

# Narrativas imagéticas

Abel Suing, Aida Carvajal, Ana Sedeño, Jefferson Barcellos, Jerónimo Rivera,  
Osvando de Moraes, Patricio Irisarri, Regilene Sarzi, Sebastian Castro, Valquiria Kneipp (Orgs.)



meistudies

2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies



RIA  
Editorial

# Narrativas Imagéticas

Abel Suing  
Aida Carvajal  
Ana Sedeño  
Jefferson Barcellos  
Jéronimo Rivera  
Osvando de Moraes  
Patricio Irisarri  
Regilene Sarzi  
Sebastian Castro  
Valquiria Kneipp  
Organizadores

## **Ria Editorial - Comité Científico**

Abel Suing (UTPL, Equador)  
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Andrea Versutti (UnB, Brasil)  
Angela Grossi de Carvalho (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Angelo Sottovia Aranha (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)  
Antonio Francisco Magnoni (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Carlos Arcila (Universidad de Salamanca, Espanha)  
Catalina Mier (UTPL, Equador)  
Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Diana Rivera (UTPL, Equador)  
Fatima Martínez (Universidad do Rosário, Colômbia)  
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Fernando Gutierrez (ITESM, México)  
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)  
Gabriela Coronel (UTPL, Equador)  
Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)  
Hernán Yaguana (UTPL, Equador)  
Jenny Yaguache (UTPL, Equador)  
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana, Colombia)  
Jesús Flores Vivar (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)  
Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)  
Juliana Colussi (Universidad do Rosario, Colombia)  
Koldo Meso (Universidad del País Vasco, Espanha)  
Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha)  
Lionel Bossi (Universidad de Chile, Chile)  
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)  
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)  
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)  
Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)  
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)  
Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)  
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)  
Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)  
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Narrativas Imagéticas. Abel Suing, Aida Carvajal, Ana Sedeño, Jefferson Barcellos, Jéronimo Rivera, Osvando de Moraes, Patricio Irisarri, Regilene Sarzi, Sebastian Castro & Valquiria Kneipp (Orgs.). - 1a Edição - Aveiro: Ria Editorial, 2019.

650 p.

Livro digital, PDF.

Arquivo Digital: download e online

Modo de acesso: [www.riaeditorial.com](http://www.riaeditorial.com)

ISBN 978-989-8971-14-2

1. Narrativas. 2. Imagem. 3. Media Ecology. 4. Comunicação. I. Suing, Abel. II. Carvajal, Aida. III. Sedeño, Ana. IV. Barcellos, Jefferson. V. Rivera, Jéronimo. VI. Moraes, Osvando de. VI. Irisarri, Patricio. VII. Sarzi, Regilene. VIII. Castro, Sebastian. IX. Kneipp, Valquiria. X. Título.

*Copyright* das imagens pertencem aos seus respectivos autores.

© Design de Capa: Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

© Abel Suing, Aida Carvajal, Ana Sedeño, Jefferson Barcellos, Jéronimo Rivera, Osvando de Moraes, Patricio Irisarri, Regilene Sarzi, Sebastian Castro, Valquiria Kneipp (Orgs.)

© Adriana Pierre Coca, Aida Carvajal García, Ana Beatriz Pereira de Andrade, Ana Sedeño-Valdellós, André Luiz Sens, Berenice Santos Gonçalves, Ceila Teresinha Bitencourt de Bittencourt, Daniele Lima Araújo, Denis Porto Renó, Dorotea Souza Bastos, Eriksen Amaral de Sousa, Fabiano Pereira, Fábio Alexandre Hermógenes, Isabel Almeida Marinho do Rêgo, Jocy Meneses dos Santos Junior, Jorge Alberto Hidalgo Toledo, José Muñoz Jiménez, José Patricio Pérez Rufi, José Rafael Pieroni Corsi, Juan Carlos Casillas Zamudio, Laís Akemi Margadona, Leire Mara Bevilaqua, Letícia Passos Affini, María del Rocío Ortega Ferriz, Natalia Pinto da Rocha Ribeiro, Nazly López Díaz, Pablo Calvo de Castro, Patrícia Esteves Trindade, Regilene A. Sarzi-Ribeiro, Renato Coelho Pannacci, Ricardo Tsutomu Matsuzawa, Rubens Cardia, Shanna Laskmi Taco-Loaiza, Vanderlei Baeza Lucentini, Victória Sayuri Freire dos Santos Kudeken, Yenny Paola Bejarano Bejarano

© Ria Editorial  
Aveiro, Portugal  
[riaeditoria@gmail.com](mailto:riaeditoria@gmail.com)

<http://www.riaeditorial.com>



Licença:

>: Atribuição - Não Comercial - Sem Obras Derivadas 4.0 Internacional

>: Você é livre para:

- copiar, distribuir, exibir, e executar a obra

Baixo as seguintes condições:

- Atribuição. Você deve atribuir a obra na forma especificada pelo autor ou o licenciante.

- Não Comercial. Você não pode usar esta obra com fins comerciais.

- Sem Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar sobre esta obra.

<https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt>

# Índice

|                    |   |
|--------------------|---|
| Apresentação ..... | 9 |
|--------------------|---|

## PARTE 1 - TEORIAS

|                                                                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Investigación Artística en Comunicación: Territorios<br>Comunes e Innovación Metodológica en la Hibridación entre<br>Arte y Comunicación ..... | 13 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ensaio sobre uma Metodologia de Pesquisa em Audiovisual para<br>Artistas-Investigadores ..... | 36 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| A Investigação Audiovisual pelo Viés da Cartografia..... | 51 |
|----------------------------------------------------------|----|

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| A Função Estruturante do Link em Filmes e Vídeos Interativos ..... | 72 |
|--------------------------------------------------------------------|----|

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| A Distopia Divino Amor sob as Lentes da Ecosofia..... | 100 |
|-------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3X3D – A Sobreposição de Imagens Volumétricas como<br>Investigação Estética do Potencial da Montagem..... | 120 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Do Mito Arturiano à Ficção Científica: um Estudo<br>Comparativo das Representações do Herói na Demanda do<br>Santo Graal e em <i>Star Wars</i> ..... | 136 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## PARTE 2 - ARTES

