta por Andrew Goodwin, de la cual interesan a nuestro análisis las nociones de “parodia”, en relación a otros textos, “pastiche”, que alude a videos musicales que re-ensamblan obras preexistentes de diversas fuentes, y “homenaje”, que refiere a aquellos videoclips que rinden tributo a obras, personalidades, movimientos artísticos, etc.¹⁰ En línea con estas categorías, nos resulta provechosa la noción de cita introducida por Sedeño Valdellós, que consiste en tomar partes o componentes de textos, relatos u obras anteriores e insertarlas en una nueva producción. Estas operaciones convierten al videoclip en un permanente juego de referencias culturales y textuales que exigen, para el goce del espectador, una alta competencia discursiva a la hora de la decodificación.¹¹

Como señalamos con anterioridad, consideramos que se pueden establecer ciertos diálogos entre algunos de los rasgos propios del videoclip y del cine silente, que resulten propicios para comprender la interrelación que entre ambos lenguajes se produce en las obras objeto de este estudio. Una reflexión en torno a la idea de fragmento que Jennifer Rodríguez-López¹² retoma de Jesús González-Requena y otra que André Gaudreault¹³ recupera de Tom Gunning acerca de la categoría de atracción invitan a establecer una asociación entre ambos términos. Las dos nociones (fragmento y atracción), asimismo, establecen diálogos y tensiones con el concepto de narración. González-Requena sostiene que “el fragmento sólo es consumible en una economía escópica, espectacular, que se desenvuelve al margen de todo proceso

⁹ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*, p.88.

¹⁰ *Ibid.* Otras formas de utilización del fragmento dentro de los videos musicales que rescatan Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed de las teorías de Andrew Goodwin son: la crítica social, la promoción y la parodia autorreflexiva.

¹¹ SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.*

¹² RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*

¹³ GAUDREULT, *op. cit.*

de lectura”,¹⁴ mientras que Gunning plantea que la atracción es “un elemento que aparece repentinamente, atrae nuestra atención y desaparece sin desarrollar una línea narrativa o un universo diegético coherente”.¹⁵ Fragmento y atracción, de acuerdo a estas descripciones, aparecen como piezas que interpelan al espectador desde el atractivo visual, independientemente de su articulación en un relato que adopte un formato narrativo. Ahora bien, en el caso de los videoclips, la narración puede estar o no presente. Así, por ejemplo, Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed hablan de tres grandes tipos de videoclips: los “videoregistros”, los “videoclips no narrativos” y los “videoclips narrativos”.¹⁶ De manera similar, Ana María Sedeño Valdellós menciona videoclips “anarrativos o descriptivos”, en los que no hay un programa narrativo, “narrativos”, en los que sí lo hay, y “descriptivo-narrativos”, en los que una diégesis se combina con la interpretación musical del artista.¹⁷ Cabe indicar que Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed también plantean que puede haber una confluencia de los distintos tipos en un mismo videoclip.¹⁸ De todo esto se desprende, entonces, que los “fragmentos” con los que trabajan los videos musicales pueden o no confluir en un relato narrativo. Rodríguez-López considera que la narración puede funcionar como mecanismo de seducción, del mismo modo que también lo hace la presencia del intérprete, quien puede interpelar al espectador a través de la mirada a cámara.¹⁹ En muchos videoclips narrativos o descriptivo-narrativos ambos mecanismos de seducción confluyen, a través de lo que Ana María Caro Oca denomina como “secuencias performativas” (donde se muestra la actuación de los artistas a través del *playback* de voz e instrumentos) y “secuencias narrativas” (momentos en los que se desarrolla una historia).²⁰

¹⁴ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.* p. 22.

¹⁵ GAUDREAU, *op. cit.* p. 24.

¹⁶ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁷ SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *Lenguaje del videoclip*. Málaga: UMA Editorial. Universidad de Málaga, 2001, pp. 48-49.

¹⁸ RONCALLO DOW Y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

¹⁹ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*

²⁰ CARO OCA, *op. cit.*, p. 133.

De igual modo, en el cine también se pueden apreciar diálogos y tensiones entre atracción y narración. En este sentido, André Gaudreault²¹ señala, por un lado, que las atracciones se instituyen como preponderantes en lo que él denomina como “cinematografía-atracción” y, por ende, en contradicción con la narración (elemento sobresaliente del modo de representación institucional). Pero, aún así, el autor indica que se produce una colaboración entre atracción y narración: las atracciones por lo general forman parte de una cierta estructura narrativa, mientras que el cine narrativo integra en su interior diversas atracciones. Gaudreault habla así de una “aparente contradicción entre atracción y narración”,²² a la que relaciona con la contradicción entre lo momentáneo y la progresión lineal propia del cinematógrafo. Concluye señalando que “el problema del cine es siempre el mismo: crear una progresión lineal a partir de lo momentáneo”.²³ En relación a estas instancias, Gaudreault distingue dos fases al interior de lo que Noël Burch ha denominado como modo de representación primitivo: una que va desde 1895 hasta 1908, a la que denomina como “sistema mostrativo de atracciones”, donde se aprecia un predominio de estas últimas por sobre lo narrativo, y otra que va desde allí hasta el comienzo del modo de representación institucional, a la que nombra como “sistema de integración narrativa”, en la que comienzan a favorecerse los fines narrativos.²⁴

El montaje aparece como una noción fundamental para pensar la articulación entre fragmento, atracción y narración. En lo que respecta al cine, la posibilidad de unir distintos planos apareció en sus primeros años de desarrollo, cuando aún era silente, ligada a la espectacularidad y la atracción, desatendiendo los fines narrativos. Fue a partir de 1907 (de acuerdo a Vicente Benet)²⁵ o 1908 (según André Gaudreault)²⁶ que comenzaron a incorporarse de manera sólida diversas estrategias narrativas, entre las

²¹ GAUDREAULT, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 25-26.

²⁴ *Ibid.*, p. 26

²⁵ BENET, Vicente José. *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.

²⁶ GAUDREAULT, *op. cit.*

que el montaje en continuidad ocupó un lugar privilegiado. Benet sostiene que el modelo narrativo de continuidad fue preponderante, pero no el único. Existieron al menos dos formas alternativas de montaje: por un lado, el vinculado al expresionismo alemán, que se caracterizó por una imagen recargada que reclama cierta autonomía del cuadro y, por el otro, el relacionado a la vanguardia soviética, que no persigue la transparencia, sino que propone una “reflexión ideológica”.²⁷

En cuanto al videoclip, Rodríguez-López afirma que en él el montaje se diferencia del cinematográfico en tanto no busca acentuar y puntuar el desarrollo de la historia. Por ello, sostiene que “el montaje cinematográfico es un recurso narrativo mientras que el montaje en el clip supone una técnica sugestiva”.²⁸ Debemos diferenciar el montaje que se emplea en los videoclips narrativos y en los no narrativos. Desde su perspectiva, en el primer caso el video musical generalmente mantiene una estructura clásica de introducción, nudo y desenlace (aunque sostenemos que generalizar no es acertado ya que, como demostraremos, los videoclips narrativos pueden presentar estructuras muy originales), mientras que en los casos de videoclips no narrativos el montaje se presenta como un “mecanismo generador de velocidad, sorpresa, impacto y, en definitiva, de seducción”.²⁹

Segundo acto: Configurando una mirada

En función de lo presentado, perfilaremos aquí los elementos a contemplar en el análisis de nuestro corpus de videoclips. En primer lugar, nos proponemos examinar las huellas del cine silente presentes en los audiovisuales. Para cumplir con este propósito es preciso comenzar por identificar cuáles son los recursos formales y estéticos característicos del período tras los cuales iremos en esta pesquisa. Noël Burch³⁰ sostiene que existieron determinados rasgos singulares que conformaban el

²⁷ BENET, *op. cit.*, p.87.

