

# **Lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham en los años noventa (1993-1999)**

Pau Pascual Galbis

EDITORIAL  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**

**LO MONSTRUOSO EN LOS VÍDEOS MUSICALES  
DE FLORIA SIGISMONDI Y CHRIS CUNNINGHAM  
EN LOS AÑOS NOVENTA (1993-1999)**

Tesis Doctoral presentada por:

**Pau Pascual Galbis**

Dirigida por:

**Dr. Miguel Molina Alarcón**

Valencia, julio del 2011



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



*Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.*

© Pau Pascual Galbis, 2011

Primera edición, 2011

© de la presente edición:  
Editorial Universitat Politècnica de València  
[www.editorial.upv.es](http://www.editorial.upv.es)

ISBN: 978-84-695-0692-9

Ref. editorial: 5511

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

A Hana y Aniol

### **Agradecimientos:**

A mi familia, Elisa, Pep y David; a la estimable ayuda efectuada por mi Director de la tesis, Miguel Molina Alarcón en los momentos más difíciles; a Pilar Pedraza por esclarecerme el camino y dirigirme el trabajo de investigación, al igual que también menciono el apoyo de mi tutor Vicente Ortiz Sausor en la tesina. Además quisiera agradecer a título personal su contribución en esta disertación: a Patrick Burke, Nigel Balfour, Bernabé Gómez, Pedro Ortuño, Joan Josep Mussarra, Marta Pérez-Yarza, Atsuko Arai, Felip González y Laura Frahm. Por último nombrar también a los que colaboraron en el vídeo, como Joan Urrios, Marta Migula, La Fábrica Naranja y EEDL.

## **Resumen (castellano)**

### **LO MONSTRUOSO EN LOS VÍDEOS MUSICALES DE FLORIA SIGISMONDI Y CHRIS CUNNINGHAM EN LOS AÑOS NOVENTA (1993-1999)**

La presente tesis doctoral emprende la investigación de lo monstruoso y sus implicaciones de carácter ideológico, estético y político, especialmente desarrollado en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham en la década de los noventa. En ese período en concreto nace una nueva generación de directores de videoclips, que ya no se encuentran en el anonimato, como sucedía en los ochenta, ahora son conocidos y respetados, además de transgredir frecuentemente las reglas del marketing promocional del clip estandarizado. Directores, entre otros, como Michel Gondry, Chris Cunningham, Spike Jonze y Floria Sigismondi, estarían dentro de esta lista privilegiada. Por lo demás, estos respectivos realizadores en general trabajan misceláneos ámbitos estilísticos fronterizos, la ultrafragmentación, la intertextualidad y las narraciones figurativas no lineales.

Nuestro objetivo es proponer un corpus teórico interdisciplinar que determine las consecuencias que origina lo abominable en el lenguaje fluctuante del videoclip de esos respectivos autores, y sus analogías con otras corrientes del pensamiento postmoderno; a la vez que nos permiten ofrecer nuevas interpretaciones transversales sobre la ideación corporal inverosímil. A nivel metodológico hemos partido del estudio de la monstruosidad histórica y sobre todo de la cinematografía de terror como antecedente de la otredad somática en movimiento, de la cuál formulamos la hipótesis de que el concepto de lo teratológico contemporáneo aplicado al videoclip de factura grotesca; es similar en muchos aspectos al mencionado cine de género, especialmente desde la vertiente del psicoanálisis. Igualmente hemos utilizado el análisis estético aplicado a los videoclips de Carol Vernallis, el concepto de la audiovisión definido por Michel Chion, las teorías de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Lenne y Friedrich Nietzsche, entre otros, para la disertación en profundidad de las obras videográficas. Además, hemos empleado variadas publicaciones y artículos provechosos para la tesis, procedentes de las artes visuales, la sociología, la antropología, la pedagogía social, la psicología, la musicología y la semiótica.

Los resultados logrados en esta tesis surgen de la semántica del vídeo musical artístico interrelacionada con el discurso de la alteración, ya esté presente en la imagen, sonido, ruido, texto o gesto; donde se logra acceder al otro yo del hombre, que es en cierto sentido un espejo deformado de nuestro interior, una gnosis siniestra que profundiza en lo más salvaje y atávico de nuestra existencia humana. Acercándonos por consiguiente, a la experiencia interior formulada por George Bataille, en donde se alcanzan los límites de lo posible. Al respecto de este resultado, los artistas Sigismondi y Cunningham, destacan por trazar en cada uno de sus videoclips, unas significaciones dionisiacas de ficción, que infringen sobremanera los valores establecidos, mediante *cyborgs*, engendros toxicómanos, monstruos políticos, protagonistas abyectos, ritmos enfermos, espacios aberrantes, y letras perturbadas. A lo sumo, estas concepciones ignominiosas de diferente índole, nos facilitan la posibilidad de elaborar nuevas enunciaciones de lo teratológico en un ámbito de comunicación audiovisual de masas completamente reciente, como es el vídeo musical promocional. Al mismo tiempo, que también se accede a una lectura específica de las figuraciones monstruosas establecidas por la síncrexis de la imagen y la acústica en sincronía con el tiempo.