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La Recuperación Nostálgica del Vogueing en el Videoclip: el<br>Diálogo con el Documental .....                                               | 153 |
| Música Eletroacústica na Imagem: Ruídos, Sínteses e<br>Manipulações .....                                                                    | 181 |
| Realidad Social en el Arte Mexicano del Siglo XXI: Migración,<br>Violencia de Estado y Exclusión/Inclusión de los<br>Pueblos Indígenas ..... | 201 |
| Arqueología del <i>Selfie</i> , Apuntes para una Ontología de las<br>Nuevas Visualidades del <i>Yo</i> en la Era Digital .....               | 241 |
| A Fotografia de Performance e o Corpo na Arte<br>Afro-Brasileira de Ayron Heráclito .....                                                    | 270 |
| Um Mergulho nos Conceitos de Imersão, Imersividade,<br>Fotografia Imersiva e Realidade Virtual .....                                         | 289 |
| Gritos Silenciados: Violência contra a Mulher na Obra de<br>Gianlorenzo Bernini.....                                                         | 304 |
| @doubleexposurefreak – Criação de uma Galeria <i>Online</i><br>Internacional de Duplas Exposições Analógicas no Instagram .....              | 327 |
| Projeto #savethefilm – um Olhar sobre as Motivações da<br>Retomada da Plataforma Analógica por Fotógrafos Brasileiros.....                   | 346 |
| Poética e Intermedialidade na Dança Digital: alguns<br>Pressupostos.....                                                                     | 366 |

# La Recuperación Nostálgica del Voguing en el Videoclip: el Diálogo con el Documental

José Patricio Pérez Ruff<sup>1</sup>

El voguing nació en Nueva York en los años 80 en el ámbito de la Ball Culture del barrio de Harlem, escenificado en los concursos entre diversas “casas” (*houses*), agrupaciones de personas protegidas por la figura central de una “madre” protectora de cada “casa”. En dichos concursos, las diferentes “casas” competían entre sí por el estilismo de sus trajes y sus números coreográficos.

La Ball Culture fue un movimiento marginal ligado a personas de identidades queer que adquirió cierta notoriedad a raíz del estreno del documental *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990). El inquieto empresario y artista Malcom McLaren, tras haber visionado el documental de forma previa a su estreno, hizo del baile el motivo central del vídeo musical del single “Deep in Vogue” (Malcolm McLaren and the Bootzilla Orchestra, 1989). En 1990 Madonna popularizaría las coreografías del voguing con el single y el videoclip de “Vogue”, dirigido por David

---

1. Doctor en Comunicación Audiovisual.  
Profesor Contratado Doctor del Departamento de Comunicación Audiovisual y  
Publicidad de la Universidad de Málaga  
E-mail: [patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)

Fincher y coreografiado por dos integrantes de la “casa” Xtravaganza, Luis Camacho y José Gutierrez.

Más de dos décadas después, la nostalgia revisionista de la cultura pop reciente ha recuperado el voguing, al punto de crear una “escena” alrededor del mismo y el renacimiento de la Ball Culture, aún en ámbitos muy reducidos y marginales. Como género dancístico muy ligado al audiovisual, el voguing ha vuelto a estar presente en el videoclip, así como en el documental, tras el estreno de *Strike a Pose* (Ester Gould, Reijer Zwaan, 2016) o *Deep in Vogue* (Amy Watson, Dennis Keighron-Foster, 2019). Desde 2018 el canal de televisión FX produce la serie *Pose*, creada por Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk, acerca de las Ball Room y sus participantes. La crítica televisiva ha querido ver una influencia de la escena Ball en el célebre programa de televisión *RuPaul’s Drag Race*, en producción desde 2009 para Logo y VH1.

Esta investigación tiene por objetivo principal analizar el modo en que el videoclip se convierte en un formato flexible y eficaz para su adaptación a diversos contenidos y géneros, mediante el análisis de diferentes piezas que comparten un mismo motivo central: la representación de la danza filmada, en concreto del género de baile conocido como voguing.

La premisa de la que parte este trabajo es que los vídeos musicales actuales que recuperan el voguing como leitmotiv no remiten a los vídeos musicales de finales de los 80 y de principios de los 90, centrados en la representación del movimiento coreográfico, sino al género documental (y, de forma más precisa, a *Paris is burning*). Se crearía así un diálogo del formato con el referente documental antes que con

el referente músico-audiovisual al que más directamente se supone que debería remitir.

Mediante el análisis textual del discurso audiovisual pretendemos explorar los contenidos representados, de qué manera se articula formalmente la pieza audiovisual, cómo se configura la puesta en escena y su edición, así como identificar los referentes intertextuales de los vídeos, introduciendo para ello la interpretación.

El voguing y la Ball Culture han sido objetos de estudio previamente para líneas de investigación relacionadas con la representación de género y las *queer identities*, así como para estudios críticos y estudios culturales (Arvanitidou, 2019; Bailey, 2013; Birardi Mazzone & Peressini, 2013; Chatzipapatheodoridis, 2017; Moore, 2014), pero los videoclips que representaban las coreografías voguing no han sido estudiados desde el análisis textual que aquí proponemos. Caso aparte lo supondría Madonna y su creación audiovisual, objeto de estudio de multitud de trabajos (Freccero, 1992; Gaard, 1992; Guilbert, 2002; Kaplan, 1993; Prieto-Arranz, 2012).

La recuperación del voguing como forma de expresión dancística viene de la mano del revisionismo de la cultura pop reciente o, dicho de otra forma, de la nostalgia. Reynolds (2012, p. 16) afirma que “esta clase de *retromanía* se ha transformado en una fuerza dominante de nuestra cultura, a tal extremo que parecemos haber llegado a una suerte de punto de inflexión”.

Hernández-Gutiérrez (2019, p. 11) explica la existencia de toda una industria cultural de la nostalgia desde el momento en que la cultura pop se convierte en “la interfaz que conecta las vivencias y los sentimientos personales con las experiencias y las emociones compartidas de manera

grupal”, de tal modo que convergen lo psicológico y lo sociológico con las tecnologías y las prácticas culturales.

Según Van Dijck (2007), los medios juegan un papel crucial a la hora no sólo de dar forma a nuestra memoria colectiva, sino también a la memoria personal, al punto de condicionar nuestras interpretaciones de los hechos pasados y nuestro propio recuerdo de los mismos. Es por esta razón que se refiere a la nostalgia y al recuerdo como una “memoria mediatizada”.

La atención que este trabajo hace del voguing nace de la atención renovada que hacen piezas audiovisuales más recientes, vídeos musicales que toman el legado y los referentes previos para aportar una visión que va más allá de la mera caligrafía formal y de contenido, aportando nuevos significados y significantes a la representación dancística.