²⁸ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*, p.23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ BURCH, *op. cit.*

denominado modo de representación primitivo. En su perspectiva, este modo de mostrar predominó desde el nacimiento del cine hasta su institucionalización, cerca de 1915, aunque no sin innovaciones a lo largo de esas dos décadas. Burch afirma que este modo de representación consiste formalmente en la autarquía del cuadro, que supone la falta de vinculación entre diferentes planos, y es algo que para el autor se hace presente inclusive luego de la introducción del sintagma de sucesión; la cámara en posición horizontal, frontal y distante, emulando el dispositivo teatral; una planificación en escala de cuadro de conjunto con movimientos centrífugos de personajes y objetos; y la exterioridad narrativa, que consiste en la inclusión de títulos o narradores que esclarezcan la escena, recursos que con el paso de los años se van modificando y complejizando. Hacia 1906, a causa del decoupage –que aparece en primer término en películas primitivas de corte experimental–, la mostración da paso gradualmente a la narración.

Ya se mencionó la segmentación que André Gaudreault realiza del mismo período en “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”,³¹ particularizando que en el primero se da un privilegio de las atracciones, mientras que en el segundo la mostración es reemplazada gradualmente por un flujo narrativo que comienza a cobrar intensidad. Esto decanta, a mediados de la década del ‘10 del siglo pasado, en el modo de representación institucional. Bordwell y Thompson³² señalan, entre las innovaciones introducidas por David Griffith, una mayor expresividad facial en los actores y, en relación con esto, la utilización de planos más cercanos; el rodaje en estudios y la iluminación artificial; un relato lineal con clausura narrativa; y el ya mencionado montaje en continuidad.

Bordwell y Thompson³³ sostienen que desde su emergencia y hasta finales de los años veinte el cine se desarrolló y sofisticó enormemente. En esta etapa se encuentra el surgimiento de varios movimientos vanguardistas. Entre ellos, observamos que en

³¹ GAUDREAULT, *op. cit.*, p. 26.

³² BORDWELL, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

³³ *Ibid.*

nuestro corpus hay una especial predilección por el expresionismo alemán. Los autores indican que en él encontramos planos que se configuran como una obra pictórica, donde los personajes se integran plásticamente a unos decorados que por lo general poseen formas distorsionadas y angulosas, con deformaciones de las perspectivas, y donde la iluminación se caracteriza por un fuerte trabajo de luces y sombras. Los personajes tienen una caracterización en la que resalta el maquillaje exagerado y un código de actuación antinaturalista que incluye en su repertorio el uso de movimientos espasmódicos. Acerca del montaje, como mencionamos, en este modo de representación no se abandona por completo la idea de continuidad, aunque se subraya la unicidad de cada encuadre.

Otros movimientos de vanguardia son las corrientes impresionista, surrealista y dadaísta surgidas en Europa a principios del siglo XX. Bordwell y Thompson señalan que la peculiaridad del impresionismo consiste en la construcción de una forma narrativa que “representara tan completamente como fuera posible el papel de la conciencia de un personaje”³⁴. Para llevar adelante esta empresa se echa mano de la manipulación del tiempo, lo que se hace visible en imagen a través de la utilización de diversas estrategias de sobreimpresión, plantillas e iris. En relación al movimiento cinematográfico surrealista, los autores observan que se caracteriza por ser abiertamente anti-narrativo y por atacar la idea de causalidad, alcanzando así un estilo ecléctico. En lo que respecta a la vanguardia dadaísta, Bordwell y Thompson sostienen que este tipo de cine lleva la lógica abstracta hasta los extremos, a través de figuras geométricas en movimiento, frases sin sentido y juegos de palabras.

A partir de la identificación de estos rasgos, examinaremos los modos en que los videos musicales se apropian de estos procedimientos. En este sentido, pretendemos dar cuenta de los distintos usos, estrategias de innovación y operaciones originales de mezcla posibles. Indagaremos en el cruce del lenguaje propio del videoclip y del

³⁴ *Ibid.*, p. 463.

cinematográfico (en lo que respecta a sus características específicas durante el período silente).

Nos interesa, además, explorar las relaciones que se establecen entre la atracción, el fragmento y la narración, nociones explicadas en el apartado anterior. Este análisis nos va a posibilitar emparentar a cada una de las obras de nuestro corpus con alguna de las fases históricas del desarrollo del cine silente: modo de representación primitivo y su división en “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”;³⁵ modo de representación institucional y modo de representación vanguardista. Por otro lado, la identificación y análisis del fragmento nos van a permitir reconocer cuál es el uso que se hace en los videos musicales de la cita, el homenaje, el pastiche y la parodia, atendiendo a la exploración de las relaciones transtextuales que se exponen en cada obra. Asimismo, la articulación entre el fragmento y la narración nos va a ayudar a determinar si el videoclip es narrativo, no narrativo o si se encuentra en un estadio intermedio. Por último, la alternancia entre atracción, fragmento y narración nos facilitará pensar la relación entre las secuencias narrativas y las performativas.

Otro eje de análisis será la relación establecida entre la letra de la canción y la imagen. Para explicar este complejo vínculo pensaremos cómo se enlazan, distancian o contraponen. Para este fin tomaremos como punto de partida algunas distinciones realizadas por Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed,³⁶ quienes sostienen que los videoclips no tienen una existencia independiente de la canción y, en ese sentido, el montaje guarda una relación con la música. Tomando como punto de partida a Chion, piensan las relaciones entre imagen y sonido (y también entre historia y papel del artista) a partir de las ideas de contrapunto y armonía. En los videoclips narrativos hay contrapunto cuando la historia y la lírica van por caminos diferentes y armonía cuando se pone en escena la lírica. Los autores sostienen que se dificulta

³⁵ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

³⁶ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

determinar el contrapunto o la armonía en aquellos casos en que no resulta claro el sentido de las canciones. En esta línea también resultan interesantes los aportes que Korsgaard trae a su análisis del teórico Andrew Goodwin, quien clasifica la relación entre canción y video en tres simples categorías: en la primera, el video ilustra el significado de la canción; en la segunda, lo amplifica; y en la tercera, crea una disyunción entre ambos.³⁷ Veremos que la letra de la canción en muchos casos cumple un papel de asistencia en relación con la narración, como lo hacían los intertítulos, el relator y la música en vivo durante las primeras exhibiciones cinematográficas. En este sentido, la lírica y la música asumen la función de la exterioridad narrativa.

Tercer acto: Anatomía de un corpus³⁸

Habiendo ya repasado ciertos aspectos correspondientes al cine durante su existencia previa a la incorporación del sonido sincrónico y otros en torno al videoclip, que nos permitieron esbozar puntos de contacto entre ambos lenguajes y ciertos vasos conductores a través de los cuales nuestro corpus de estudio se nutre de modos diversos de lo que fue el cine en sus primeras décadas de desarrollo, y habiendo establecido también los elementos que nos interesa estudiar en los videos musicales, nos dedicaremos ahora al análisis de cada uno de ellos.

El videoclip de la canción *Reírme más*, del cantante y músico argentino Leo García (con la participación de Miranda!), presenta algunos rasgos que conducen a emparentarlo con el “sistema de mostración de atracciones”.³⁹ El video abre con una placa en la que, en letras manuscritas blancas sobre un fondo negro, se identifica información relativa al intérprete, la canción, el sello discográfico, el director, la duración y la fecha de realización. La estética de este título de apertura conduce a

³⁷ KORSGAARD, *op. cit.*

³⁸ Agradecemos a los evaluadores la atenta mirada sobre esta sección y los valiosos aportes que nos han realizado para enriquecer el análisis aquí planteado.