## **Resum (valencià)**

### **ALLÒ MONSTRUÓS EN ELS VÍDEOS MUSICALS DE FLORIA SIGISMONDI I CHRIS CUNNINGHAM EN ELS ANYS NORANTA (1993-1999)**

La present tesi doctoral encoratja la investigació del fet monstruós i les seues implicacions de caràcter ideològic, estètic i polític, especialment desenvolupat en els vídeos musicals de Floria Sigismondi i Chris Cunningham en la dècada dels noranta. En eixe període, en concret, naix una nova generació de directors de videoclips coneguts i respectats, que superant l'anonimat dels creadors dels huitanta, s'atreixen a transgredir sovint les regles del màrqueting promocional del clip estandaritzat. Directors entre d'altres com Michel Gondry, Chris Cunningham, Spike Jonze i Floria Sigismondi, s'hi encabrien dins d'esta llista privilegiada. D'altra banda, cadascun dels respectius realitzadors treballen, en general, sobre els miscel·lanis àmbits estilístics fronterers, la ultrafragmentació, la intertextualitat i les narracions figuratives no lineals.

El nostre objectiu és proposar un corpus teòric interdisciplinari que determine les conseqüències que origina allò abominable en el llenguatge fluctuant del videoclip d'eixos respectius autors, i les seues analogies amb altres corrents del pensament postmodern; al mateix temps que ens permeten oferir noves interpretacions transversals sobre la ideació corporal inversemblant. A nivell metodològic, hem partit de l'estudi de la monstruositat històrica i, sobretot, de la cinematografia de terror, com a antecedent de l'alteritat somàtica en moviment. Sobre aquest darrer aspecte, formulem la hipòtesi que el concepte del teratològic contemporani, aplicat al videoclip de factura grotesca, és semblant en molts aspectes al mencionat cine de gènere, especialment, des del vessant de la psicoanàlisi. Igualment, a l'hora de portar a terme la dissertació en profunditat de les obres videogràfiques, hem fet servir l'anàlisi d'estètica aplicada als videoclips de Carol Vernallis, el concepte de l'audiovisió definit per Michel Chion, les teories de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Lenne i Friedrich Nietzsche, entre d'altres. A més, hem emprat variades publicacions i articles profitosos per a la tesi, procedents de les arts visuals, la sociologia, l'antropologia, la pedagogia social, la psicologia, la musicologia i la semiòtica.



Els resultats aconseguits en esta tesi, sorgixen de la semàntica del vídeo musical artístic, interrelacionada amb el discurs de l'alteració, ja estiga present en la imatge, so, soroll, text o gest; on s'aconsegueix accedir a l'altre jo de l'home, que és, en un cert sentit, un espill deformat del nostre interior, una gnosi sinistra que aprofundeix en el més salvatge i atàvic de la nostra existència humana. Per consegüent, acostant-nos a l'experiència interior formulada per George Bataille, és on s'aconsegueixen els límits d'allò possible. En aquest context, artistes com Sigismondi i Cunningham, destaquen per haver traçat en cadascun dels seus videoclips, unes significacions dionisiàques de ficció que infringeixen en gran mesura els valors establerts, mitjançant *cyborgs*, monstres toxicòmans, monstres polítics, protagonistes abjectes, ritmes malalts, espais aberrants, i lletres pertorbades. Com a màxim, estes concepcions ignominioses de diferent índole, ens faciliten la possibilitat d'elaborar noves enunciacions teratològiques, és a dir, un àmbit de comunicació audiovisual de masses completament recent, com en el cas del vídeo musical promocional. Alhora, també s'accedeix a una lectura específica de les figuracions monstruoses, establertes a partir de la sincresi de la imatge i una sincronitzada acústica amb el temps.

