

LA NARRATIVA EN EL VIDEOCLIP "KNIVES OUT", DE MICHEL GONDRY Un ejemplo de un relato en plano secuencia

Marta Tarín Cañadas

Doctoranda

Universidad Complutense de Madrid. Avda. Complutense s/n.
28040 Madrid (España) - Email: martitarina@hotmail.com

Resumen

El videoclip sigue siendo en la actualidad una de las herramientas fundamentales de promoción de cantantes y bandas musicales. Aunque en sus primeros años de vida, en la década de los 80, el vídeo musical se convirtió en toda una revolución en el panorama cultural, en el siglo XXI continúa teniendo una enorme vigencia. Con el paso del tiempo ha evolucionado tanto en su forma como en su contenido y ha encontrado nuevas formas de difusión además de la televisión, como es Internet. El videoclip, de clara vocación publicitaria, ha sabido aprovechar las herramientas audiovisuales para erigirse en un producto de creación capaz de narrar historias mínimas partiendo de un tema musical y relegando en muchas ocasiones a un segundo plano su función publicitaria. En esta investigación se analiza la presencia de los modos del relato cinematográfico en un videoclip narrativo concreto, escogido como modelo, con el

Palabras clave

Videoclip, vídeo musical, promoción, narrativa, cine, relato

Key Words

Videoclip, music video, promotion, fiction, cinema, story

Abstract

The music video is still today one of the key tools to promote singers and bands. Although in its early years back in the 80's, the music video revolutionized the cultural landscape, in the twenty-first century still manages to be hugely relevant. Over the years the music video has evolved in form and content and is broadcasted not only on tv but in Internet as well. The music video, with a clear advertisement vocation in itself, benefits from different audiovisual tools to establish itself as a means to tell minimal stories that started from a song, and many times have pushed their advertising duties to a second place.

This research analyzes the presence of film narrative modes in a particular narrative video, chosen as model, in order to check how affects to the structure of the format and its expressive significance.

objetivo de comprobar cómo afecta a la estructura del formato y a su significación expresiva.

Introducción

El videoclip es un formato muy permeable a la experimentación, lo que lo convierte en un género complejo y con una particular estructura narrativa que dista del propio lenguaje publicitario y cinematográfico. Aunque si bien comparte con ambos medios rasgos similares, el vídeo musical se erige como una obra artística a medio camino entre el arte, la publicidad y el cine.

En su forma narrativa, el videoclip se caracteriza por la fragmentación y la ruptura espacio-temporal, el montaje rápido, la manipulación digital deconstruyendo la imagen a través de efectos digitales, características que le aproximan a las vanguardias cinematográficas, especialmente por la presencia de rupturas en la estructura del relato y la discontinuidad narrativa. No son frecuentes, sin embargo, los vídeos musicales narrativos que respetan el principio de continuidad y que simultanean elementos propios de la narrativa clásica cinematográfica y de la postclásica.

El videoclip elegido para esta investigación es un ejemplo de narración en plano secuencia, sin interrupciones en

el relato, y en él conviven elementos característicos del cine clásico y post-clásico de Hollywood (siguiendo los modos de relato establecidos por Jesús González Requena, 2006).

A ello se suma, la innegable presencia del autor, Michel Gondry, que deja su huella autónoma, imponiendo su protagonismo por encima del artista musical, rompiendo de esta manera con el principio de acción de la industria videográfica comercial, que no es otro que el de dar primacía a la imagen del cantante, desvaneciendo así la figura del director.

Esta supremacía de la instancia enunciadora instalada en concreto, en el vídeo musical "Knives Out", objeto de esta investigación, acerca a este microrrelato a las formas narrativas cinematográficas manieristas que se iniciaron en los años 60, cuando comenzó a imponerse la figura del autor.

De ahí, que aunque esté establecida la tipología de videoclips narrativos, como una modalidad de microrrelato, en concreto, este vídeo musical resulte relevante en su estudio, por su capacidad de integrar en su estructura ele-

mentos de la narrativa cinematográfica clásica y moderna.

Objetivos

El objetivo de esta investigación es analizar la integración de las formas narrativas del cine clásico y postclásico en el videoclip "Knives Out" de Radiohead, dirigido por Michel Gondry.

Aunque ya teóricos de la materia como Ana María Sedeño o Vicente Peña Timón, entre otros, están de acuerdo en señalar como tipología, los videoclips de carácter narrativo, modalidad de microrrelato, en concreto, este ví-

deo musical resulta relevante en su estudio, por presentar una estructura narrativa ecléctica en la que coexisten elementos de la cinematografía clásica, como es la presencia de un personaje con una tarea o misión supeditada por sus propios deseos; y, del relato postclásico, como, por ejemplo, el carácter antiheroico del protagonista y la existencia preponderante de la huella del autor, Michel Gondry.

Metodología

Se ha empleado la metodología del análisis textual para verificar la presencia de elementos del relato cinematográfico clásico y postclásico en el videoclip "Knives Out", de Radiohead, realizado por Michel Gondry, en 2001.