## **1. Metodología**

A la hora de elegir la muestra haremos un muestreo “subjetivo por decisión razonada”, en el que las unidades de la muestra no se eligen desde procedimientos estilísticos, sino “en función de algunas de sus características” (Corbetta, 2007, pp. 288-289). De los cuatro vídeos analizados, dos pertenecen a la etapa contemporánea a su esplendor, “Deep in Vogue” de Malcolm McLaren and the Bootzilla Orchestra (1989) y “Vogue” de Madonna (1990); los otros dos se inscribirían en el movimiento revisionista y nostálgico del voguing más reciente, “Let a Bitch Know” de Kiddy Smile (2016) y “Promises” de Calvin Harris y Sam Smith (2018). Será imprescindible igualmente el visionado atento de otros documentos audiovisuales que tomen como motivo central el

movimiento coreográfico objeto de nuestra atención, en especial *Paris is burning*.

Con objeto de demostrar la hipótesis de la que parte este trabajo, realizaremos un análisis textual sobre una muestra formada por estos videoclips: descompondremos las piezas presentes en la muestra y las recompondremos para así descubrir sus principios de construcción y su funcionamiento. (Casetti & Di Chio, 1991). El vídeo musical puede entenderse “como un texto audiovisual susceptible de un análisis pormenorizado como tal y como acto de la comunicación visual”, de tal modo que el análisis de contenido se centraría “en la codificación de propiedades observables en los textos” (Rodríguez-López, 2014, p. 279).

Proponemos una metodología de análisis textual audiovisual dividida en seis apartados. Creemos necesario iniciar el análisis con una fase previa, en la que atenderemos a aquellos datos que sitúan las diferentes piezas en su contexto de producción: título de la canción, intérprete, dirección, discográfica, género musical, BPM (golpes por minuto), enlace en YouTube, duración del videoclip y duración del single (según la web Discogs.com). Complementamos esta fase con información relacionada con cada una de las piezas analizadas.

En la segunda fase analizaríamos el contenido del vídeo musical: en primer lugar, partiremos de una breve descripción del vídeo para después categorizarlo según la tipología propuesta por Sedeño (2002), que aquí adaptamos: videoclip descriptivo, basado en la representación de la interpretación del tema musical por el grupo o cantante (performativo) o en una experimentación estética en torno a diversos códigos visuales (conceptual); videoclip narrativo, que desarrolla un relato a partir de la activación de aquellos elementos que permiten la narratividad o bien

muestra una diégesis, incluso si dicha narración es débil; o videoclip mixto, que combina aspectos del clip descriptivo (performativo o conceptual) con el narrativo.

La clasificación de los vídeos a partir de su narratividad implicará un análisis previo de sus componentes y de su posible activación. Así, la narratividad exige de la presencia de personajes, acontecimientos y transformación de una situación (Casetti & Di Chio, 1991, p. 172). Ligado al análisis narrativo, observaremos si otros aspectos narrativos (como el tiempo, el espacio o la narración) deben ser destacados, sin entrar en cuestiones formales que serán analizadas en el siguiente apartado.

La tercera fase de esta metodología queda conformada por el análisis formal audiovisual, donde se segmentan los planos que componen cada una de las piezas para analizar su articulación formal. Proponemos la siguiente secuencia: presencia de sonido diegético (ambiente o perteneciente a la escena filmada), preferencia por tipos de planos, según la denominación y tradición de la escala europea de encuadres (Gran Plano General; Plano General; Plano Entero; Plano Americano; Plano Medio Largo; Plano Medio; Plano Medio Corto; Primer Plano; Plano Detalle) (a partir de Millerson 1991); número de planos y ASL (*Average Shot Length*), que resulta de la división de la duración en segundos por el número de planos (Salt, 2006); duración media del plano (en segundos y frames, ss:ff); movimientos de cámara (travelling, zoom, travelling digital). En la medición de la duración de los planos seguiremos los criterios formales del sistema de televisión PAL, en la que cada segundo de vídeo se compone de 25 frames.

La cuarta fase del análisis tiene por objeto la puesta en escena en los cinco componentes que tradicionalmente la conforman: encuadre

o composición del plano, escenografía, iluminación, caracterización e interpretación de los actores. Según Villafañe (2006) o Millerson (1991), una composición interna que aplica las leyes de la proporción áurea a la pantalla sitúa un motivo principal en alguno de los puntos fuertes, en lo que se ha llamado “la regla de tercios”, evitando las composiciones simétricas. Observaremos si dicha regla se aplica en la muestra objeto de análisis o si, por el contrario, la composición es centrada.

La observación de la escenografía posibilita su clasificación como natural o artificial, con intenciones realistas o estilizadas, así como a su protagonismo en la narración, según su función dramática o narrativa. Apuntando muy brevemente hacia las cuestiones ligadas a la iluminación, indicaremos si posee un fin dramático y de composición o si es meramente funcional. La caracterización, que incluye maquillaje y vestuario, será evaluada también en términos de búsqueda de realismo o no, adecuada al objetivo dramático del personaje o no. Por último, la interpretación o dirección de actores evaluaría la actuación según la función del personaje en el contexto de la historia, lo que nos llevaría a estimarla apropiada o no.

En quinto lugar este análisis observa la edición y la post-producción del videoclip. En primer lugar evaluamos la percepción de ritmo, que queda condicionada por la duración media de los planos, pero también por el cambio de encuadre entre planos o por la tensión creada por la composición, por el contenido y por el movimiento interno. Consideraremos en segundo lugar la aplicación de efectos visuales digitales (VFX) (Jódar-Marín, 2017, p. 126), el etalonaje digital y, por último, la integración de recursos gráficos extradiegéticos, entre ellos los textos. Hemos de advertir que no siempre seremos conscientes del uso de estos

recursos de edición digital, por lo que comentaremos aquellos en los que estos sean evidentes.

En sexto y último lugar, introduciremos la interpretación y reflexionaremos. El uso crítico de la interpretación puede aplicarse en la metodología cualitativa y desde esta metodología de análisis no queremos negarnos a su posibilidad de aplicación. Así pues, el análisis nos conduciría a conclusiones acerca del contenido, configuración formal e intención comunicativa de los vídeos de la muestra.

## **2. Análisis y Resultados**

### **2.1 Fase Previa del Análisis**

Comentaremos en primer lugar que los cuatro vídeos musicales pertenecen al estilo house, dentro del género de música electrónica, manteniendo así una coherencia musical que liga el voguing a la música de baile y, de forma más precisa, al house. Los cuatro vídeos superan los cuatro minutos, alcanzando los 5:37 en el caso de Kiddy Smile. En todos los casos es superior a la duración del single. Apuntemos aquí que el tema de Madonna fue editado con diversas duraciones según el formato: álbum (4:19), single y vídeo (4:49) y recopilatorio de éxitos (5:17).