## **Abstract (english)**

### **THE MONSTROUSNESS IN THE MUSIC VIDEOS OF FLORIA SIGISMONDI AND CHRIS CUNNINGHAM IN THE 90'S (1993-1999)**

The present doctoral thesis undertakes the investigation of monstrousness and its ideological, aesthetic and political implications which developed especially in the music videos of Floria Sigismondi and Chris Cunningham in the 90s. In that period in particular a new generation of music video directors appears that are no longer anonymous like in the 80s- now they are well-known and respected, as well as frequently transgressing the promotional marketing rules of the standard video clip. Directors such as Michel Gondry, Chris Cunningham, Spike Jonze and Floria Sigismondi, would be within this privileged list. Moreover these respective producers generally work on miscellaneous neighbouring stylistic fields, ultrafragmentation, intertextuality and nonlinear figurative narrations.

Our aim is to propose a theoretical interdisciplinary corpus that determines the consequences sparked off by the abominable in the fluctuating expression of those respective authors' videoclips and their analogies with other currents of postmodern thought; at the same time it offers new cross-sectional interpretations on the improbable corporal idea. Methodologically, we started from the study of historical monstrousness and above all horror films as the antecedent of the somatic monster in movement, from which we formulated the hypothesis that the concept of the contemporary teratology applied to the grotesque videoclips; they are similar in many ways to this film genre, especially from the psychoanalytical point of view. Likewise, we have used the aesthetic analysis applied to Carol Vernallis' videoclips, the concept of audio vision defined by Michel Chion, the theories of Gilles Deleuze, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Lenne and Friedrich Nietzsche, among others; for the in-depth analysis of videographic works. In addition, we have used various publications and relevant articles for the thesis, from the visual arts, sociology, anthropology, social pedagogy, psychology, musicology and semiotics.

The achieved results of this thesis by the semantics of the artistic music video interrelated with the analysis of the monster, whether it's in the image, sound, noise, text or gesture, manages to gain access to man's alter ego, which is in some way a deformed mirror inside ourselves, sinister

gnosis that works its way into the wildest and most atavistic side of human existence. This consequently brings us closer to the inner experience formulated by George Bataille, where one reaches the limits what is possible. On the matter of this result, the artists Sigismondi and Cunningham stand out for describing in each and every one of their video clips, significant Dionysian fiction that excessively infringes the established values by using abominations such as cyborgs, political monsters, drug addicts, abject protagonists, sick rhythms, aberrant spaces, and disturbing lyrics. In summary, these ignominious conceptions of various natures help us to elaborate new enunciations of teratology in a completely new field of mass audio-visual communication as is the promotional musical video. At the same time, a specific interpretation is also offered of the monstrous figurations established by the synchresis of the image and the acoustics in synchrony with time.

## ÍNDICE

### Introducción

<b>1ª Parte: El otro cuerpo, escenario del monstruo</b>	p.27
1.1 <i>Monstrum y teratos</i>	p.29
1.2 Cosmología teratológica histórica	p.33
1.2.1 De los antiguos dioses al bestiario medieval	p.33
1.2.2 Del salvaje al prometeo moderno	p.38
1.3 La dialéctica de lo monstruoso en la contemporaneidad	p.44
1.3.1 Estudios entorno a la construcción de la anormalidad	p.44
1.3.2 Estética y moral. El miedo y lo siniestro	p.53
1.3.3 Aberraciones postmodernas: El <i>cyborg</i> y el monstruo <i>biopolítico</i>	p.58
<b>2ª Parte: El videoclip musical. De la construcción hipertextual de una identidad a los directores estrella de los noventa</b>	p.65
2.1 Concepciones y problemáticas del vídeo musical	p.67
2.2 Influencias de la cinematografía y del videoarte en el clip	p.78
2.3 El videoclip crea su propia historia	p.91
2.3.1 Precedentes: Del cine experimental a los <i>scopitones</i>	p.91
2.3.2 Orígenes del género 1975-1980	p.97
2.3.3 MTV y la Edad de Oro del videoclip 1981-1989	p.101
2.3.4 Los noventa. Clasicismo y etapa de los “directores estrella”	p.106
<b>3ª Parte: Lo monstruoso en el vídeo musical contemporáneo: Floria Sigismondi y Chris Cunningham</b>	p.131
3.1 El cine de terror como antecedente de la otredad en movimiento	p.133
3.2 El videoclip <i>Thriller</i> (1983) de Michael Jackson como paradigma	p.148
3.3 Referencias grotescas en el videoclip de los noventa	p.157
3.4 La ópera dionisiaca de Floria Sigismondi	p.183
3.4.1 Las bandas canadienses 1993-1995	p.208
3.4.2 De la apoteosis manierista a la renovación fría 1996-1999	p.213
3.5 La audiovisión antropomorfa de Chris Cunningham	p.222
3.5.1 La búsqueda del estilo 1995-1996	p.241
3.5.2 Robots, portentos y ruidos 1997-1999	p.240