Este método se basa en la Teoría del Texto desarrollada por Jesús González Requena en la que vincula el texto a la experiencia del sujeto¹, entendida ésta como algo no comunicable en el discurso y que tiene que ver con lo que sentimos y lo que nos conmueve al encontrarnos ante un texto. Si la semiótica se preocupa por el significado

del discurso, el análisis textual incorpora la herramienta psicoanalítica que se identifica con esa parte inconsciente de la experiencia del sujeto, necesaria para abordar el texto en su conjunto.

Se han tomado como referencia dos obras de Jesús González Requena. La primera de ellas es "Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood." (2006) en la que el autor aborda las formas del relato cinematográfico a través del análisis textual de tres películas correspondientes a cada uno de los tipos de relato mencionados.

La segunda obra referencial de dicho autor es "Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel" (2008), en la que González Requena disecciona por medio del análisis textual dos películas muy significativas del período más surrealista de Luis

Buñuel (*Un perro andaluz* y *La edad de oro*). Precisamente, el videoclip analizado en esta investigación está plagado de elementos que provienen del movimiento surrealista, tanto en lo referente al imaginario visual como en la disposición y orden de la narración.

1. El videoclip: de la de-construcción del relato a la narrativa

1.1. El videoclip como formato nacido bajo el auspicio del posmodernismo

Conforme avanza el siglo XX y se superan las secuelas de las dos Guerras Mundiales la sociedad occidental tiende hacia el consumismo gracias a la adopción de fórmulas de producción de cultura masiva, lo que se conoce como Industrias Culturales. La irrupción de la publicidad y la televisión potencian las políticas de marketing y generan nuevas necesidades sociales, de consumo y de ocio.

En esta etapa de desarrollo industrial surge lo que se conoce como posmodernidad o posmodernismo definido por Ana María Sedeño en su trabajo "El videoclip musical como formato audiovisual publicitario" como "un tipo de discurso filosófico interrelacionado con un marco completo de facto-

res socioeconómicos, que surgió en los años 60, 70 u 80 en las sociedades desarrolladas occidentales". Fue el teórico Jean-Francois Lyotard, en su obra *La condición postmoderna* (1979) quien consolidó el término afirmando que en el posmodernismo el ámbito cultural, económico y social se resuelven en interacción.

El posmodernismo como concepto sociocultural interrelaciona estos tres niveles de una manera sincrética caracterizándose éste por la reproducción masiva de bienes materiales y simbólicos (Jameson, 1984).

Este autor habla del corte o ruptura que se produce a partir de los años 60 respecto a la cultura anterior y en especial habla de la extinción de las formas de representación del movimiento modernista que había estado vigente a lo largo de un siglo.

Todas las formas de expresión (el cine, la música y el arte) adquieren un carácter heterogéneo y caótico basándose en la recopilación de formas anteriores, ahora recicladas. El posmodernismo es como un gran contenedor de reciclaje de piezas artísticas y retazos culturales arrancados de su contexto histórico y social, y aplicados a una nueva estructura desordenada que conforma el nuevo objeto o forma de expresión. Estas nuevas formas artísticas se generan tras un "saqueo" de imágenes y símbolos de todas las épocas (Leguizamón, 2001). Uno de los formatos audiovisuales más intrínsecamente posmodernos es el videoclip que es un género híbrido ya que contiene un repertorio de imágenes representadas a ritmo vertiginoso extraídas de diferentes medios o soportes, de distintos movimientos o estilos y de diversas épocas; música y texto. El videoclip mezcla cine, publicidad, arte, retazos de la historia, grafismo y fotografía, todo ello "batido" y presentado en un soporte audiovisual en el que el espacio está definido por el tiempo, ya que la superposición de planos y capas no permite apenas distinguir un campo concreto. La ruptura del alto y bajo arte se pone de manifiesto en el videoclip. El posmodernismo destruye radicalmente estas fronteras entre la alta cultura y la cultura popular (Jameson, 1984) fundiéndose ambas en una for-

ma expresiva heterogénea. Los nuevos formatos posmodernos como el videoclip, el video experimental, los videojuegos o los cómics rompen con aquellos conjuntos fijos del arte culto, como afirma Cancliniⁱⁱ desdibujando las fronteras entre lo "culto" y elitista, y lo "popular" y masivo.

Las nuevas formas artísticas transgreden los referentes establecidos "violando" sus objetos de representación. Esto lo explica Fredric Jameson (1984) donde afirma que los posmodernistas se sienten atraídos por el panorama de la degradación. Y ciertamente, la degradación es la antítesis del formalismo establecido en la cultura anterior. Es transgredir y "violar" el hecho artístico de la época moderna. Movimientos como el Fluxus o el Body Art basan su creación en la agresión literal al objeto de representación del paradigma institucional generando así una nueva forma de expresión artística nacida de la corrupción del arte moderno.

El posmodernismo, dada además su labor de reciclaje cultural se construye sobre un discurso basado en la fragmentación. La irrupción de la televisión permite construir nuevos textos dirigidos a un consumo masivo basados estos en la intertextualidad y la fragmentación de su discurso.