“Deep in Vogue” es un single de Malcom McLaren and the Bootzilla Orchestra publicado en mayo de 1989 y editado en Europa en 1990 bajo la marca Malcolm McLaren and the House of McLaren. Escrita por David Lebott y el legendario Malcom McLaren (uno de los padres del movimiento punk), pertenece al álbum “Waltz Darling”. La versión editada como single fue remezclada y producida por Mark Moore y William Orbit (que años después produciría a Madonna), tomando un *sample* del tema

“Love is the Message”, del grupo MFSB (1973). Esta versión incluye también fragmentos sonoros del documental *Paris is burning*, que aún no había sido estrenado, así como una parte vocal del bailarín Willi Ninja, protagonista absoluto del videoclip. El single alcanzó el número uno de la lista Billboard Dance Chart durante una semana en julio de 1989 y supuso el primer contacto del gran público con el voguing, de forma previa a Madonna y al documental de Jennie Livingstone.

Tabla 1.  
Fase previa

| <b>Videoclip</b>       | “Deep in Vogue”<br>(1989)                                                                               | “Vogue”<br>(1990)                                                                                       | “Let a Bitch Know”<br>(2016)                                                                            | “Promises”<br>(2018)                                                                                    |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Intérprete</b>      | Malcolm McLaren And The Bootzilla Orchestra                                                             | Madonna                                                                                                 | Kiddy Smile                                                                                             | Calvin Harris, Sam Smith                                                                                |
| <b>Dirección</b>       | (Desconocida)                                                                                           | David Fincher                                                                                           | LOUVRE                                                                                                  | Emil Nava                                                                                               |
| <b>Discográfica</b>    | Epic                                                                                                    | Sire, Warner                                                                                            | Defected                                                                                                | Columbia                                                                                                |
| <b>Link</b>            | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=k-d4u0Zzc5zc">https://www.youtube.com/watch?v=k-d4u0Zzc5zc</a> | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ffxKS-jUwKdU">https://www.youtube.com/watch?v=ffxKS-jUwKdU</a> | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=bIwR-LWnP_p8">https://www.youtube.com/watch?v=bIwR-LWnP_p8</a> | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=kbM-qWXnpXcA">https://www.youtube.com/watch?v=kbM-qWXnpXcA</a> |
| <b>Género</b>          | House                                                                                                   | House                                                                                                   | House                                                                                                   | House                                                                                                   |
| <b>BPM</b>             | 115                                                                                                     | 116                                                                                                     | 121                                                                                                     | 123                                                                                                     |
| <b>Duración clip</b>   | 04:14                                                                                                   | 04:53                                                                                                   | 05:37                                                                                                   | 04:05                                                                                                   |
| <b>Duración single</b> | 03:54                                                                                                   | 04:19/<br>04:49/<br>05:17                                                                               | 05:30                                                                                                   | 03:33                                                                                                   |

Elaboración propia

Ignoramos la identidad de la autoría del videoclip, cuyos planos se editaron también en el vídeo musical de otro single del álbum, “Waltz Darling”. Algunos planos de “Deep in Vogue” aparecen en *Paris is burning*.

“Vogue” de Madonna fue escrita y producida por Madonna y Shep Pettibone y su videoclip fue editado en marzo de 1990, como primer single del álbum “I’m Breathless”. Dirigido por David Fincher, recibió tres premios MTV Video Music Awards. La canción alcanzó el número uno en 30 países y se le considera el mayor éxito comercial de Madonna (Lamb, 2019). En una estrategia que repetiría posteriormente en diversas ocasiones, Madonna tomaría una práctica popular desconocida por el gran público (el voguing como tendencia dancística ligada a la Ball Culture y a la marginalidad queer del barrio neoyorkino de Harlem) para llevarla al gran público (Prieto-Arranz, 2012; Ursprung, 2012).

“Let a Bitch Know” es un single y videoclip del bailarín, dj, productor y cantante francés Kiddy Smile editado en julio de 2016 por la discográfica Defected, especializada en house y EDM. El tema no forma parte del álbum de debut del intérprete (“One Pony Trick”, 2018), pero sí en el EP “Enough Of You” (2016). La dirección del vídeo musical fue responsabilidad del grupo de creación colectiva Louvre, con producción de Grand Musique Management y dirección artística de Hakim Ghorab. El clip otorgó cierta visibilidad a la aún minoritaria y casi desconocida escena voguing de París.

“Promises” es una colaboración del dj y músico Calvin Harris con el vocalista Sam Smith, escrita por ambos junto a la compositora Jessie Reyez. El single fue editado en agosto de 2018 y el videoclip oficial el 4 de septiembre, después del exitoso *lyric video* publicado en

YouTube con la edición del single, el 16 de agosto de 2018. El director del videoclip fue el célebre Emil Nava, con una nómina de al menos 92 vídeos musicales según Imvdb.com. El single fue un éxito más de Harris en Reino Unido, Europa y Estados Unidos, alcanzando el número en la lista UK Charts y en Billboard's Dance/Mix Show Airplay Chart, entre otros. En una operación similar a la efectuada por Madonna casi treinta años antes, llevó nuevamente el voguing a la producción y recepción cultural *mainstream*.

## 2.2 Análisis de Contenido

En este apartado, comentaremos brevemente cada uno de los vídeos desde el punto de vista de contenido y de la narrativa. “Deep in Vogue” recoge una interpretación coreográfica de voguing de cinco bailarines (tres hombres y dos mujeres), en un estudio con un fondo neutro. En blanco y negro y como si de una sesión fotográfica se tratara, los danzantes se mueven al ritmo de la canción, sincronizando sus labios con el tema en muy pocos planos. Con formaciones individuales, por parejas y grupos de 3 y de 4 personas, el personaje central es Willi Ninja, también vocalista de la canción.

Se trataría de un clip descriptivo performativo sin elementos de narratividad. Podría intuirse un relato en la relación de la pareja danzante en el largo plano secuencia final, de un minuto y medio de duración, dado que parecen reaccionar ante las actitudes y poses del otro bailarín, pero carece de puntos de acción suficientes para poder hablar de un verdadero relato. Los bailarines interpretan personajes sofisticados y elegantes, pero no se producen acontecimientos ni transformaciones que nos permitan hablar de una verdadera narración.