³⁹ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

pensar en una apropiación original de ciertos rasgos que caracterizaban a los de las películas silentes, a partir de la hibridación del blanco y negro con una tipografía descontracturada. Hay algunos rasgos elementales que conducen a asociar a este videoclip con el período silente, como el uso del blanco y negro⁴⁰ y el iris de apertura y cierre, pero lo que consideramos que lo vincula más fuertemente a la subfase anteriormente mencionada es la profusión de “atracciones” que se presentan para deleite del espectador. El video incorpora una serie de *gags* físicos estandarizados de la comicidad propia de los primeros años del cinematógrafo: infinidad de personas saliendo de un automóvil antiguo que nunca hubiera podido haberlos contenido en su interior; Leo García primero corriendo tras de una chica hasta chocar de lleno contra un árbol y luego dejando caer sus pantalones mientras salta; nuevamente un sinnúmero de personas arriba de un auto antiguo, esta vez tomados frontalmente mientras lo conducen, con una aceleración de la imagen que aumenta el efecto cómico; y el consabido recurso de los “tortazos” de crema con los que se atacan los distintos personajes del video. El tipo de actuación característico de este período del cine puede apreciarse también en el comportamiento de Leo García en las situaciones anteriormente descritas y, más puntualmente, en los movimientos que realiza una mujer que desciende del automóvil ya mencionado, acercándose y alejándose del objetivo fijo de la cámara.

La historia que narra este videoclip es ínfima, pudiéndose describir casi como una anécdota: Leo se divierte con sus amigos en una casa de campo. Esto tiene dos derivaciones. Por un lado, no se atiende tanto a la continuidad estricta entre planos, sino que más bien cada uno de ellos funciona como una viñeta que muestra alguna de

⁴⁰ Si bien es común la asociación entre el cine silente de los primeros tiempos y la coloración en blanco y negro, lo cierto es que su uso fue frecuente, pero no hegemónico, ya que desde los inicios existieron diversas técnicas de coloración de la película. El pintado a mano, el teñido y el virado son las más difundidas. Se calcula que para los años ‘20 las películas silentes coloreadas ascendían a un ochenta por ciento. La región latinoamericana no fue una excepción. FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film; The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p. 12.

las diversiones en las que se encuentra inmerso el grupo, y su sentido pleno puede ser comprendido sin necesidad de conexión con el plano que le sucede. Por otro lado, lo narrativo y lo performativo se hibridan: vemos a los artistas (tanto Leo García como los miembros de Miranda!) haciendo *playback* durante la mayor parte del tiempo en que se muestran sus diversas acciones. Así, en este video musical, la atracción se presenta en simultáneo a través de los gags cómicos y de la interpretación de los artistas, y se articula en un relato que le brinda a la exhibición de estas atracciones mayor relevancia que a la construcción de una narración aristotélica.

En cuanto a la relación que se establece entre lo que se representa en imagen y la letra de la canción, hay concordancia. Si quisiéramos pensar a la canción desde la idea de exterioridad narrativa, su función sería concomitante, reforzadora: Leo sostiene que quiere reírse más, y eso es lo que hace con sus amigos en las imágenes.

Por todo lo antedicho, consideramos que el videoclip dirigido por Claudio Divella es el que más cabalmente se vincula con el “sistema mostrativo de atracciones”⁴¹ que caracterizó a los primeros años del cinematógrafo. El modo en el que el texto se apropia de algunos de los elementos característicos de esa subfase parece tomar la forma de un homenaje a la tradición cinematográfica de dicho período.

En lo que respecta al video musical de la canción *Limón y sal*, de la intérprete mexicano-estadounidense Julieta Venegas, las marcas textuales y estilísticas que lo vinculan con el período silente son extensas. A nivel formal, diversas características del tratamiento de la imagen buscan emular la estética de la película de aquel entonces: la coloración en blanco y negro que alterna, a lo largo del metraje, con los virados al sepia, al gris, al rosa y al azul, el tipo de iluminación, los saltos de la imagen y su grano. Se privilegia el posicionamiento frontal de la cámara y los planos de conjunto. El tipo de actuación, el vestuario y el maquillaje también se asocian a los propios de los primeros años del cine. El nombre de la canción se presenta con una

⁴¹ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

placa que emula la estética de los títulos de las películas silentes y el uso de iris de cierre y apertura también son característicos de este período. En este video musical existe una gran profusión de atracciones: al estilo Méliès, se hace uso del cambio de plano para generar efectos fantásticos, vinculados a la aparición y desaparición de objetos y personajes. Este claro homenaje al cine de Méliès se reafirma con la inclusión del plano de una luna con rostro que remite directamente al que probablemente sea el film más conocido de este realizador pionero, *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). El hecho de que se privilegie la prodigalidad de atracciones no va en detrimento del esbozo de una intencionalidad narrativa que hace uso por momentos de algunos principios de montaje, como el que supone la alternancia entre dos situaciones que tienen lugar al mismo tiempo en espacios diferentes. Todo esto nos conduce a identificar los procedimientos que este videoclip recupera del período silente con los correspondientes a un instante liminal, fronterizo, entre lo que Gaudreault determina como “sistema mostrativo de atracciones” y “sistema de integración narrativa”,⁴² ya que en él las atracciones priman sobre una intencionalidad narrativa que, de todos modos, aún en estado germinal, está claramente presente. En este sentido, asimismo, el video musical dirigido por Picky Talarico alterna segmentos narrativos y performativos, combinando de esta manera elementos propios del lenguaje del videoclip con los del modo de representación primitivo. Los segmentos performativos, como venimos sosteniendo, pueden ser concebidos como atracciones en sí mismos, por el exhibicionismo del artista (en este caso, Julieta Venegas tocando guitarra, haciendo *playback*, bailando, mirando a cámara), que busca seducir al espectador, capturando su atención. En este caso, los segmentos narrativos y los performativos se diferencian claramente, a tal punto que los performativos podrían aislarse y, aun así, se comprendería la historia que cuentan los narrativos. La estructura narrativa se complejiza por la inclusión de un segmento que se identifica con un sueño. Esto, y la profusión de referencias a cuentos populares (*Caperucita y el lobo*, *Blancanieves*, *Alicia en el país de las maravillas*, entre otros) que se superponen y asocian libremente, remiten al carácter posmoderno del

⁴² *Ibid.*

videoclip. La historia que se representa a través de las imágenes está en consonancia con la letra de la canción. En este sentido, en términos de Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, se trataría de un videoclip armónico, pues la artista es intérprete y protagonista y se pone en escena lo que expone la lírica.⁴³ La canción refuerza y complementa al relato, a tono con los comentaristas o narradores de las proyecciones en el período silente. Esta figura se encuentra, de hecho, explicitada en el propio videoclip, dado que el mismo comienza mostrando a Julieta Venegas sobre un escenario, dando introducción a la película que se identifica con el videoclip.