Como apunta Jesús González Requena (1988:50): “nuestra sociedad se ha acostumbrado al consumo sistemático de discursos fragmentados, fenómeno que hace 50 años hubiese sido considerado intolerable”. Esta fragmentación sistematizada a cuenta de recopilar extractos concretos de imágenes de la historia se realiza en base a suscitar el deseo del espectador, y este deseo o seducción es la justificación de su estructura. “El consumo televisivo no es comunicativo sino escópico, gira todo él en torno a un determinado deseo visual”.

Pero no toda forma de expresión posmoderna se estructura con objetivos exclusivamente de consumo y de seducción, quizá más la televisión que ningún otro medio, ciertas manifestaciones persiguen, en su finalidad: la expresión y transgredir los límites de la capacidad creativa.

Algunos discursos posmodernos definen su naturaleza en la propia ruptura del relato, que es el síntoma y característica fundamental de las formas de expresión posmodernas. Movimientos artísticos como el videoarte, surgido en la década de los 70, no persiguen, como en el caso de la televisión, el consumo a través de un discurso psicótico, hueco y desimbolizado sino que es a través de su relato fragmentado como consiguen su objetivo, que no es otro

que la expresión, y más subyacemente, la representación y la simbolización del hecho artístico. Así, de esta manera, libremente es percibido por el espectador.

El videoclip, objeto de esta investigación, es un género puramente posmoderno, aunque a diferencia del videoarte, el fin último de su realización es la venta de la canción. No obstante, su estructura narrativa adopta una forma puramente creativa poniendo en crisis todos los géneros. El videoclip se caracteriza por presentar un conjunto de irregularidades de todo tipo, que parte de todos los géneros y los pone en crisis (Leguizamón, 2002). En definitiva, el videoclip es un intergénero que combina diferentes recursos formales y técnicos y que a diferencia de la televisión, soporte en el que éste se sustenta, no se construye para crear una aparente realidad basada en la espectacularidad, sino que recrea mundos irreales y ficticios a través de la creatividad, con el objetivo de seducir, expresar visualmente la música, e inducir finalmente al consumo.

La base del videoclip es el relato fragmentado, como rotos están los demás discursos posmodernos. El posmodernismo se sustenta en la crisis del relato y especialmente en la crisis del metarelato (Lyotard, 1979). Su discurso se basa en la extirpación de

relatos anteriormente elaborados, la recopilación de éstos y su reconstrucción mediante el collage anacrónico. Movimientos artísticos como el videoarte son estéticamente posmodernistas pues su construcción se basa en la reproducción de imágenes extraídas de diversos campos semánticos ordenados de una forma concreta para obtener una significación meramente conceptual. El relato se organiza a modo de *collage*, como heredaron otros formatos tales como el videoclip, de tal manera que el relato original entra en crisis, convirtiéndose éste en el esqueleto en el que se sustenta el *collage* y cuya lectura audiovisual reviste de una significación artística.

La yuxtaposición de imágenes propia de las artes videográficas es legado del cine surrealista. En especial, Buñuel a través de la encadenación de imágenes dispares e incongruentes provenientes de ámbitos semánticos heterogéneos componía una suerte de "discurso-collage"ⁱⁱⁱ.

1.2. Definiciones del videoclip respondiendo a su aspecto estético y narrativo

Aunque la finalidad del videoclip sea la promoción, no hay que olvidar que este formato es una creación audiovisual que construye un relato, en la

interrelación de música e imagen, que se confiere como una obra única que utiliza recursos estilísticos y compositivos videográficos, dotada de estilo, forma y de una unidad creativa.

Ligada a la tradición artística del videoclip la Music Visual Alliance^{iv} describe el videoclip de la siguiente manera:

Una forma de arte dinámico en la que lo visual y lo musical se combinan, a través de lo que se produce una interacción entre las dos partes. Con eso se logra un efecto único que sería imposible sin la interacción entre ambas partes. La forma ideal es la música visual, es una fascinante combinación de disciplinas que se complementan mutuamente, esa combinación de formas, colores y música crea ilimitadas posibilidades de expresión artística. (Body y Weibel, 1987: 53)

Esta descripción sólo atiende a los niveles artísticos de este formato. Habla de la música visual como una única opción,- la ideal-, de representación icónica en el videoclip, precisamente es cuando se produce una sincronía entre la música y la imagen. Sin embargo, no todos los videos musicales atienden a este prototipo. A decir verdad, sólo es una de las tipologías del videoclip. Ya que éste atendiendo a su contenido, Ana María Sedeño (2002:48)) distingue tres clases de

videoclip, tipología elaborada tras un estudio de 150 clips realizado en 1997.

- Narrativos: son microrrelatos con las características propias de un filme, en los que existe un programa narrativo. En numerosas ocasiones el cantante es el protagonista de una historia que se construye con elementos propios de la narrativa fílmica: elipsis, transiciones transparentes entre planos, raccord, fundidos a negro, todo ello con una evidente intencionalidad de ruptura espacio-temporal por su carácter vanguardista y utilizando recursos y efectos visuales propios del videoclip.

- Anarrativo o descriptivo: No contiene programa narrativo. Se trata de un discurso visual basado en unos códigos de realización similares al spot publicitario y más útil para sus objetivos seductores.