<b>4ª Parte: Análisis de los videoclips de Sigismondi y Cunningham en los noventa</b>	p.263
4.1 Floria Sigismondi	
4.1.1 El laboratorio de los horribles suprahombres: <i>The beautiful people</i> (1996) de Marilyn Manson	p.265
4.1.2 La crisálida humanoide enamorada de la ninfa mecánica: <i>Tourniquet</i> (1996) de Marilyn Manson	p.293
4.2 Chris Cunningham	
4.2.1. El grito del monstruo analógico: <i>Come to daddy</i> (1997) de Aphex Twin	p.312
4.2.2 La gran bestia narcótica <i>Back with the killer again</i> (1995) de The Auteurs	p.329
<b>5ª Parte: Práctica audiovisual de la investigación de Pau Pascual Galbis</b>	p.341
5.1 Lo monstruoso en el trabajo personal videográfico y su analogía con la estética de Floria Sigismondi y Chris Cunningham	p.343
5.2 Proyecto práctico-audiovisual: <i>La llet sigmoide</i> (2011)	p.361
<b>Conclusiones</b>	p.379
<b>Bibliografía</b>	p.397
<b>Anexos:</b>	p.423
-Videografía de Chris Cunningham (1995-2011)	
-Videografía de Floria Sigismondi (1993-2011)	
-Videografía del autor de la tesis: Pau Pascual Galbis (1999-2011)	
-Discografía de los compositores: Marilyn Manson, Aphex Twin y The Auteurs	
-DVD Selección de vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham	
-DVD Trabajos videográficos de Pau Pascual Galbis	

## INTRODUCCIÓN

La necesidad de elaborar esta tesis viene dada en primer lugar por las correspondencias artísticas entre nuestra obra videográfica y la de Chris Cunningham y Floria Sigismondi, básicamente centradas alrededor de lo monstruoso posmoderno y sus intrínsecas y poliédricas derivaciones hermenéuticas. También otra necesidad ha sido que hay escasos estudios a nivel internacional sobre la alteridad en el vídeo musical de autor. En principio, eso se debe al carácter ambiguo e indeterminado del videoclip y a su dificultad de análisis, que precisa específicas y múltiples disciplinas para cada una de sus particulares producciones; a más de tratar la amplia temática, compleja y oscilante del término teratológico a través de la historia. Como igualmente añadir que en nuestros días, se encuentran insuficientes artículos críticos sobre el trabajo de la directora Sigismondi; pero sin embargo en el caso del británico Cunningham predominan un mayor número de publicaciones. Por otro lado, otra necesidad, proviene de formalizar una clasificación constructiva del videoclip musical desde sus precursores primigenios hasta los años noventa, como igualmente tratar su base semiótica atañida a su identidad problemática, y de su correlación con lo monstruoso cinético expuesto en la tesis.

Así pues, por estos motivos proponemos mediante una óptica discursiva inspirada en Vernallis, Frahm, Chion, el post-estructuralismo, los teóricos cinéfilos de lo fantástico; y contigua a las similitudes musicales, literarias, plásticas, sociológicas, antropológicas y cinematográficas del soporte multimedia del vídeo musical. Una investigación interpretativa sobre las nuevas ideas y expresiones de lo insondable fisiológico, acústico, sincrético, gestual y arquitectónico temporal; presentes en la iconografía de los dos directores de videoclips musicales examinados. Además, de revisar el contexto histórico, social y cultural de los años noventa, para acercarse profundamente a la dialéctica de lo deforme que subyace en los efímeros cuerpos-textos-sonidos-espacios-movimientos en la contemporaneidad y al mismo tiempo en nuestra videografía personal y ensayo práctico *La llet sigmoide* (“La leche sigmoidea”, 2011).

## **Hipótesis y objetivos**

Nuestra contribución en esta tesis es poder leer abiertamente la compleja dialéctica de lo monstruoso en los videoclips de Sigismondi y Cunningham, en una conjugación del vídeo musical con la alteración, poco explorada teóricamente, y que necesita ser estudiada de múltiples modos teóricos. Por ello, planteamos como principal hipótesis, que lo monstruoso en estos autores reside especialmente en los fenómenos psicofisiológicos sinestésicos propios de las imágenes con el audio, en el texto literario, en los signos-motrices corpóreos y en la estética espacial de la puesta en escena.