La falta de continuidad entre los planos, en un escenario neutro abstraído de cualquier tipo de referentes, tampoco activa aspectos narrativos de interés relacionados con la construcción del tiempo, el espacio o la narración.

En el videoclip en blanco y negro “Vogue”, Madonna interpreta el tema en un estudio caracterizado como una mansión con escasísimos elementos de atrezzo, además de algunas esculturas clásicas y pinturas de vanguardia de inicios del siglo XX. Junto a ella, aparecen algunos hombres y mujeres con traje y un estilo burgués o aristocrático que más adelante interpretarán el tema (en el caso de las coristas) o bailarán voguing. La puesta en escena y la fotografía remiten tanto al cine clásico de los años 40 como a la construcción estelar de sus principales intérpretes, al tiempo que se reproducen composiciones fotográficas célebres de la primera mitad del siglo XX por parte de Madonna.

El videoclip es de tipo descriptivo, tanto performativo –puesto que el eje es la interpretación del tema- como conceptual, habida cuenta de la multitud de referencias hacia el Hollywood clásico y al glamour de las estrellas de cine. Los elementos narrativos son insuficientes para poder establecer un relato narrativo, aunque esto podría debatirse; la introducción del tema parece mostrar una espera, la adecuación del espacio por parte del personal de servicio de la casa y la llegada de los elegantes invitados, concluyendo con la interpretación grupal, casi orgiástica, en los últimos segundos del clip, como si se tratase de una fiesta que finalmente llega a su clímax (que podría prolongarse con el inicio del clip, lo que le otorgaría una estructura cíclica coherente). Carecemos, sin embargo, de componentes narrativos suficientes que puedan dar una continuidad al relato.

La relación temporal entre los planos no activa recursos narrativos ligados al tiempo que puedan identificarse. El espacio, como hemos apuntado, se crea a partir de escasos elementos materiales y es antes sugerido que descrito con realismo, sin que tampoco exista una solución de continuidad entre aquellos.

“Let a Bitch Know” de Kiddy Smile lo muestra en un contexto urbano periférico, en concreto un barrio a las afueras de París, interpretando el tema junto con otros bailarines. Caracterizados con una estética hip-hop o travestidos, muestra al conjunto bailando voguing o realizando acciones en algunos casos violentas (destrozando un coche con bates de beisbol e incendiándolo). Se adopta así un estilo duro próximo a los videoclips de hip-hop, con un protagonismo importante del entorno físico, el barrio, aunque con personajes de apariencia queer. Los escenarios serían los exteriores del barrio con el fondo de unos bloques de pisos, el interior de una discoteca y un parking subterráneo.

En cuanto a su categorización, sería un clip de tipo performativo, si bien algunos planos dan cuenta de un breve relato: dos hombres conversan en privado y con una actitud seria, para después descubrir que son cuestiones de naturaleza íntima. Los hombres se besan en un parking. En todo caso, este pequeño relato resulta bastante secundario en el conjunto del videoclip, que prioriza su focalización en la interpretación de Kiddy Smile y del grupo coreográfico.

En cuanto al tiempo y al espacio, aunque no existe una clara articulación de aquellos dada la sucesión de planos sin relación de continuidad, sí podríamos identificar una primera parte que muestra espacios exteriores diurnos y una segunda con escenarios interiores ¿nocturnos? (el club y el parking), para concluir de nuevo con los espacios exteriores

diurnos. Resulta, en todo caso, insuficiente para dar coherencia a una construcción narrativa del espacio, del tiempo o de la narración.

El clip más reciente, “Promises” de Calvin Harris y Sam Smith, vuelve a ser un vídeo performativo en el que diversos personajes, singulares y muy diversos entre sí, bailan voguing en un club o en un escenario con una pasarela, mientras Sam Smith interpreta la canción en éstas y otras localizaciones. La particularidad procede de la introducción, los primeros 36 segundos, en la que los bailarines cuentan, con tomas de sonido ambiente, la posibilidad de manifestación de sus identidades y de celebración de las mismas que les permiten el baile y la Ball Culture.

Incluso aunque identifiquemos a los músicos y danzantes como personajes y veamos una evolución de una situación festiva in crescendo, no se activan los componentes necesarios para hablar de narración. De igual modo, hay una ausencia de relación espacial o temporal entre los planos y las escenas.

Una primera valoración del contenido de los vídeos musicales seleccionados con una focalización prioritaria del voguing nos llevaría a concluir la enorme coherencia entre ellos en cuanto a aspectos de contenido, incluso si formalmente, como veremos, son muy diferentes. Así, tenemos que son vídeos performativos o descriptivos, en general, sin que apenas se activen los componentes narrativos con la fuerza suficiente como para poder crear un relato.

Podemos pues concluir, en relación al análisis de contenido efectuado, que hay elementos de continuidad entre los clips analizados, incluso si la horquilla de tiempo entre ellos es de casi 30 años. La performance es el eje de los cuatro vídeos musicales, destacando en cada uno de ellos a los vocalistas (Willi Ninja, Madonna, Kiddy Smile

y Sam Smith). Nuestro objetivo no es el análisis de la representación de las identidades queer, pero podemos apreciar que éstas se encuentran muy presentes en los cuatro vídeos analizados, principalmente a partir de la continuidad de estas piezas con la raíz del voguing y de la Ball Culture. Tanto en “Deep in Vogue” como en “Vogue” algunos de sus bailarines y coreógrafos participaron directamente de la Ball Culture de Harlem (Luis Camacho Xtravaganza o José Gutiérrez Xtravaganza en “Vogue”, Willi Ninja en “Deep in Vogue”); “Promises” recupera a Kevin Stea, presente en “Vogue” e integrante del conjunto que bailó con Madonna en la gira “Blond Ambition Tour 1990”; “Let a Bitch Know” reúne en torno a su intérprete a diversos representantes de la escena voguing parisina contemporánea.

La diversidad étnica de los intérpretes de todas las piezas, aspecto en el que no hemos entrado, también respeta el espíritu fundacional del género dancístico. En sus representaciones a través del videoclip, el baile no ha abandonado su relación con las personas queer ni ha sido objeto de un proceso de *whitewashing* ni de *straightwashing*.