- Descriptivo-narrativo: es una mezcla de los dos anteriores. Se alterna una historia o diégesis con la actuación del grupo o banda en un escenario.

Este último tipo suele ser un modelo muy habitual de videoclip, por su nivel de atracción y enganche, ya que al interrumpir la historia con la representación del cantante se genera en el espectador la necesidad de ver cómo prosigue la historia que le están con-

tando, por lo que parece incrementar el grado de interés.

Asimismo, también produce mayor atracción en el público que el artista o cantante sea el protagonista de la historia que se nos está narrando, ya que da la sensación de mayor veracidad de los acontecimientos, aunque se trate de una ficción, hablamos entonces de una mayor credibilidad.

Juan Antonio Sánchez López (2009: 21) recoge una definición de Peter Weibel (1987:42) que atiende al nivel estético del videoclip. Lo describe como un "collage electrónico", vinculando así el video musical con el collage pictórico, pero, en este caso, con imágenes en movimiento "movidas en varias capas espaciales". La mayoría de teóricos que abordan la estética y forma compositiva del videoclip hacen referencia a unas características concretas. Weibel destaca la "división, simultaneidad, fragmentación de la narración, espacio inmaterial no cartesiano, tiempo no lineal, color televisivo, manipulación digital de los colores y las formas, artificiosidad de la composición, simulación de escenas, etcétera" (Weibel, 1987:42).

Ana María Sedeño^v además de éstas añade la yuxtaposición de imágenes en ese espacio inmaterial, haciendo referencia, en este caso, al cubismo pictórico, que es una de las vanguardias que

influyen desde el punto de vista estético en la composición del videoclip. Se trata de un espacio que "no tiene una estructura definida sino totalmente abierta, en la que caben todo tipo de relaciones y conexiones entre los distintos fragmentos que lo integran".

La definición más esencial del videoclip descrita por esta autora la recoge Juan Antonio Sánchez López (2009: 23), y se refiere a su forma compositiva. De tal manera que el video musical es una mezcla de imagen, música, lenguaje verbal y sonido (silencios, ruidos, diálogos). A lo que se añade en numerosas ocasiones la utilización de recursos estilísticos como el *Found Footage*, que es la mezcla de secuencias de documentales, películas, todo tipo de forma audiovisual (Baigorri, 1997: 58). El videoclip da cabida a cualquier tipo de narración audiovisual dada su versatilidad. "La idea de la que parte un videoclip resulta del intento de asociar unas imágenes a una música"^{vi}. Es decir, la imagen está al servicio de una música ya preexistente. Esta es una de las peculiaridades del video musical respecto a otras formas audiovisuales. Asimismo, la duración de la pieza también lo marca la música. Hablamos entonces de que la unidad narrativa y la continuidad las aporta la música y no necesariamente la imagen que puede presentarse de manera discontinua y arbitraria.

En este tipo de formato audiovisual se emplea con frecuencia la postproducción digital o manipulación electrónica de la imagen. Y ello se explica por su intento de seducir a nivel estético creando para ello la percepción de una "irrealidad" en la propia ficción. Por ejemplo, la recreación de universos oníricos, fantásticos, mezclados con una historia de ficción narrada en el videoclip construye una imagen perceptiva más atractiva y curiosamente, no se producen disonancias, producto de la fusión de manipulaciones espaciales y temporales, en la recepción. Si se mezclaran espacios, con superposición de capas, se fragmentara el tiempo y se empleara por ejemplo el *Found Footage* en otro tipo de formato audiovisual más convencional, el receptor sufriría el desconcierto, dado que se ha institucionalizado una forma más ortodoxa para otro tipo de narraciones audiovisuales clásicas, como pueden ser las películas de cine.

De la misma manera, si se emitiera un videoclip sin música, también se produciría una extrañación por parte del espectador, dado que no podría aplicar los convencionalismos propios del video musical, cuya esencia básica es el soporte musical. En este caso, el receptor asociaría ese tipo de imagen a un vídeo experimental, volviendo así a vincular su origen en formas como el videoarte o el video creación.

Como bien sostiene Ana María Sedeño^{vii}, la regularidad de formatos audiovisuales convencionales se sustituye en el caso del videoclip por un conjunto de irregularidades aceptadas a nivel perceptivo por el receptor. "El video musical pone a todos los demás géneros en crisis, de forma que sería más procedente hablar de macrogénero (son posibles todas las mezclas caprichosas entre géneros) e intergénero (especie de género multimedia, donde la música, la imagen y el texto forman una especie de conducto multimedia) ya que se desarrolla sobre la mezcla y combinación de recursos formales y retóricos de procedencia indistinta".

Definitivamente, el rasgo primordial del videoclip es la mezcla de géneros y también la suma de música, imagen, lenguaje verbal y sonido, con la finalidad de crear un producto atractivo a nivel perceptivo para vender un tema musical y "más sutilmente la imagen de un cantante o banda musical".