Asimismo, otra hipótesis, es la de confirmar que existe una constitución de la corriente de realizadores de videoclips surgidos a partir de los mediados de los noventa denominada la etapa de los “directores estrella”, que a través de sus piezas heterogéneas y fronterizas, se acercan más al arte de autor que a sus homólogos directores de videoclips más comerciales. Además la siguiente hipótesis se trata, de que gracias a las innovaciones tecnológicas de la práctica digital de esos años, estos respectivos directores fueron más versátiles y originales; en parte gracias al trabajar con unos medios audiovisuales más económicos para su producción. Del mismo modo también se admira internacionalmente la figura del realizador y de la realizadora en ese correspondiente período; y por último se tiene especialmente en cuenta, la siguiente hipótesis fundamentada en la interrelación crítica entre la cinematografía de terror y el videoclip musical de índole monstruoso con sus semejanzas exegéticas y antecedentes constitutivos pasados.

Por consiguiente, hemos planteado 5 objetivos específicos en esta tesis doctoral, que definimos a continuación:

- 1) Indagar lo monstruoso en los vídeos musicales de Floria Sigismondi y Chris Cunningham; a través del estudio de los fenómenos psicofisiológicos sinestésicos propios de las imágenes con el audio, en el texto literario, en los signos-motrices corpóreos y en la estética espacial de la puesta en escena.

2) Revisar lo patológico y anómalo en el pasado histórico, como también proceder a investigar las líneas ideológicas contemporáneas de la otredad somática más acentuadas.

3) Examinar los antecedentes teratológicos en el medio audiovisual, como la cinematografía de terror junto con la aplicación del psicoanálisis, y estudiar la musicología especializada en géneros populares.

4) Proceder a una contextualización y estudio propio del lenguaje, historia y características del videoclip musical popular de los años noventa, con sus principales contaminaciones provenientes de la cinematografía y del videoarte.

5) Analizar críticamente el proyecto práctico personal *La llet sigmoide* (2011) con sus correspondientes analogías con los dos autores inspeccionados.

## **Metodología**

Partiendo que apenas existen unos análisis específicos para los vídeos musicales, hemos aplicado una metodología ontológica, -en referencia a lo monstruoso y sus derivados-, concretizada a las características de los cuatro vídeos seleccionados de promoción musical de Floria Sigismondí y Chris Cunnigham. Igualmente, hemos considerado durante todo el proceso de análisis teórico, el valor tanto de la parte visual como de la musical, procurando evitar un estudio parcial, sino el realizar uno más unitario, -como así sugiere el musicólogo Eduardo Viñuela-. Además de tener también en suma atención, nuestra experiencia práctica videográfica dando por consiguiente a la tesis, un acento experimental y de visión artística que se complementa con otras investigaciones.

En principio, hemos procedido metodológicamente a un análisis conjunto general de la imagen en movimiento, del texto y del sonido basado en una propuesta de Michel Chion. Asimismo, también hemos tenido en cuenta el concepto de la *imagen-electrónica* elaborado por Gilles Deleuze, como de igual forma, el de *imagen-velocidad* de Jean-Marie Vernier.



Además, para una mejor comprensión del extenso, problemático y polisémico término de lo monstruoso; hemos tenido que recurrir a un previo estudio teratológico histórico para una mayor visión de la concepción en toda su magnitud. A más de examinar especialmente las últimas observaciones contemporáneas sobre dicha temática fronteriza e inconcebible con sus ramificaciones filosóficas, como el *devenir animal* y el *monstruo semiológico* de Gilles Deleuze, el *cyborg* de Donna Haraway, el *monstruo jurídico* y *biopolítico* de Michel Foucault y Antonio Negri, aparte de considerar los destacados estudios de Georges Canguilhem, José Miguel G. Cortés, Julia Kristeva, Umberto Eco, Carlos Reyero, Friederich Nietzsche, José Luis Borges, Anne Sauvagnargues, Jordi Planella, Jacques Derrida, Ignacio Malaxecheverría, Claude Kappler, Gilbert Lascault, Jeffrey Jerome Cohen, Manuel Delgado, Nikhail Baktin, Fernando Savater, Georges Bataille, entre otros.