Fotograma de *Limón y sal*, de Julieta Venegas (Picky Talarico, 2006). Fuente: You Tube

Si consideramos que los procedimientos del cine silente de los que se sirve *Limón y sal* nos conducen a asociarlo a un instante liminal entre el “sistema mostrativo de

⁴³ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed, *op. cit.*

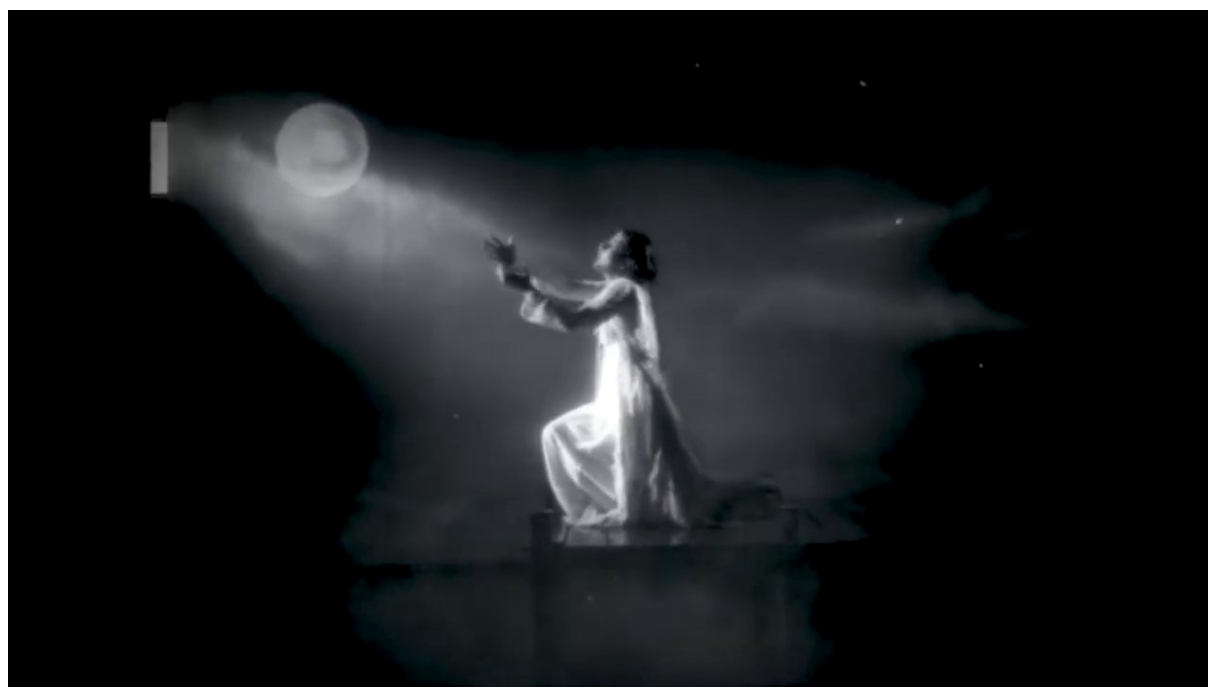
atracciones” y el “sistema de integración narrativa”,⁴⁴ creemos que los rasgos que se hacen presentes en *Ela disse adeus*, el video musical correspondiente a la canción de la banda brasileña Os Paralamas do Sucesso, lo ubican al interior del período silente del modo de representación institucional. Hay una diferencia sustancial respecto a los videoclips hasta aquí analizados: en la obra de Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzolini se observa una clara primacía de la narración por sobre la atracción. De hecho, el video se presenta como estrictamente narrativo, asumiendo la forma de una película silente. La única inclusión de lo performativo está dada por una serie de planos que muestran a los miembros de la banda en la acción de tocar instrumentos, y que anteceden, enmarcados por iris, al título de apertura. Esta estrategia representacional permite identificar a los integrantes de Os Paralamas como los intérpretes de la ficción. El título presenta el nombre de la canción con una tipografía que puede identificarse con las utilizadas durante el período silente. Otros de los elementos que permiten realizar esta asociación son: el efecto sonoro de inicio y cierre,⁴⁵ el uso de iris, el viñetado con forma de cerradura, el grano y los saltos de imagen, la inclusión de intertítulos y de un título de cierre con la palabra “fim”, la preferencia por los planos fijos y frontales, el vestuario y el tipo de actuación teatralizada. Respecto a este último aspecto, si bien existieron diversos registros de actuación durante el período silente, a posteriori se construyó un cierto imaginario que tendía a asociarla con una gestualidad exagerada, a la que aluden algunos de los videoclips, con intención paródica.

Se puede apreciar en este videoclip la transtextualidad a partir de la alusión al film *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), principalmente en algunos planos, como los del muelle, en situación nocturna, con luna llena; los de la protagonista en su cuarto, desvistiéndose y buscando algo en un

⁴⁴ GAUDREAU, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Nos referimos a un sonido que busca emular a aquel del pasaje de la cinta por el proyector y que se puede asociar con el período silente. Este es un procedimiento que se reitera en otros dos videoclips de nuestro corpus: *Limón y sal* y *Cuando nos volvamos a encontrar*.

baúl; y el plano final que la presenta fumando. Sobre todo en este último plano el personaje femenino de este video musical, interpretado por la actriz Fernanda Torres, se asemeja al de la *vamp* que seduce al protagonista del film de Murnau, mientras que, en el segmento inicial del videoclip, su vestimenta, peinado y actitudes la asocian al personaje de la esposa abnegada en la película.⁴⁶ Considerando que esta fue la primera película que realizó en Estados Unidos este director, que había desarrollado anteriormente su obra enmarcado en el movimiento del expresionismo alemán, se puede apreciar también, en este video musical que alude a *Sunrise*, una cierta impronta del expresionismo alemán también apreciable en dicha película, especialmente a través del trabajo con la iluminación en luces y sombras.



Fotograma de *Ela Disse Adeus*, de Os Paralamas do Sucesso. (Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzollini, 1998). Fuente: You Tube

La exterioridad narrativa está desdoblada en este videoclip. Por un lado a través de intertítulos, que emulan la estética de los del cine silente y reproducen fragmentos de

⁴⁶ Agradecemos a Andrea Cuarterolo por llamar nuestra atención sobre los vínculos entre este videoclip y la película de Murnau, tanto en líneas generales como fundamentalmente sobre este último aspecto.

la letra de la canción. Por el otro, la canción establece, asimismo, una correspondencia con la historia que narra el video. De esta forma, los intertítulos funcionan como marcadores que acentúan y dan énfasis al comentario que la canción establece en relación a lo que muestran las imágenes.

Los procedimientos del lenguaje cinematográfico que recupera la trilogía dirigida por Flavia Quartino sobre tres temas del grupo uruguayo Salandrú (*Antes de, Tu partir y Ronda nocturna*) nos conduce a ubicar la referencia de forma contundente en el período silente del modo de representación institucional. Además de los procedimientos generalizables a todo el lapso 1895-1926, como el uso de iris, el blanco y negro con virados, la tipografía de los títulos, el grano que se busca lograr en la textura de la imagen y el efecto de parpadeo de la misma, aparecen en estos tres videoclips ciertos rasgos que se condicen con los que Bordwell y Thompson determinan como distintivos del pasaje al modo de representación institucional, a partir de 1915.⁴⁷ Si bien todos se encuentran presentes en los tres “capítulos” que configuran la trilogía, cada uno de estos videoclips hace mayor hincapié en algunos de ellos. *Antes de*, que se presenta como el “Capítulo I” de este tríptico, se destaca por el uso de *raccords*, principalmente de dirección y de mirada, que generan una sensación de continuidad a través del montaje. Asimismo, la actuación de todos los personajes sigue el estilo característico de esta época del cine y la del protagonista en particular alude a la de Buster Keaton. No sólo por su modo de actuar, sino también por el vestuario, el maquillaje y la fisonomía, el personaje protagónico de este video musical se identifica con el afamado actor. En este sentido, entonces, a partir del uso que hace de estos elementos propios de los años silentes del modo de representación institucional, este videoclip se erige como un homenaje, no sólo a dicho período del cine, sino puntualmente a la figura de Keaton. En el caso de *Tu partir* el procedimiento que prima y nos permite asociar a este videoclip con el subperíodo mencionado es el uso privilegiado del primer plano, que permite observar en detalle