Francisco García Gómez, en su texto "El hijo Marchoso del cine: relaciones e interdependencias entre el cine y el videoclip" (Sánchez-Lopez, 2009:49) distingue una serie de características propias del video musical desde el punto de vista estético, que podría resumirse de la siguiente manera:

- Empleo de imágenes impactantes, cuyo resultado es la heterogeneidad

formal plagada de referencias icono-culturales.

- Sincronía rítmica entre imagen y música.

- Predominio del ritmo acelerado (externo e interno).

- Fragmentación de imágenes y sonidos: "bombardeo visual".

- Discontinuidad temporal: predominio de las elipsis. La única continuidad la establece la música.

- Cambios de escala y nivel de los planos: multiplicación de los puntos de vista.

- Manipulación de los colores y las luces con el fin de resultar impactantes y así fascinar al receptor.

- Movimientos bruscos de cámara.

- Metamorfosis de la imagen, más que cambios de plano. El espacio no es distinguible, se multiplican las capas y se superponen unas a otras, creando así un multi-espacio no distinguible, completamente heterogéneo.

- Efectos especiales, transiciones (encadenados, cortinillas), sobreimpresiones, incrustaciones, collages electrónicos (imágenes caleidoscópicas), con el fin de crear una percepción "irrealista".

- Ruptura de las convenciones narrativas: ubicuidad espacio-

temporal y no delimitación de dichas coordenadas.

- Preferencia por el montaje discontinuo. No obstante, hay videoclips que siguen el principio de *raccord*.

-Contenidos mayoritariamente anarrativos.

Gonzalo Martín Sánchez^{viii} recoge además como característica estética y técnica empleada en numerosas ocasiones por el videoclip, el *Found Footage*, entendido como la mezcla de todo tipo de material audiovisual desechado: piezas documentales, películas, anuncios, fragmentos de informativos... todo ello tratado con un aspecto de abandono y descuido de manera deliberada y con el uso de efectos como rayas, polvo, desenfoques, consiguiendo así una imagen alejada del cine institucional.

En general, los videoclips atienden a muchas de estas características. Sin embargo, no siempre se producen todas estas formas. A pesar de que lo más habitual es la fragmentación de la narración y el montaje rápido, realizadores como Michel Gondry recurren en ocasiones al plano secuencia, que es un recurso puramente cinematográfico^{ix}.

1.3. La narrativa de Michel Gondry puesta al servicio del videoclip

Lo característico de las películas surrealistas es la percepción de la “quebra del sentido” (González Requena, 2008) y por motivos muy distintos a cuando esto sucede en muchos videoclips. Mientras que en los filmes surrealistas, bajo esa aparente desconstrucción subyace toda una lógica ligada al inconsciente, por norma general, en los videoclips sí existe quebra de sentido, y esto es porque la mayoría de los videos musicales son anarrativos, no tienen historia, por lo que casi meramente se convierten en objetos de promoción, que contienen multiplicidad de imágenes mezcladas (*Found Footage*) con un ritmo muy acelerado y abruptos cortes, con el fin de seducir visualmente. Sin embargo, los clips de Gondry suelen ser en su mayoría narrativos, cuentan una historia con continuidad, valiéndose incluso de un elemento tan cinematográfico como es el plano secuencia, un recurso que refuerza la idea de unidad y cohesión.

El realizador francés relega a un segundo plano la función publicitaria del videoclip para centrarse en la supremacía de la narración, y valiéndose de toda una imagería visual que a pone al servicio de la creación videográfica.

Como en los filmes surrealistas, Gondry despliega toda una imagería simbólica para hacer alusión a una verdad más allá de la extraña apariencia de irrealidad y artificiosidad de la imagen.

En el videoclip "Knives Out" (Radiohead), la historia narrada por Gondry es autobiográfica y está plagada de símbolos al más puro estilo surrealista. Además, la narración contiene elementos del relato clásico y posclásico y alude a la escena primaria freudiana, fruto de la represión e insatisfacción del propio Gondry en el episodio de su vida real que recrea en esta ficción.

2. Análisis del vi-deoclip "Knives Out", de Radiohead, dirigido por Michel Gondry. El relato autobiográfico: surrealismo, sueño y deseo sexual

Canción: "KNIVES OUT". Autor: RADIOHEAD. Vídeo musical realizado por Michel Gondry en 2001.

LETRA ORIGINAL DEL TEMA

*I want you to know
He's not coming back
Look into my eyes
I'm not coming back
So knives out
Catch the mouse
Don't look down
Shove it in your mouth
If you'd been a dog
They would have drowned you at birth
Look into my eyes
It's the only way you'll know I'm tell-*

*ing the truth
So knives out
Cook him up
Squash his head
Put him in the pot
I want you to know
He's not coming back
He's bloated and frozen
Still there's no point in letting it go to
waste
So knives out
Catch the mouse
Squash his head
Put him in the pot*

TRADUCCIÓN

*Quiero que sepas
Que él no va a volver
Mírame a los ojos
Yo no volveré
Así que saca los cuchillos
Atrapa al ratón
No mires abajo
Mételo en tu boca
Si hubieses sido un perro
Te hubiesen ahogado al nacer
Mírame a los ojos
Es la única manera que sabrás
Que te estoy diciendo la verdad
Así que saca los cuchillos
Cocínalo
Aplasta su cabeza
Ponlo en el tarro
Quiero que sepas
Que él no va a volver
Está hinchado y congelado
Aún no hay un sentido para dejarlo
echarse a perder
Así que saca los cuchillos
Atrapa al ratón
Aplasta su cabeza
Ponlo en el tarro*