## 2.3 Análisis Formal

Tabla 2.  
*Análisis formal*

| Videoclip               | “Deep in Vogue” | “Vogue”                          | “Let a Bitch Know” | “Promises”              |
|-------------------------|-----------------|----------------------------------|--------------------|-------------------------|
| <b>Sonido diegético</b> | No              | No                               | No                 | Sí                      |
| <b>Tipos de plano</b>   | PE, PA, PM      | Evolución:<br>PE, PA,<br>PML, PP | PP, PM, PG,<br>PE  | PPP, PP, PE,<br>PP y PM |
| <b>Nº de planos</b>     | 106             | 226                              | 167                | 194                     |

|                              |            |                   |                   |                                               |
|------------------------------|------------|-------------------|-------------------|-----------------------------------------------|
| <b>ASL</b>                   | 2.39       | 1.29              | 2.01              | 1.26                                          |
| <b>Duración media</b>        | 02:10      | 01:07             | 02:00             | 01:06                                         |
| <b>Movimientos de cámara</b> | Pocos zoom | Muchos travelling | Muchos travelling | Travelling, cámara en mano, realización sucia |

Elaboración propia

Comentamos en primer lugar la ausencia del sonido diegético en tres de los vídeos. “Promises”, sin embargo, sigue la tendencia actual de integrar el sonido ambiente, distinguiendo así al single como canción del vídeo musical, con lo que gana en autonomía. En los primeros segundos del vídeo, con un tono documental y una realización sucia que se prolonga en el resto del clip –que, sin embargo, no vuelve a recoger sonido ambiente-, se recogen las declaraciones de los bailarines. Los tres clips más antiguos evitan esta multiplicación de los recursos sonoros y responden a prácticas más clásicas del vídeo musical.

La atención a los tipos de planos parece mostrar dos prácticas frecuentes coherentes con un uso funcional y clásico del lenguaje audiovisual: el uso de PE para registrar las coreografías de cuerpo entero de bailarines de manera individual o en grupo (en el caso de “Deep in Vogue” sería el PA) y el PP para llenar los encuadres con los rostros de los vocalistas de los temas. “Deep in Vogue” apenas hace uso de los PP, también por la menor presencia de planos en los que hay una sincronización labial, mientras que en “Vogue” Madonna interpreta la canción en abundantes PPs, con los que también aparecen filmados algunos bailarines en sus presentaciones, así como las coristas Nikki

Harris y Donna DeLory. Destaquemos también en “Vogue” el juego con las angulaciones de cámara contrapicadas en los PE y picadas en los PP de Madonna, remitiendo así a retratos de Marlene Dietrich (iluminados con luz cenital) y a Marilyn Monroe. La cantante muestra su espalda a través de un lento travelling descriptivo en los primeros segundos, ocultando su identidad hasta el segundo 34.

“Let a Bitch Know” hace un uso funcional de los encuadres, contrastando con aquellos planos que aparecen girados del revés y que crean imágenes espectaculares. Destaquemos una prolongación del uso de los tipos de planos y de los movimientos de cámara de “Vogue” en el clip francés: los intérpretes son presentados a través de travellings que destacan su presencia y que los dignifican, al ser filmados como estrellas del mismo calibre y glamour que los actantes de “Vogue”.

“Promises” aboga por los planos cortos, además de muy breve duración, filmados cámara en mano, con una realización sucia potenciada por el uso de filtros que otorgan al clip en buena parte de su metraje de una estética VHS. Se remite de esta forma tanto al registro documental como a la espontaneidad de imágenes y actuaciones que parecen improvisadas, como ocurría en los auténticos Ball neoyorquinos.

El número de planos se mueve de los 106 de “Deep in Vogue” a los 226 de “Vogue”, con los 167 de “Let a Bitch Know” y los 194 de “Promises”. En todos ellos se percibe una enorme rapidez en el cambio de plano. La relación entre la duración de los vídeos y el número de planos ofrece ASLs de 2.39, 1.29, 2.01 y 1.26. Llevado a la duración media de los planos, observamos un curioso paralelismo entre “Deep in Vogue” y “Let a Bitch Know”, con 2:10 (segundos:frame) y 2:01 respectivamente, y “Vogue” (1:07) y “Promises” (1:06). Así pues,

contrastamos la brevísima duración los planos, por debajo de los dos segundos en la mayor de los casos y acorde con las medias identificadas en otras muestras recientes (Pérez-Rufí y Rodríguez-López, 2017).

Los movimientos de cámara, como ya apuntamos, son escasos en “Deep in Vogue”, con ligeros re-encuadres a través del zoom, abundantes en “Vogue” y “Let a Bitch know”, a través de travellings resueltos con elegancia y cierta espectacularidad, y constantes en “Promises”, sucios y grabados cámara en mano. Al movimiento de la cámara se une el movimiento interno –las coreografías rodadas-, que equilibra en el caso de “Deep in Vogue” el estatismo de la cámara.

Si bien percibíamos cierta unidad y coherencia en los contenidos en los vídeos analizados, el análisis formal nos muestra estilos de realización muy dispares, en los que sólo la escasa duración de los planos parece aportar un rasgo estilístico común.

### 2.4 Análisis de la Puesta en Escena

Tabla 3.  
*Análisis de la puesta en escena.*

| <b>Videoclip</b>                   | “Deep in Vogue”                      | “Vogue”                             | “Let a Bitch Know”   | “Promises”          |
|------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|----------------------|---------------------|
| <b>Composición (regla tercios)</b> | No                                   | No                                  | No                   | No                  |
| <b>Escenografía</b>                | Artificial, estilizada. Neutra       | Artificial, estilizada. Minimalista | Natural, realista    | Natural, realista   |
| <b>Iluminación</b>                 | Funcional, salvo contraluz dramático | Dramática. Expresionista            | Funcional. Realista. | Funcional. Realista |

|                        |                                           |                      |                                           |                                |
|------------------------|-------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------|--------------------------------|
| <b>Caracterización</b> | Mezcla realista y no realista, dramática. | Realista. Dramática. | Mezcla realista y no realista, dramática. | Mezcla realista y no realista. |
| <b>Interpretación</b>  | Apropiada                                 | Apropiada            | Apropiada                                 | Apropiada                      |

Elaboración propia

La atención a la puesta escena pone de manifiesto la principal diferencia entre los videoclips de la primera época del voguing y los de la etapa más reciente. Así, las piezas de 1989 y 1990 hacen uso de escenografías artificiales y estilizadas que no ocultan su naturaleza de estudio. No olvidemos que el voguing simula los cambios de pose en una sesión fotográfica, por lo cual el escenario más apropiado –fuera de las Ball- sería el estudio. En el caso de “Vogue” la escenografía, minimalista y sugerida antes que definida con precisión, remite al Hollywood clásico y a la recreación de interiores lujosos en estudios, pero también de exteriores sugeridos a través de fondos pintados.