⁴⁷ BORDWELL y Thompson, *op. cit.*

la expresividad de los personajes, especialmente la del protagonista, que es el mismo del videoclip anterior y que nuevamente, a partir de su gestualidad, homenajea a Buster Keaton. Una ruptura está dada por la inclusión del fuera de cuadro, que pasa a formar parte del campo a través del ingreso a cuadro de unas manos que intervienen en el acicalamiento del personaje protagónico mientras es tomado en primer plano. En lo que respecta a *Ronda nocturna*, además del consabido hincapié y respeto de las reglas del *raccord*, que se apoyan sobre todo en este caso en el recurso del campo/contracampo, se observa la utilización de planos medios, primeros planos y planos detalle. Asimismo, se puede pensar como otro rasgo que el videoclip retoma del período silente del modo de representación institucional la clara apelación a los géneros. *Antes de* se constituye como una comedia, mientras que *Tu partir* se aproxima al melodrama y *Ronda nocturna* al terror. Los tres videoclips se instituyen como un tríptico⁴⁸ en la medida en que comparten personajes, continuidades estéticas y, en los dos primeros, locación, que es referida también en el último a partir de la inclusión de algunos planos del primero. Se podría hipotetizar, asimismo, una conexión entre los tres, considerando al Capítulo I como la realidad, al Capítulo II como un sueño y al Capítulo III como una pesadilla.

En los tres casos se trata de videoclips en los que se da una preponderancia, podríamos decir que absoluta, a lo narrativo por sobre lo performativo (en el Capítulo I y el III hay un personaje que durante un par de versos de la canción mueve sus labios a modo de *playback*, y esto es lo único que podría interpretarse como performativo en estos videos musicales).

En ninguno de los tres casos la puesta en escena representa lo que dice la letra de la canción, aunque hay algo del “clima” de las canciones que trasciende en las imágenes.

⁴⁸ En relación con este aspecto, agradecemos la observación de los evaluadores de este artículo, quienes nos hicieron notar cómo la división en capítulos propuesta en el caso de estos tres videoclips de Salandrú retoma la forma de seriales tempranos como *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913), *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916) o *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), que seguían una historia y debían contarse en forma ordenada hasta llegar al desenlace.

Podríamos pensar, de esta forma, que la lírica de la canción funciona como un comentario que amplía lo representado en la imagen.



Fotograma de *Antes de*, de Salandrú (Flavia Quartino, 2021). Fuente: You Tube.

Consideramos que los procedimientos de los que echa mano *Cuando nos volvamos a encontrar*, sobre la canción del cantante colombiano Carlos Vives y el cantautor puertorriqueño Marc Anthony, también encuadran a este videoclip entre aquellos que refieren al período silente del modo de representación institucional. Más allá de algunos rasgos que remiten a todo el período silente, como el uso del blanco y negro, la intencionalidad por brindar un aspecto de película antigua a la imagen y los títulos de apertura que emulan desde su estilo y tipografía a los de la época, hay elementos que nos llevan a particularizar su ubicación en los primeros años del modo de

representación institucional, como es el caso del vestuario y el diseño de arte en su conjunto, que remite a la década de 1920.

A modo de relación transtextual no explicitada, en la relación que establecen los personajes interpretados por Vives y Anthony se puede esbozar una alusión al dúo cómico compuesto por Laurel y Hardy. De modo más explícito, hay una referencia a *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) cuando el personaje femenino, desde la pantalla cinematográfica, primero interpela al exterior y luego la abandona, incorporándose a “la realidad” en colores. Cabe destacar que el film de Allen, a su vez, estaba haciendo referencia a una película silente, *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924), en la que el personaje interpretado por Keaton, en una escena onírica, recorre el camino inverso: desde el espacio de la sala hace ingreso, atravesando la pantalla, al mundo ficcional.



Fotograma de *Cuando nos volvamos a encontrar*, de Carlos Vives ft. Marc Anthony. (Felipe Montoya, 2014). Fuente: You Tube

Una particularidad de este videoclip es que la duración del mismo excede a la de la canción, dado que se incluye una secuencia introductoria no musicalizada. En este

sentido, la diégesis ficcional que remite al período silente está enmarcada por otra, que se presenta como real/documental: vemos, en colores, a los artistas Carlos Vives y Marc Anthony, como ellos mismos, en el tiempo contemporáneo a la realización del videoclip, primero viendo la película y luego interpretando la canción en vivo con músicos. Tanto en la parte ficcional en blanco y negro como en la parte a color en la que los artistas no interpretan un rol, se incluyen segmentos narrativos y performativos. Mientras que en la diégesis que se ubica en la contemporaneidad y que enmarca a la película que remite a los primeros años del modo de representación institucional, lo narrativo y lo performativo se encuentran separados (la parte que antecede al film en blanco y negro es narrativa y la que lo sucede es performativa), en la parte que remite al silente, lo performativo y lo narrativo conviven, se mixturán. Si bien las imágenes no van narrando lo que expresa la letra de la canción, hay una cierta compatibilidad entre ambas.

Otro videoclip que también puede emparentarse con esta etapa temprana del modo de representación institucional es *Milonga del marinero y el capitán*, del grupo musical hispano-argentino Los Rodríguez. Encontramos una estructura narrativa lineal, sustentada en el uso de intertítulos y una actuación gestual de los personajes. La historia aquí narrada ilustra la letra de la canción prácticamente sin pérdidas.

Hay una clara distinción entre las secuencias narrativas y las performativas, que van alternándose a lo largo del video. Los personajes de la historia no son los miembros de la banda, quienes aparecen tocando instrumentos y cantando en secuencias paralelas. Esta distinción se profundiza a partir de una diferenciación cromática: mientras que la historia es contada en blanco y negro la actuación de los artistas aparece en colores. Sin embargo, entre ambas hay ciertos componentes de continuidad. Se observan algunas tomas de Andrés Calamaro líder de la banda visualizando un View-Master, el montaje de los planos del artista sucedidos por otros

donde se desarrolla la historia, conectan la secuencia performativa con la narrativa. Asimismo, el espacio y los decorados donde suceden ambas acciones son los mismos.

Es necesario considerar, asimismo, otros rasgos de este videoclip que pueden vincularlo con el modo de representación vanguardista. Los decorados pintados evocan algunas características del expresionismo alemán, suponen deformaciones de las perspectivas tradicionales, el mobiliario y los objetos poseen una concepción antinaturalista y la iluminación subraya las luces y sombras. Podríamos decir que de alguna manera los personajes se integran plásticamente a su contexto, por el diseño de los vestuarios caricaturescos, artificiosos, donde abunda la utilización de formas geométricas y la exageración.

Víctor Aparicio, director del videoclip, realiza una operación muy interesante al entrecruzar recursos propios del cine silente más tradicionales y otros más vanguardistas con el lenguaje propio del video musical que se caracteriza por la exhibición y lucimiento de las estrellas.

Como anticipamos, *El gabinete del doctor Caligari* es un film que se destaca en relación a las influencias ejercidas sobre nuestro corpus de estudio, como exponente del expresionismo alemán, que en líneas generales también demuestra ser el movimiento de vanguardia que mayores efectos ha tenido sobre los videoclips que analizamos. Desde la inspiración apreciable en la escenografía de *Milonga del marinero y el capitán* que ya hemos indicado hasta la intervención activa sobre los mismísimos decorados del film de Wiene, pasando por la reversión de los personajes del film y la inclusión de fragmentos de la propia película, las apropiaciones que los videos musicales hacen de esta y otras películas paradigmáticas del expresionismo cinematográfico son múltiples y diversas, como veremos a continuación.