Respecto al formato híbrido e integrado de complejos fenómenos semióticos del vídeo musical, nos hemos servido para su análisis, de todos los códigos de lenguajes que nos han interesado en los videoclips desarrollados: verbales, indumentarias, fotográficos, etc. Como del mismo modo se han inspeccionado los estudios específicos de cultura audiovisual y referentes al lenguaje e historia del videoclip, de Gilles Lipovetsky, Jean Seroy, Steve Reiss, Andrew Goodwin, E. Anne Kaplan, Kobena Mercer, Michael Bracewell, Neil Feineman, Laura Frahm, Carol Vernallis, Marta Pérez-Yarza, Ana María Sedeño y Raúl Durá. También el empleo del psicoanálisis en el videoclip ha sido muy válido, pero dependiendo claro está de las pulsiones determinadas de cada realización; por ejemplo, las investigaciones de Sigmound Freud, Jacques Lacan y Eugenio Trías. De la misma manera el género del terror cinematográfico, ha sido escogido como referente y antecedente fundamental, de estudio metódico del otro cuerpo y de sus manifestaciones grotescas trascendentales. Trabajos excepcionales de Carlos Losilla, José Antonio Navarro, Carlos Arenas, Pilar Pedraza, Gérard Lenne y Roman Gubern, entre otros, han sido imprescindibles. Del mismo modo que hemos empleado una musicología de talante actual y urbana, que estudiara los géneros musicales populares recientes como son el *rock metal industrial* norteamericano, la *electrónica* y el *rock alternativo* británicos; junto con sus efectos fenomenológicos sinestésicos producidos por la miscelánea de los visuales, los ruidos y los sonidos. Subrayar los artículos de Diedrich Diederichsen, Ariel Kyrou, Jaume Radigales, y Rob Young. Por lo demás, el uso de la erudición y experiencia estética de la historia del arte,

junto con la imaginación de la plástica, también han estado ambas utilizadas como dispositivos de disertación puntuales. Especialmente en el caso del arte del vídeo, por tratarse más de una disciplina poética audiovisual, mestiza y de expresión fragmentada, más cercana al clip y al arte. Publicaciones de Josu Rekalde, Antoni Mercader, José Ramón Pérez Ornia, Miguel Molina Alarcón y Laura Baigorri.

Precedentemente, antes de analizar todos los videoclips pertinentes, quisiéramos argumentar que aunque en principio, estamos de acuerdo en Raúl Durá de que en el lenguaje del vídeo musical; hoy por hoy, no podemos hablar de una unidad básica temporal, llamada plano, -procedente de la teoría cinematográfica-. Sino más bien se debería emplear el término de *cambio visual* pues está más cerca de las estructuras musicales del clip. No obstante, para facilitar la fluidez del autor y lector en este discurso, hemos empleado el concepto de plano, sin olvidar la propuesta de Durá. Además, insistimos también con la tesis formulada por Carol Vernallis, en la que indica que en las imágenes del vídeo musical se forman sus significados a través del *fluir* de la canción, demostrando así que los análisis cinematográficos, que toman la unidad básica la escena, no son extrapolables a los videoclips, cuya unidad básica son las estructuras musicales, ya sean éstas, rítmicas, melódicas o armónicas.

Por último, enfatizar a su vez, que a través del proyecto personal videográfico *La llet sigmoide*, servirá como metodología práctico-creativa para exponer los significados y significantes amorfos adyacentes en los correspondientes autores investigados, Sigismondi y Cunningham.

## **Estructura de contenidos**

Para demostrar y alcanzar los cinco objetivos específicos propuestos anteriormente, se ha concebido igualmente, cinco partes diferenciadas de contenidos que resumimos brevemente a continuación:

En la primera parte: *El otro cuerpo, escenario del monstruo*, investigaremos el significado etimológico de las palabras *monstrum* y *teratos*, al mismo tiempo que desarrollaremos históricamente las teorías más

interesantes sobre la teratología y sus vinculaciones con lo siniestro, anormal, grotesco, monstruo *biopolítico*, salvaje y *cyborg* a través de los tiempos.

En la segunda parte: *El videoclip musical. De la construcción hipertextual de una identidad a los directores estrella de los noventa*, mostraremos las unidades básicas dialécticas, históricas e influencias de los enunciados del vídeo musical en concordancia con la disertación en cuestión tratada. A más de examinar los precedentes, el origen, la consolidación, el clasicismo y la exaltación del videoclip musical; con la propuesta de la etapa de los “directores estrella”, surgida a mediados de la década de los años noventa.

En la tercera parte: *Lo monstruoso en el vídeo musical contemporáneo: Floria Sigismondi y Chris Cunningham*, nos centraremos con la cinematografía de terror como antecedente de la alteridad en movimiento y con su discurso crítico equivalente al videoclip aberrante. También investigaremos las referencias grotescas en el videoclip de los ochenta con el prototipo del *Thriller* (1983) de Michael Jackson; y en los noventa con las filmografías de Floria Sigismondi y de Chris Cunningham, además de considerar en la misma década a otros vídeos musicales y directores con su misma particularidad.