La iluminación en el vídeo de McLaren es funcional salvo en los planos en los que los personajes aparecen iluminados a contraluz, destacando así las siluetas con el altísimo contraste entre blanco y negro. En el vídeo de Madonna la iluminación dramática no sólo remite a fotografías de divas como Dietrich y al cine clásico, sino también al expresionismo, dado el protagonismo que tiene la luz a la hora de crear fuertes contrastes, de nuevo apoyado por el blanco y negro.

Por el contrario, los vídeos de Kiddy Smile y Calvin Harris con Sam Smith tienen una intención realista en la recreación de la puesta en escena: los escenarios son naturales y realistas y la iluminación funcional.

Incluso la iluminación coloreada de los clubs es realista dentro de dichas localizaciones. Los escenarios aparentan así una escasa intervención.

Frente a la re-elaboración del estudio y la recreación del glamour de las dos primeras piezas, las más recientes abogan por mostrar entornos no ya sólo realistas, sino degradados. La marginalidad original del voguing y la Ball Culture es recreada a través de localizaciones que remiten a los barrios periféricos y a los clubs aparentemente decrepitos.

La caracterización y la interpretación es, sin embargo, común: podríamos calificarlas de poco realistas y dramáticas, pero el exceso y la imaginación que muestran son coherentes con la Ball Culture en la que se inspiran. Sólo el vídeo de Madonna rompe las dinámicas del resto en este aspecto: los personajes de “Vogue” visten con elegancia y conforme a las normas sociales de la alta burguesía y son realistas en este contexto cultural e histórico (el Hollywood de los años 40), pero fuera de dicho contexto serían igual de excesivos y poco realistas, o dramáticos.

Podríamos concluir que la puesta en escena determina las principales diferencias entre los clips de la primera época del voguing y los de la segunda, desde el momento en que varían los referentes. Frente al estudio fotográfico o cinematográfico de la primera etapa, la segunda etapa recupera los escenarios más realistas y acordes al espíritu fundacional de la Ball Culture.

## **2.5 Análisis de la Edición y la Post-Producción**

La percepción del ritmo es en todos los casos muy elevada y viene principalmente de la combinación de varios elementos: una velocidad de cambio de plano muy rápida (con una media de duración de cada planos,

como vimos, de entre 1 y 2 segundos), los abundantes movimientos de cámara (salvo en el caso de “Deep in Vogue”) y el movimiento interno aportado por las coreografías ejecutadas por los intérpretes. El ritmo de edición es coherente con el género musical de las piezas, house, y con la velocidad de los temas (entre 115 y 123 bpms). La repetición de planos permite la aceleración del cambio de plano, puesto que el espectador no necesitará de planos más largos para decodificarlos.

Tabla 4.  
Análisis de la edición y post-producción

| <b>Videoclip</b>         | “Deep in Vogue”     | “Vogue” | “Let a Bitch Know” | “Promises”           |
|--------------------------|---------------------|---------|--------------------|----------------------|
| <b>Percepción ritmo</b>  | Rápida              | Rápida  | Rápida             | Rápida               |
| <b>VFX</b>               | No                  | No      | No                 | No                   |
| <b>Etalonaje</b>         | Cuidado             | Cuidado | No evidente        | No evidente, filtros |
| <b>Recursos gráficos</b> | Texto, cartón final | No      | Cartones           | No                   |

Elaboración propia

Los recursos gráficos (textuales) aparecen en “Deep in Vogue”, con textos extradiegéticos superpuestos en dos ocasiones y con una imagen fija (o “cartón”) final donde se homenajea a las “casas” que dieron forma al voguing y la Ball Culture. También vemos dos “cartones” en “Let a Bitch Know”, relativos a la autoría (realización y dirección artística).

Los efectos visuales (VFX) están ausentes en todos los vídeos, aunque el etalonaje aparenta ser muy cuidado en “Vogue”, al punto de que su director de fotografía, Pascal Lebegue, mereció un premio MTV. Éste y “Deep in Vogue” están editados en blanco y negro. En “Deep

in Vogue” el granulado invita a pensar que se trata de una película de 16 milímetros de altísimo contraste. En los dos clips más recientes el etalonaje busca la impresión de realismo. “Promises” ensucia aún más la imagen a través de filtros digitales, dándole una estética de grabación en vídeo VHS o de formatos de cine domésticos tipo Súper-8.

Volvemos a detectar un paralelismo con las conclusiones del análisis de la puesta en escena: la fotografía es muy cuidada en los clips de la primera etapa del voguing y el blanco y negro ayuda a aportar una identidad sofisticada, elegante y clásica. Sin embargo, los dos vídeos de la segunda etapa abogan por representar unos contextos menos estilizados y realistas, para los que una aparente filmación más descuidada o sucia –muy especialmente en “Promises”- aporta la credibilidad y el verismo de los formatos documentales.

## 2.6 Interpretación

Pese a la variedad formal de las propuestas analizadas, podemos reconocer una evolución en la representación del voguing a través del videoclip, donde cada propuesta toma como referente la anterior, aportando nuevos recursos y perspectivas. “Deep in Vogue”, como pieza fundacional del registro del baile en el videoclip y simultánea a *Paris is burning*, es tan simple como efectiva: parece el registro documental de un género dancístico, desnudo en otro tipo de contenidos. Abstraído de todo entorno, los cuerpos queer danzantes posan en lo que parece un estudio fotográfico, centrando toda la atención en su fisicidad y en la coreografía. Así, en ocasiones las composiciones en grupo llegan a simular la complejidad coreográfica de un grupo escultórico helenístico.

“Vogue” trasciende el posado fotográfico y lo lleva al referente glamoroso del Hollywood de los años 40 y del cine clásico. Los cuerpos que imitan ser maniquís se confunden con las esculturas clásicas que sirven como atrezzo en algunos escenarios, minimalistas y sugeridos con pocos elementos y a través de la iluminación antes que mostrados. Aparece el componente nostálgico, ausente en “Deep in Vogue” e incluso en *Paris is burning*, cuyos discursos mostraban la fascinación de la novedad. El ritual dancístico de los elegantes acompañantes de Madonna y de la propia diva (más diva que nunca) parece dejar en segundo plano el origen queer y de la Ball Culture de sus protagonistas y coreógrafos (José Gutiérrez y Luis Camacho).