Fotograma de *Milonga del marinero y el capitán*, de Los Rodríguez. (Víctor Aparicio, 1995).
Fuente: You Tube

Santa Fe, videoclip de la canción de la banda argentina Zero Kill (con la participación de la cantante Marilina Bertoldi), homenajea al film de Robert Wiene a partir de una serie de estrategias que combinan la utilización del fragmento (en aquel sentido del *copy-paste* que recuperamos de Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed)⁴⁹ con intervenciones originales que mixturan estéticas de orígenes y tiempos diversos. El resultado toma la forma de un pastiche que, por momentos, bordea la parodia. Las estéticas que se hibridan en el video musical dirigido por Lisa Cerati son la propia del expresionismo alemán cinematográfico (puntualmente del film *El gabinete del doctor Caligari*) y la de ciertos videoclips realizados en el umbral entre las décadas del '80 y '90 del siglo pasado. Esta mixtura se explicita desde el comienzo mismo de la obra, que inicia con unas placas de título cuyo marco y tratamiento de la imagen remiten al cine silente,

⁴⁹ RONCALLO DOW y Uribe-Jongbloed. *op cit.*

mientras que la tipografía (y el color y los efectos de presentación de la misma) resultan notoriamente más contemporáneos y asociados a la tecnología digital. La apuesta estética del videoclip de Cerati es así prontamente presentada y se fortalecerá a medida que avance el relato. Como sucede en la película de Robert Wiene, este videoclip se divide en actos, presentados, al igual que en el film, a través de intertítulos. También se incluyen otros con textos que, a nivel narrativo, brindan información complementaria a la otorgada por la letra de la canción. Vestuario, maquillaje y registro de actuación identifican prontamente a Benito Cerati interpretando, alternativamente, a personajes inspirados tanto en Césare como en el Doctor Caligari, protagonistas del film de Wiene. La peculiaridad radica en que el vestuario no se propone establecer una referencia fidedigna, sino que se mixtura con ciertos elementos que invitan al espectador a leerlos a partir del cruce de sus competencias sobre cultura masiva: si la capa y la galera que viste el personaje interpretado por Benito remiten a Caligari, los lentes aluden al Willy Wonka de *Charlie y la fábrica de chocolates* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) de Tim Burton (lo cual, a su vez, conduce a una reinterpretación de los dos elementos de vestuario anteriormente mencionados, que ambos personajes comparten).⁵⁰ De modo similar, el registro de actuación de Cerati, como protagonista del videoclip, recupera en parte la exacerbación de los movimientos y gestos propios de la interpretación expresionista, pero los exagera hasta tal punto que alcanza a producir un efecto paródico sobre los mismos. Otra estrategia de apropiación y mixtura está dada por la utilización de los decorados de la película de Wiene, sobre los cuales se superimprime la interpretación de los distintos personajes, a modo de collage audiovisual. Un elemento más a tener en cuenta es el uso del color, que emula el efecto de teñidos, virados y su combinación, recursos profusamente utilizados en el periodo silente. Es interesante que a la coloración que aporta la película de Wiene se le superpone la del artista en otros tonos (blanco y negro, amarillos, rosas). El diálogo entre la estética propia del expresionismo alemán y la de ciertos videoclips de fines de

⁵⁰ Y aquí, asimismo, cabría pensar en las fuertes influencias que el expresionismo alemán en general y esta película de Wiene en particular han tenido sobre la obra de Burton.

la década de 1980 y principios de 1990 se va estableciendo y tensionando a lo largo de todo el relato hasta que en el último segmento, como una ensoñación de Césare/Caligari mediada por una bola de cristal, se da ingreso de forma más pura a la última de las estéticas mencionadas.⁵¹



Fotograma de *Santa Fe*, de Zero Kill ft. Marilina Bertoldi. (Lisa Cerati, 2020). Fuente: You Tube

En lo que respecta a la articulación entre lo narrativo y lo performativo, ambos segmentos se encuentran claramente diferenciados: la primera parte del videoclip, que es la que trabaja sobre las referencias a la película de Wiene y cuya acción se desarrolla sobre los mismos decorados del film, se condensa lo narrativo (en un breve momento se incorpora el *playback* de Cerati, personificado), mientras que en la segunda parte, que retoma más fuerte y exclusivamente la estética de videoclip ya descrita, se concentra lo performativo (los miembros de la banda que habían interpretado anteriormente personajes secundarios de la historia aparecen tocando instrumentos y Cerati bailando).

⁵¹ Aunque las referencias podrían ser múltiples, traemos como ejemplo el video de la canción *Groove is in the Heart*, de Deee-Lite, realizado en 1990 por Hiroyuki Nakano. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=etviGfiuWlg>>.

En lo que respecta a la historia que se narra a través de las imágenes y la que cuenta la letra de la canción, no se identifica en este caso una coincidencia, sino que cada una parece ir por su lado. Esta disyunción, de todos modos, no funciona a modo de contraste. Los intertítulos, por su parte, funcionan como comentarios que colaboran en la comprensión de la diégesis que se desarrolla a nivel narrativo.

La estética propia del expresionismo alemán se hace presente con más fuerza que en ningún otro de los videoclips de este corpus en *Baticano* (sobre la canción del cantante puertorriqueño Bad Bunny), a través de: la distorsión óptica de los decorados; el contraste entre luces y sombras, claros y oscuros; la tipografía del título; los movimientos mecánicos de los personajes; el maquillaje; y, por sobre todas las cosas, las referencias directas a algunos de los films más representativos de dicho movimiento vanguardista. Bad Bunny, quien asume un papel protagónico en el videoclip, interpreta a dos personajes, notoriamente inspirados en *Nosferatu* (de la película homónima, dirigida por F.W. Murnau en 1922) y Césare (de la ya mencionada *El gabinete del doctor Caligari*).⁵² Además del homenaje que se desarrolla en torno a ambos personajes (y que se logra a través del maquillaje, el vestuario, la gestualidad y el movimiento corporal) también se representan escenas paradigmáticas de ambos films: la sombra de Bad Bunny/Nosferatu sube las escaleras y ataca a la desprotegida doncella, así como también despierta en un ataúd (referencia ésta que se superpone con *Caligari*, dado que Césare también descansaba en un féretro) y Bad Bunny/Césare se para al borde de un precipicio. El actor Steve Buscemi, por su parte, interpreta a un doctor/científico que trae a la vida al personaje protagónico del videoclip, cruzando en un único personaje características propias del doctor Caligari y del doctor Frankenstein.⁵³ Asimismo, *Baticano*, a través de las imágenes de un cementerio en el

⁵² Ya habíamos notado cómo en el caso de *Ela disse adeus*, en la interpretación de una misma actriz se aunaban los roles de dos personajes del film al que el videoclip hace referencia, por lo cual este tipo de mixtura parece ser una estrategia propia de los videos musicales.

⁵³ Si bien *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) es ya una película sonora y producida en el sistema de estudios de Hollywood por Universal Pictures, no deja de ubicarse en una zona

que los muertos se levantan de sus tumbas y donde también se ejecuta una escenografía, rinde homenaje a uno de los videoclips más significativos de la historia que, a su vez, se erigía como un homenaje al cine de terror: *Thriller* (realizado por John Landis en 1983, sobre una canción de Michael Jackson). Hay también algunas alusiones que exceden los límites del cine silente, como las referidas a la obra de Alfred Hitchcock, evidenciadas en la imagen de una silueta blandiendo un puñal que se observa proyectada en un televisor, y que alude a *Psicosis* (*Psycho*, 1960), y la sobreimpresión de ojos multiplicándose, que se corresponde con el diseño que Salvador Dalí hizo para *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945).