En la cuarta parte: *Análisis de los videoclips de Sigismondi y Cunningham en los años noventa*, donde estudiaremos cuatro producciones seleccionadas de mediados de los años noventa de los realizadores, Floria Sigismondi y Chris Cunningham, como arquetipos puntuales de lo monstruoso para la alocución.

En la quinta parte: *Práctica audiovisual de la investigación de Pau Pascual Galbis*, se trabajaran las analogías de lo monstruoso en la videografía del autor y de su proximidad al arte de Floria Sigismondi y Chris Cunningham. De igual forma se analizará el proyecto práctico-audiovisual: *La llet sigmoide* (“La leche sigmoidea”, 2011) con sus respectivas semejanzas interpretativas.

Como complemento documental y audiovisual, se han adjuntado varios anexos que recogen la videografía de Chris Cunningham, Floria Sigismondi y del autor de esta tesis doctoral. Asimismo también, la

discografía de los grupos musicales Marilyn Manson, Aphex Twin y The Auteurs para los que han sido realizados los videos musicales analizados. Finalmente, se incluyen dos DVDs que recogen, por un lado, una selección de los videos citados de Floria Sigismondi y Chris Cunningham; y por otro, los trabajos videográficos analizados de Pau Pascual Galbis, en relación a los dos autores objeto de esta tesis.

**1ª PARTE:  
EL OTRO CUERPO, ESCENARIO DEL MONSTRUO**

## 1.1 *Monstrum* y *teratos*

*Pour effrayant que soit un monstre, la  
tâche de le décrire est toujours un peu  
plus effrayante que lui.*

Paul Valéry<sup>1</sup>

La palabra *monstruo* nos traslada mutuamente en un plano etimológico al griego *terata* y al latino *monstra*. Así pues la teratología<sup>2</sup> proviene del concepto griego *teratos* que significa monstruo y en latín la palabra usada para designar a las figuras monstruosas era *monstrum* que significa *aquel que revela, aquel que advierte, el que nos muestra*; así pues, *monstrum* hacía referencia a la advertencia del más allá de una irrupción sobrenatural en el orden natural<sup>3</sup>. Desde esta misma perspectiva, Jordi Planella comenta que el monstruo se muestra y nos muestra un supuesto estado de desorden y connotación negativa que surge desde la antigüedad hasta nuestros días<sup>4</sup>.

El monstruo es una figura que tiene una relación directa con las representaciones de lo físico en el ser humano, en su rostro y en toda su morfología en general. Sin embargo el monstruo, asimismo, tiene unas grandes implicaciones de carácter ideológico, estético y político que han ido evolucionando a lo largo del tiempo<sup>5</sup>. Igualmente según Jeffrey Jerome Cohen: *El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural*<sup>6</sup>, los monstruos no pueden existir por sí mismos, sólo pueden ser leídos y entendidos a través de las relaciones culturales en las cuáles se relacionan y participan. A su vez Cohen, define al monstruo como una creación de nuestra sociedad donde

---

<sup>1</sup> “Por mucho miedo que haga un monstruo, la tarea de describirlo es siempre más aterradora que el mismo monstruo”, Cita de VALÉRY, Paul, en *Au sujet d'Adonis*. (La traducción es nuestra)

<sup>2</sup> La teratología, como disciplina científica que se ocupa del estudio de las criaturas deformes, es decir, de aquellos seres que en una especie que difieren del patrón común, fue en medida impulsada por el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861)

<sup>3</sup> PLANELLA, Jordi, *Cuerpo, cultura y educación*, Descleé de Brouwer, Bilbao, 2006, p.133

<sup>4</sup> Ídem

<sup>5</sup> SAN CORNELIO, Gema, *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Tesis doctoral del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universitat Politècnica de València, 2008, p.91

<sup>6</sup> COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory*, Minnesota Press, 1996, p.26

incorporamos nuestros miedos, deseos, ansiedades y fantasías. Por este motivo cada pueblo es responsable de la creación de sus propias monstruosidades, cuestionando lo que hasta ahora era considerado *lo normal*. Para Gabriel Tarde, *La normalidad sería la puntuación cero de monstruosidad o, dicho de otra forma, la normalidad tendría un nivel cero de monstruosidad*<sup>7</sup>. De este modo nos preguntamos, cuál es el significado de lo abominable y que hay detrás de su representación hermenéutica:

*¿Qué significan los monstruos? Desde luego, son una mirada a nuestra naturaleza en lo que ésta tiene de oscuro o un modo de dar forma a nuestros temores porque la ansiedad sin nombre es más amenazadora que algo que podemos dar forma*<sup>8</sup>.