“Let a Bitch Know” es fiel al espíritu marginal de los orígenes del voguing y la Ball Culture, si bien los protagonistas de la nueva y revisionista Ball Culture salen de los oscuros interiores de Harlem representados en *Paris is burning* para mostrarlos orgullosos, dignos y reivindicativos en un espacio exterior y diurno pero también marginal, la periferia parisina. El contraste entre las actitudes duras de sus actantes, identificados con la periferia, con una caracterización queer y con una realización estilizada y sofisticada nos lleva a una conclusión: el contenido parece aludir a la representación documental de *Paris is burning*, pero la forma remite al estilismo y sofisticación de “Vogue”, con su cuidada fotografía y con el coreografiado y estiloso uso de movimientos travelling de la pieza dirigida por Fincher.

“Promises” es un puro ejercicio de nostalgia, incluso con la participación de uno de los protagonistas de “Vogue” y de la gira “Blond Ambition”. Rodado de manera documental, con una realización sucia, el referente más directo es *Paris is burning*, en lugar de los videoclips

previos. Los personajes queer vuelven a escenarios propios de la Ball Culture primitiva y reivindican el valor de su legado, el voguing. Como ya hemos apuntado, Calvin Harris y Sam Smith recuperan para la industria musical *mainstream* un movimiento cultural y un género dancístico que, pasada la relevancia que les aportó Madonna, volvió a contextos muy minoritarios.

Podríamos concluir, de manera genérica, que “Promises” cierra el círculo alrededor del voguing: por una parte, lo conecta con sus orígenes estéticos, sociales y culturales; por otra parte, lo integra en la recuperación nostálgica de la memoria cultural pop y lo lleva a una notoriedad pública que está por ver si termina aquí o se prolonga.

## Conclusiones

La principal conclusión a la que lleva el análisis textual audiovisual aplicado sobre los cuatro vídeos musicales seleccionados es que el contexto social y cultural con que nació un género dancístico, el voguing, ha permanecido en los videoclips musicales a lo largo de 30 años. La danza podría haberse deslindado de su sentido primitivo y de todos los referentes culturales que conllevaba (la Ball Culture, los personajes de naturaleza queer, la competición entre “casas”, la referencia al glamour y la moda), pero se han mantenido.

De esta forma, podemos confirmar la hipótesis de partida de este trabajo, es decir, que los videoclips más recientes toman como inspiración la documentación acerca de las Ball Culture (en concreto, el documental *Paris is burning*), antes que los vídeos musicales que dieron a conocerlo a finales de los 80 y que popularizaron el género.

Se crearía así un diálogo del formato con el referente documental antes que con el referente músico-audiovisual al que más directamente se supone que debería remitir.

Además, la evolución de la representación del voguing en el videoclip ha sido fiel a unos elementos que han permanecido desde sus orígenes: los actantes/danzantes queer, la música de género house, la altísima velocidad de edición, el uso del travelling como recurso para dotar de espectacularidad a la imagen y dignificar la posición destacada y orgullosa de sus bailarines o la mención desde la puesta en escena al motivo soñado por los bailarines (el estudio fotográfico o cinematográfico en el que posan) o desde el que se da a conocer como evento social (el club y la periferia marginal de las grandes urbes).

Podríamos considerar que el renacimiento del voguing obedece a una moda pasajera y que responde al espíritu revisionista de la industria de la nostalgia pop contemporánea, pero también podríamos interpretar que dicho acercamiento renovado ha permitido recuperar un movimiento cultural marginal digno de ser estudiado y atendido por la investigación en comunicación.

## Referencias

- Arvanitidou, Z. (2019). Fashion, Dressing, and Identities in Ballroom Subculture. *Journal of International Cooperation and Development*, 2(1), 40-50. Recuperado de <https://www.icsapienza.org/journal/index.php/jicd/article/view/18/12>
- Bailey, M. (2013). *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan: University of Michigan Press.

- Birardi Mazzone, G. & Peressini, G. (2013). Voguing: Examples Of Performance Through Art, Gender and Identity. *Mantichora*, 3, 108-124. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4bpj3z9>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European journal of American studies*, 11(3), 1-15. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/ejas.11771>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Freccero, C. (1992). Our Lady of MTV: Madonna's Like a Prayer. *Boundary 2*, 19(2), 163-183. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/303538>
- Gaard, G. (1992). The Laugh of Madonna: Censorship and Oppositional Discourse. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 25(1), 41-46. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1315073>
- Guilbert, G.C. (2002). *Madonna as a Postmodern Myth*. London: McFarland & Company.
- Hernández-Gutiérrez, J.A. (2019). Memoria mediática: la nostalgia en la cultura pop. *Question*, 1(62), 1-13. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/16696581e152>

- Jódar-Marín, J.A. (2017). Evolución del montaje y postproducción del videoclip musical: del jumpcut a los VFX como paradigma de iconicidad y puesta en escena. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 8(2), 119-128. Recuperado de <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2017.8.2.8>
- Kaplan, A. (1993). Madonna Politics: Persersion, Repression or Subversion? In C. Schwichtenberg (Ed.), *The Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory* (pp. 149-165). Boulder: Westview Press
- Lamb, B. (2019). Madonna's 38 Top 10 Pop Songs. *Liveaboutdotcom*. <https://www.liveabout.com/madonnas-38-top-pop-songs-3245460>
- Millerson, G. (1991). *Técnicas de realización y producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión.
- Moore, M. (2014). Walk for Me: Postmodern Dance at the House of Harrell. *Theater*, 44(1), 5-23. Recuperado de <https://doi.org/10.1215/01610775-2370746>
- Pérez-Rufi, J.P. & Rodríguez-López, J. (2017). La duración del plano en el videoclip: hacia una categorización de los recursos formales en el vídeo musical contemporáneo. *Zer*, 22(42), 35-52. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1387/zer.17796>
- Rodríguez-López, J. (2014). *Diseño de un modelo crítico-estilístico para el análisis de la producción videográfica musical de Andy Warhol como industria cultural* (Tesis doctoral). Huelva: Universidad de Huelva.

- Prieto-Arranz, J. (2012). The Semiotics of Performance and Success in Madonna. *The Journal of Popular Culture*, 45(1), 173-195. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00917.x>
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Salt, B. (2006). *Moving into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*. Londres: Starword.
- Sedeño, A. (2002). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Ursprung, S. (2012). Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation. [Blog]. Recuperado de <https://sophia.smith.edu/blog/danceglobalization/2012/05/01/voguing-madonna-and-cyclical-reappropriation/>
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Redwood City: Stanford University Press.
- Villafañe Gallego, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.