Fotograma de *Baticano*, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Fuente: You Tube

fronteriza entre el silente y el sonoro (por la novedad de este último) y entre el modo de representación institucional y el vanguardista, a partir de la influencia ejercida por el expresionismo alemán sobre el film. Otra asociación posible con esta película puede identificarse en la alusión que el logo de apertura del videoclip establece con el de Universal en la década de 1920, al emularlo (ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nz8YnnVkCkg>>).



Fotograma de *Baticano*, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Fuente: You Tube

La duración del videoclip excede a la de la canción, debido a que se incluye una suerte de epílogo que es netamente narrativo, en el que se desarrolla una escena, con diálogos, entre Bad Bunny/Nosferatu y el doctor/inventor interpretado por Buscemi. En este sentido, todo el videoclip es narrativo, aunque se incluyen distintos momentos performativos, a partir del *playback* de Bad Bunny, mientras está caracterizado como un personaje, y diversas coreografías. El relato no es lineal y más que contar un argumento con principio, desarrollo y desenlace, ofrece un concepto, un clima. Se incluye un intertítulo también conceptual, que no brinda un sentido unívoco para la comprensión de la historia. En lo que respecta a la canción, si bien las imágenes no representan en absoluto lo que expresa la letra, sí hay un vínculo sustancioso entre la música y el videoclip, ya que la misma incorpora acordes que remiten al terror y, asimismo, establece el ritmo del montaje.

El videoclip de la canción *Sin letras*, de la banda uruguaya Exilio Psíquico, también establece relaciones transtextuales con *El gabinete del doctor Caligari*, aunque de un modo diferente a los hasta aquí mencionados. El video musical dirigido por Alejandro Escuder cita al film de Wiene, incorporando fragmentos de la película en un relato que se distancia por completo de la estructura clásica. Las imágenes del film también se incluyen a través de la proyección de la película sobre la pared que sirve de fondo a la acción de los personajes y del reflejo de un televisor que las reproduce. Tanto el uso del blanco y negro y el sepia como el vestuario y el maquillaje de los protagonistas, también aproximan al film a las experiencias cinematográficas de este movimiento de vanguardia. Pero no es sólo la referencia al celeberrimo exponente del expresionismo alemán lo que asocia a este videoclip a las vanguardias, sino también la composición de los planos y unas estrategias de montaje que no siguen los dictámenes de la continuidad y que tienen como resultado una obra de carácter no narrativo. En este sentido, entonces, lo que se representa no pone en imagen lo que dice la letra de la canción. De todos modos, y como ya hemos expresado anteriormente, hay algo de la esencia de la misma que se traduce en el videoclip y, al igual que sucede en *Baticano*, el ritmo del montaje se asocia al de la música. En lo que refiere al aspecto performativo, se incluye a músicos tocando aleatoriamente instrumentos, pero no hay *playback*.

Alejados de la corriente del expresionismo alemán, pero inmersos en el modo de representación vanguardista pueden comprenderse, a partir de los lazos que establecen con el cine silente, a los videoclips de la canción *Mujer gala*, del grupo colombiano Aterciopelados, y de *Ella es mi novia*, de la banda uruguaya Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto. Al igual que sucede en el caso de *Sin letras*, estamos en estos casos ante videoclips que podrían considerarse como no narrativos, en cuanto las imágenes se asocian de forma poética más que causal. De esta forma, el resultado es más experimental y, a partir del privilegio de determinados procedimientos del lenguaje audiovisual, pueden asociarse a las vanguardias

cinematográficas que se desarrollaron con antelación al surgimiento del cine sonoro. El video musical dirigido por Emilio Oscar Alcalde combina dos tipos de registro: por un lado, uno más cercano a lo ficcional, que es el que remite a una estética asociada al período silente del cine (por el tratamiento de la imagen, el uso de iris, los objetos y el vestuario), y otro más bien documental que, también en blanco y negro, registra a mujeres que caminan por las calles de una ciudad. El nexo entre ambos registros se establece asociativamente a partir del título de la canción. La asociación que establecemos puntualmente con el modo de representación vanguardista está dada por el tipo de tratamiento de la imagen, sobre todo a partir del montaje: se producen cambios de plano en los que se conserva el mismo emplazamiento de cámara mientras que en la imagen lo que varía es el vestuario de una de las dos mujeres que se encuentran al interior del cuadro y que sostienen siempre la misma posición; también hay un plano que se repite consecutivamente tres veces; y se establecen manipulaciones de la imagen de diverso tipo, que producen asimismo efectos de repetición. Asimismo, se produce un efecto de parpadeo de la imagen, a partir de la apertura y cierre de iris muy rápida, y el clip finaliza con un beso a cámara que deja la marca del labial sobre la lente. *Ella es mi novia*, por su parte, se asocia doblemente a las vanguardias cinematográficas de la segunda década del siglo XX: no sólo por el trabajo que realiza sobre las imágenes sino, sobre todo y particularmente, por las imágenes con las que trabaja, ya que el relato se compone a través de la manipulación de fragmentos de *Ballet Mécanique* (Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924). Pensando en la asociación con el modo de representación vanguardista que hemos asignado puntualmente a los tres últimos videoclips analizados, a los que comprendemos como no narrativos, *Sin letras* combina procedimientos de *Mujer gala* y *Ella es mi novia*, en el sentido de que, mientras el último sólo trabaja con imágenes provenientes de un film vanguardista y el de Alcalde se estructura a partir de registros propios, el de Escuder combina fragmentos de *El gabinete del doctor Caligari* con imágenes registradas para la confección del videoclip. Así, a través de diversas estrategias, los tres se configuran

como videoclips anarrativos (en términos de Sedeño Valdellós)⁵⁴ a partir de la apropiación de procedimientos y/o fragmentos del cine vanguardista europeo de la década de 1920.

Encontramos en *Todo sea por el rocanrol*, videoclip de la canción interpretada por la banda mexicana El Tri, varios de los elementos recurrentes ya mencionados que nos remiten al periodo silente: el uso de intertítulos y la coloración en tonos blanco y negro, sepías y azules, sumado a la intención de generar, mediante el grano de la imagen, la sensación de una película que ha atravesado el paso del tiempo.

Si bien podemos afirmar que el video se enmarca en la categoría de videoclips narrativos, la estructura es bastante compleja. La historia comienza a ser narrada antes de que empiece a desarrollarse el tema musical. En primer lugar, escuchamos acordes de órgano que generan una atmósfera tenebrosa y un intertítulo que comenta los primeros pasos de la historia. Enseguida comienzan a descubrirse las primeras imágenes que conformarán la secuencia narrativa. De modo similar a lo que ocurre en *Milonga del marinero y el capitán*, en este caso en líneas generales, las secuencias performativas y narrativas se alternan. La banda toca y canta en las secuencias performativas mientras que no forman parte de las narrativas. En las partes encabezadas por la banda se destaca una estética afín a los videos rocanroleros de los años '90, donde los grupos musicales hacen gala de un espíritu desbocado y rebelde. Volviendo a la estructura compleja, hacia el final del clip, Alex Lora, *frontman* de El Tri, también desempeña un papel, aunque parece ser en una línea paralela a la historia. La comprensión de la trama se apoya necesariamente en la asistencia de los intertítulos, sin los cuales sería casi imposible interpretarla ya que la letra de la canción realiza otras exploraciones y las imágenes no poseen una organización motivada.