2.1 La conciencia del abandono

“Knives Out” podría traducirse como “Saca los cuchillos”, una expresión que indica acción violenta, cargada de tensión. La letra está estructurada como una historia muy próxima al surrealismo por tratarse de un relato pla-

gado de símbolos, en el que subyace una realidad que es la del abandono. La primera estrofa resume el desenlace de la historia:

*Quiero que sepas
Que él no va a volver
Mírame a los ojos
Yo no volveré*

Se trata de una historia narrada en primera persona en la que un personaje pretende concienciar a otro del abandono del que ha sido víctima. El tercer y cuarto verso indican que esa voz principal persuasiva se erige como ese tercero al que hacen referencia, personalizándose en él para reforzar la imagen del “desertor”.

2.2. "Homo Hominis Lupus"

Explicaba Thom Yorke, vocalista y autor de la letra, en una entrevista, que la canción podría definirla como de "canibalismo". "Es parte de la idea del empresario abandonando a su esposa e hijos para no volver jamás. También es esa mirada a alguien cercano a ti y que sabes que va a morir es...como una sombra sobre ello. El brillo se sale de sus ojos".

Esa idea de canibalismo o de expropiación de uno mismo por parte de otro la refleja

Gráfico nº 1. Knives Out. Mesa de operaciones



Fuente: Michel Gondry (2001)

Gondry representada en una mesa de operaciones en la que la paciente está siendo intervenida por unos médicos que la extraen órganos de su cuerpo, escenificado a modo del popular juego de mesa "Operando". En cierta manera, la vida de la joven se está marchando y lo hace en un tren en continuo movimiento, que representa el pasado, el momento de la fuga.

Porque en el vídeo hay doble temporalidad diegética y dos planos de realidad. De un lado, el presente de la historia, en la que los personajes se encuentran en una habitación de un hospital. De otro, un espacio dentro de la sala, el televisor, que representa el pasado de los protagonistas y que conforme avanza, explica el deterioro de la relación. "Saca los cuchillos", reza el verso principal del estribillo que da nombre a la canción. Esta expresión cargada de violencia señala ese mo-

mento de ruptura, de separación de los personajes.

Gráfico nº 2. Knives Out. Discusión de pareja



Fuente: Michel Gondry (2001)

Todo está plagado de ruptura en la narración a pesar de estar rodado en plano secuencia. Pero lo cierto, es que los movimientos de cámara van descubriendo otros espacios dentro del principal, y esta transición visual hacia nuevos sub-lugares se percibe como a ojos del espectador, casi con un corte. Los subespacios, como barreras que no se pueden derribar y que contienen fragmentos separados de algo que un día estuvo unido; los órganos extraídos, pedazos de una realidad, ahora desmembrada, que una vez fue construida. Y así, la figura "caníbal", el hombre devora al hombre, destruye y despedaza.

2.3. Dalí y los sueños

En el videoclip, en dos ocasiones sale representado un corazón que ocupa el lugar de la cabeza, donde debería estar el cerebro. Es una clara transposición en la que el órgano vital es el principal motor intelectual y emocional del protagonista. En uno de los fragmentos, el personaje introduce la foto de su amada en el interior de su cabeza-corazón. No hay espacio para la razón, sólo para los sentimientos.

En la parte final del clip vuelve a aparecer la cabeza-corazón, pero en esta ocasión sustituyendo al cantante con su guitarra, su cuerpo ya está consumido, es un esqueleto con un corazón en la cabeza que le ha consumido la carne. Estos frames "animados" creados de manera muy artesanal tienen una clara influencia de algunos cuadros de Dalí con representaciones de sueños y elementos cotidianos en espacios imaginados y poco definidos, escenas que simbolizan la insoportable realidad.

Y ese corazón del vídeo de Gondry, tan explícito, no es sino la evidencia de un símbolo del "horror que habita lo real", la angustia de la pérdida del amor que lo ocupa todo y te deja en los huesos.

Gráfico nº 3. *Knives Out*.
Hombre-corazón



Fuente: Michel Gondry (2001)

2.3.2. La escena primaria

Gondry, en su obra, estudia cómo influye el inconsciente y el universo onírico en el mundo real y viceversa y lo dibuja con una estética surrealista. En este videoclip el mundo de las pesadillas está presente desde el momento en que el protagonista, como en un mal sueño se ve asediado por unos pequeños hombrecillos que se aferran a sus pies, como queriendo emerger de su limbo, del inconsciente del protagonista, que parece tener un sentimiento de culpa. Esto quedará explicado por la propia historia personal de Gondry, que a modo autobiográfico, relata en este vídeo:

En el video que acabo de terminar de Radiohead, *Knives Out*, reconstruí mis recuerdos. Es un video autobiográfico. Emma de Caunes

desempeña el papel de mi ex-novia y Thom Yorke interpreta mi papel. Recibí el encargo en el momento en el que ya nos habíamos separado. En el video, todo está basado en la memoria. Todas estas imágenes se me acaban de ocurrir. Es la historia de mi novia cuando tuvo leucemia y el tiempo que estuve viéndola en el hospital. Nosotros nos habíamos separado antes de la enfermedad. ¿Por qué?. Yo estaba triste, me dije a mí mismo que no podía hacer nada. Siempre me hablaba de matrimonio, así que fui a verla y le ofrecí un anillo de compromiso. Al día siguiente tenía leucemia...ella vino a mí porque estaba enferma. Estuvimos tres años más juntos. (Michel Gondry)

Pero relata después Gondry que todo se deterioró porque ella comenzó a sentirse culpable por lo que él había invertido en su enfermedad y todo "se puso contra él".

Así, toda la narración está contada desde el plano de la enunciación. Diríamos que el autor se convierte en un Destinador, que se da a sí mismo la Tarea de conseguir el Objeto que ansía, encarnado en la mujer. Aquí estaría su proximidad al relato clásico, porque el propio autor, erigido en Sujeto se empeña en conseguir ese Objeto deseado, que se le escapó de las

manos en su vida real. De manera, que traslada esta misión fracasada al protagonista del videoclip y le da una nueva oportunidad a través del relato. En la reconstrucción de la memoria a través de la narración, Gondry encontrará las vías para explicar su fracaso personal, su Tarea inacabada.

**Gráfico nº 4. Knives Out.
Esqueleto-corazón**



Fuente: Michel Gondry (2001)

De hecho, en la narración, los personajes parece que se recuperan el uno al otro, algo que como el propio Gondry cuenta, no sucedió en su vida real. Si bien, el momento temporal al que llega el videoclip corresponde con una época de nueva oportunidad en la historia de amor del propio realizador francés. Es decir, El Sujeto de la historia narrada sí logra acabar la Tarea. El relato ha concedido ese deseo de nueva oportunidad que la vida real no le proporcionó a su autor. Pero ¿por qué esa violencia constante?. En el televisor que cuenta la historia en flashback, los

personajes terminan pegándose. Es ella la que empuña un cuchillo, parafraseando al nombre de la canción "Saca los cuchillos". Ella debe acabar con el ratón, encarnado en el protagonista (como se verá al final del videoclip), que al mismo tiempo alza un hacha. Y no será hasta que el protagonista se comprometa cuando consiga el objeto de deseo, momento en el que el personaje entrega un anillo de compromiso a la joven y consigue recuperarla como en el relato clásico. Tarea conseguida.

Sin embargo, el final del vídeo desconcierta. Un esqueleto con cabeza de corazón, se erige en personaje principal y el protagonista aparece convertido en un micrófono con cabeza de ratón. ¿Acaso el compromiso abre las puertas al protagonista hacia el acto sexual?. Parece que no.

2.4. El ratón: rechazo del acto sexual

El ratón simboliza el rechazo que sufre el protagonista por parte de la chica. Este roedor, que en la letra de la canción debe ser "aplastado" "aniquilado" y "engullido" queda personificado en el sujeto masculino que aparece al final del videoclip con cabeza de ratón, conformándose así como un objeto de repulsión, de rechazo absoluto del acto sexual.

El protagonista parece vagar entre la vigilia y el sueño, navegando entre dos aguas cuyo cauce no está delimitado. La escena primaria freudiana se manifiesta en el momento en que el objeto de deseo del protagonista se encuentra encerrado en un espacio al que él no puede acceder, en este caso representado por el televisor que contiene un pasaje de su pasado. "Cuando llega allí, debe chocar con una puerta cerrada, constituida por una barrera infranqueable que le separa de su objeto pulsional" (González Requena, 2006:539). En este caso, la escena primaria del niño se ha instalado en el inconsciente, pervive a lo largo de su vida. El protagonista encuentra que hay un obstáculo que debe saltar, una barrera impuesta por la figura de la represión.

*Gráfico nº 5. Knives Out.
Micrófono-ratón*



Fuente: Michel Gondry (2001)

Y es ésta la que impide la consumación del acto sexual. En este caso, es

un reflejo manifiesto de un sentimiento frustrado del realizador, que intenta solventar a través del relato consiguiendo que su "héroe" realice la Tarea impuesta. Así que, el final del videoclip en el que aparece el protago-

nista con cabeza de ratón, se puede entender como algo fuera del relato, que alude directamente al autor, y que por tanto, se encuentra exclusivamente en el campo de la enunciación.

Conclusiones

Michel Gondry cuenta en el videoclip "Knives Out" una historia con continuidad plagada de elementos surrealistas que no desvirtúan la narración, aunque sí consigue encriptar el verdadero sentido del relato que subyace bajo todo el imaginario simbólico.

Además la narración tiene elementos propios del relato clásico, no tanto por el carácter heroico del personaje sino más bien por la construcción de la estructura del relato, entendido este como "una serie de actos protagonizados por sujetos y caracterizados por sus tareas y objetos de deseo" (González Requena, 2006:521).