⁵⁴ SEDEÑO VALDELLÓS, 2001, *op. cit.*

Todo sea por el rocanrol se destaca por un montaje frenético y ágil en el que los planos se encuentran prácticamente en movimiento constante. Es un montaje discontinuo que se asemeja a las vertientes vanguardistas donde no prima la causalidad. En concordancia con esto, es posible encontrar una manipulación en el tiempo de la imagen que se da a partir de aceleraciones, repeticiones y sobreimpresiones. La parte narrativa está intervenida por grafismos cuya tipografía homenaja a la de *El gabinete del doctor Caligari*. Estas inscripciones subrayan a destiempo palabras sueltas de la letra de la canción (infierno, temer, amargura, etc.) y si bien no aportan al desarrollo de la historia sí profundizan en el tono oscuro de la misma. Aunque entre la letra de la canción y las imágenes no parece haber coincidencias, en algunos casos se da una cierta correspondencia. Cuando la letra menciona frases como “pidiendo limosna” y “verme sangrar”, entre otras, en imagen vemos una representación libre de estas ideas. Sobre el final se repite el procedimiento inicial: la canción concluye y da paso a los acordes que escuchamos en el arranque y a algunas imágenes que se configuran como una coda del video musical. Por el tratamiento del montaje, la intervención sobre las imágenes, y la narración inconexa es posible pensar este ejemplo entre aquellos que se relacionan con los movimientos cinematográficos vanguardistas del principio de siglo.

Iris de cierre

La constatación de la existencia de un considerable número de videoclips latinoamericanos realizados de las últimas tres décadas que no sólo se valían en la construcción de sus relatos de procedimientos estéticos y estrategias narrativas propios del período silente, sino que, en ciertos casos, también proponían claras referencias a algunos films paradigmáticos de aquella época incluyendo en ocasiones fragmentos de los mismos nos llevó a preguntarnos si determinados rasgos propios de cada uno de estos lenguajes no conducían a un ineludible encuentro entre ambos. En función de esto, en las primeras páginas de este artículo, nos ocupamos de indicar

cómo la atracción característica de los primeros años del cine y el fragmento propio del videoclip se intersectan y establecen tensiones y filiaciones con la idea de narración.

Como nuestro principal interés residía en identificar los procedimientos propios del cine silente que se hacían presentes en los videoclips, determinando asimismo las particulares apropiaciones que de ellos se ejercían en cada caso, nos encargamos luego de listar los rasgos más característicos de este cine. Al hacerlo, dimos cuenta de la especificidad de estas características en función de momentos y movimientos específicos al interior del gran período 1895-1926, distinguiendo al modo de representación primitivo⁵⁵ con la diferenciación interna propuesta por Gaudreault entre “sistema de mostración de atracciones” y “sistema de integración narrativa”⁵⁶, a la fase silente del modo de representación institucional⁵⁷ y al modo de representación vanguardista. Esto nos permitió, al momento del análisis de los videos musicales, asociarlos puntualmente a algunas de estas subfases o movimientos estilísticos, haciendo hincapié también en los modos de apropiación de los procedimientos identificados, poniendo en juego lecturas que tuvieron en cuenta los usos del montaje, de la atracción, del fragmento y la relación letra de la canción e imagen, atendiendo a niveles transtextuales.

Hemos intentado reflexionar acerca de cómo las obras aquí analizadas hacen dialogar a los lenguajes del cine silente y del videoclip. De acuerdo a Jennifer Rodríguez-López, este último asume rasgos característicos de la posmodernidad, en tanto es “heredero del tiempo que lo creó”.⁵⁸ Ana María Sedeño Valdellós por su parte, identifica en él “una cita renovadora, un ejercicio de desplazamiento semántico consistente, en palabras de Calabrese, ‘en dotar el hallazgo del pasado de un

⁵⁵ BURCH, *op. cit.*

⁵⁶ GAUDREULT, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ BURCH, *op. cit.*

⁵⁸ RODRÍGUEZ-LÓPEZ, *op. cit.*, p. 28.

significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado”.⁵⁹ Y un poco así es cómo los videoclips analizados en estas páginas se erigen no sólo como herederos del tiempo en que fueron creados, sino también de un tiempo remoto, el de los albores del cine, constituyéndose como habitantes y constructores de un tiempo en el que confluyen todos los tiempos.

Bibliografía

- BENET, Vicente José. *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CARO OCA, Ana María. “Cómo los vídeos musicales cuentan historias: Elementos narrativos en el videoclip de los primeros diez años de la MTV”, *Admira*, n. 3, 2011, pp. 132-154.
- FOSSATI, Giovanna. “Session 1”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.). *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.
- GAUDREAU, André. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía-atracción’”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 26, 2007, pp. 10-28.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- KORSGAARD, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Oxon / New York: Routledge, 2017.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Jennifer. “El vídeo musical como formato postmoderno: La ruptura de los códigos audiovisuales a través del clip”, *Doxa comunicación*, n. 21, mayo de 2016, pp. 13-30.
- RONCALLO DOW, Sergio y Enrique Uribe-Jongbloed. “La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales

⁵⁹ Calabrese apud. SEDEÑO VALDELLÓS, 2007, *op. cit.*, p. 754.

musicales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12, n.1, enero - junio de 2017, pp. 79 -109.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. Lenguaje del videoclip. Málaga: UMA Editorial. Universidad de Málaga, 2001.

_____. “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”. En: *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*, septiembre de 2007, pp. 750-759.

Videos analizados

Antes de, de Salandrú (Flavia Quartino, 2021). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=ZShasPX_VLw

Baticano, de Bad Bunny. (Stillz, 2023). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=QCqc3koTzbs>

Cuando nos volvamos a encontrar, de Carlos Vives ft. Marc Anthony. (Felipe Montoya, 2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GeqmpqotjNU>

Ela Disse Adeus, de Os Paralamas do Sucesso. (Andrucha Waddington, Breno Silveira y Tony Vanzollini, 1998). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=XpXctQXJhIE>

Ella es mi novia, de Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto. (Virginia Arigón, 2017). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W8Dpnc7ZyUM>

Limón y sal, de Julieta Venegas (Picky Talarico, 2006). Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=tIpzfs5tBJU>

Milonga del marinero y el capitán, de Los Rodríguez. (Víctor Aparicio, 1995). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=49xpviNoBO4>

Mujer gala, de Aterciopelados. (Emilio Oscar Alcalde, 1993). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=TBSyFKk6lNQ>

Reírme más, de Leo García ft. Miranda!. (Claudio Divella, 2003). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=XwDrBaO9Ziw>

Ronda nocturna, de Salandrú ft. Alberto Mandrake Wolf. (Flavia Quartino, 2022).

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wdLTdWA4G-Q>

Santa Fe, de Zero Kill ft. Marilina Bertoldi. (Lisa Cerati, 2020). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RmgpE7oKGOE>

Sin letras, de Exilio Psíquico. (Alejandro Escuder, 1995). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=jDKxwnhZ3JE>

Todo sea por el rocanrol, de El Tri. (s/d, 1996). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=AdXdhUyPLDw>

Tu partir, de Salandrú. (Flavia Quartino, 2021). Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=O54gIuT8JIM>

Fecha de recepción: 14 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/2cgoaubpo>

Para citar este artículo:

CASTRO AVELLEYRA, Anabella y María Constanza Grela Reina. “Ecos del más allá Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 79-117. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/471>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Anabella Castro Avelleyra** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Fue becaria doctoral UBACyT y actualmente es becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado al interior del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la FFyL, UBA. Forma parte del comité editorial de *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. E-mail: anabella.castro.a@gmail.com.

** **María Constanza Grela Reina** es licenciada en Artes y profesora en Educación Media y Superior de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de las materias Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales e Introducción a los Lenguajes de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. E-mail: constanzagrela@gmail.com