En este videoclip, el deseo de conseguir a la mujer amada lleva al protagonista a luchar por su amor, enfrentándose a sus propios miedos para lograr el nivel de compromiso, simbolizado en el anillo, objeto mágico que recibe la amada y que garantiza su aceptación.

Por otro lado, éste, al igual que muchos otros videoclips de Gondry, tiene

también elementos del relato postclásico. Si hay algo que caracteriza a los personajes de Gondry es su carácter de antihéroes, son débiles, con muchas carencias e inseguridades y tendrán que lograr superar los obstáculos durante su aventura. La diferencia con otros antihéroes cinematográficos como, por poner un ejemplo, William Munny (Clint Eastwood) en la película "Sin perdón", es que en ésta última, el personaje comienza siendo un antihéroe pero logrará el reconocimiento de héroe al llevar a cabo su hazaña.

En el caso de los personajes de Gondry, éstos no consiguen alcanzar la categoría de héroes, fundamentalmente porque las misiones que deben llevar a cabo no son épicas. En su mayoría, se trata de la resolución de los conflictos que tienen los propios personajes, miedos y traumas que les impiden alcanzar sus objetivos. Se trata entonces, de personajes modernos, y en la historia se pone de mani-

fiesto la complejidad psicológica de estos sujetos.

En definitiva, Gondry traslada al soporte audiovisual todo su universo autobiográfico conformado por sus recuerdos de la infancia y sus sueños, material éste que le permite desarrollar una narrativa peculiar, que si bien,

ceñida a la manera fílmica de narrar, casi siempre conformada por la interrelación del mundo irreal y el real, generando una dinámica marcada por la fluidez y con la presencia en convivencia de elementos del relato clásico y postclásico.

Referencias

- Baigorri, Laura. (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Ediciones Brumaria. Madrid,
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid.
- González Requena, J. (2008). *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Abada editores. Madrid.
- González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- González Requena, J. Y Ortiz de Zárate, A. (1995) *El spot publicitario. LAS metamorfosis del deseo*. Editorial Cátedra, Madrid.
- Jameson, F. *Ensayos sobre el pormodernismo*. (1984).
- Leguizamón, J. A. (Mayo 2010) .“El videoclip como formato o género h“. <http://www.fortunecity.co/victorian/bacon/124/4/Leguiz.html>
- Lytard, Jean- François. (1987). *La condición posmoderna*. Informes sobre el saber. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Martín Sánchez, Gonzalo. Tesis Doctoral: *La música, la evolución de la narración audiovisual: Aplicación de la síncretis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Octubre, 2006. (Pág, 290-291)
- Sánchez López, Juan Antonio y García Gómez, Francisco. *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga, 2009.
- Sedeño Valdellós, Ana María. *Lenguaje del videoclip*. Textos mínimos. Universidad de Málaga, 2002.
- Sedeño Valdellós, Ana María. (2008). “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario“. Universidad de Sevilla.
- Sedeño Valdellós, Ana María (2007). “El videoclip como mercanarrativa“. UNED, Revista Signa 16.
- Sedeño Valdellós, Ana María (2007). “Narración y descripción en el videoclip musical“. Revista Razón y palabra.

NOTAS

- ⁱ "El texto: tres registros y una dimensión", en Trama y Fondo N°1, Madrid, 1996, p.9.
- ⁱⁱ "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad", Grijalbo, México, 1990
- ⁱⁱⁱ Véase Tesis: "El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente: Análisis textual de Un perro andaluz, Viridiana y Ese oscuro objeto de deseo". Pedro Poyato Sánchez . UCM. 2002)
- ^{iv} La Música Visual de la Alianza (AVM) fue fundada en 1980 por un grupo de profesionales de cine y video artistas y músicos para promover la imagen / audio de los medios como una forma de arte y para llenar el vacío de información en el desarrollo de la tecnología punta que estaban alterando la forma de las arte de la imagen en movimiento.
- ^v Ana María Sedeño, "Videoclip musical: Materialidad electrónica e influencia del videoarte", Área Abierta N°16. Marzo 2007, p.3.
- ^{vi} Texto de Ana María Sedeño en "Historia, estética e iconografía del videoclip musical", de Juan Antonio Sánchez López (2009:23)
- ^{vii} Ana María Sedeño, "Narración y descripción en el videoclip musical". Razón y palabra, N° 56. 2007.
- ^{viii} Gonzalo Martín Sánchez. Tesis Doctoral: "La música, la evolución de la narración audiovisual: Aplicación de la síncrexis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales". Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Octubre, 2006. (Pág, 290-291)
- ^{ix} Véase videoclips "Protection", de Massive Attack (1994) y « Knives out », de Radiohead (2008).
<http://www.youtube.com/watch?v=Eppo8ixX6Wo>
<http://www.youtube.com/watch?v=2Lpw3yMCWro>

Cita de este artículo

Tarín Cañadas, M. (2012) La narrativa en el videoclip "Knives Out", de Michel Gondry: un ejemplo de relato en plano secuencia *Icono14* 10(2), 148-167, doi: [10.7195/ri14.v10i2.482](https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.482)