Comúnmente el monstruo es en cierto sentido, espejo del hombre. Un espejo deformado que escucha nuestro interior, y que nos recuerda que la otra parte de nosotros mismos está formada por borrosas incertidumbres y no sólo de transparentes armonías:

*Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti*<sup>9</sup>.

Continuando con Nietzsche, él mismo razona en su libro *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* 1885 (“Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie”):

*Cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo del cuerpo*<sup>10</sup>.

El objetivo de Nietzsche es recuperar el cuerpo como centro de gravedad en su discurso, pues todo empieza en el cuerpo y el cuerpo es la base y el fundamento de la vida. El cuerpo se convierte, a la luz de este planteamiento, en la totalidad de precepciones posibles, entre las cuales la

---

<sup>7</sup> TARDE, Gabriel, *L'opposition universelle, Essai d'une théorie des contraires*, París, 1996, p.25. Citado por PLANELLA, Jordi

<sup>8</sup> SÁNCHEZ, Manuel Esteban, “De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación”, Artículo en la revista, *Contextos*, Universidad de León, 1994, p.332

<sup>9</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p.106

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friederich, *Así habló Zaratustra*, Akal, Madrid, 1990, p.60

conciencia solamente es una pequeña parte<sup>11</sup>. Por consiguiente esta nueva mirada al cuerpo inaugurada por Nietzsche, influirá directamente en el pensamiento de Bataille y Foucault; aparte de estar a su vez presente, en otros filósofos contemporáneos como Deleuze, Negri, Lacan, Derrida, etc. La existencia de lo monstruoso, su permanente constancia a lo largo de la historia, cuestiona el poder de la razón. Pese al orden que observamos en la naturaleza, basta:

*Una decepción, un rodeo morfológico para que un temor profundo y una inquietud se apoderen del hombre*<sup>12</sup>.

Además lo monstruoso implica la pérdida del sentido de la proporcionalidad expuesto por Kant:

*Un objeto es monstruoso cuando mediante su magnitud aniquila el fin que constituye su concepto*<sup>13</sup>.

Así pues frente a la proporción y el orden se sitúa su opuesto la desproporción y el caos, lo carente de orden y lo inconmensurable, lo grande y lo monstruoso. *Ungeheuer*, monstruo en alemán y el término empleado por Kant en la cita anterior, señala ese carácter de lo monstruoso como enorme, desproporcionado, pero también señala mediante *-geheuer-* lo inquietante, aquello que da miedo.

José Luis Borges realiza una clasificación teratológica general, según el tipo de deformidad física o moral:

- a) El monstruo como combinación de formas de seres humanos o animales y/o formas.
- b) El monstruo malvado que atenta contra las leyes morales.

Las derivas conceptuales y la asociación de ideas cargadas de prejuicios en el transcurso de los siglos han llevado a un paulatino desenfocamiento de lo monstruoso. Se interesa que se tenga miedo de

---

<sup>11</sup> PLANELLA, Jordi, *Cuerpo, cultura y educación*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2006, p.92

<sup>12</sup> CANGUILHEM, Georges, *El conocimiento de la vida*, Anagrama, Barcelona, 1976, p.201

<sup>13</sup> KANT, Immanuel, *Crítica del juicio, De la apreciación de las magnitudes de las cosas naturales exigidas para la idea de lo sublime*, Mínimo Tránsito, Madrid, p.210



algunas cosas y a no a otras:

*Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción. Las sociedades occidentales cristianas se han servido durante símbolos como el demonio, las brujas o los seres monstruosos para marginar o expulsar cualquier miembro considerado indeseable (...) Estos seres diabólicos amenazan la unidad del grupo social y han de ser eliminados para reforzar la coherencia interna e impedir el cuestionamiento jerárquico<sup>14</sup>.*

La presencia de la figura del monstruo no sólo sirve como medida coercitiva sino también como catártica. Los miedos existen y existirán siempre pero no siempre son los mismos.

En conclusión los monstruos son esencialmente una creación de la imaginación y ésta es una función sin órgano, -como dice Georges Canguilhem-, la comprensión del problema del ser humano y su precisión hacen necesario conocer -y amar- lo fantástico porque siempre ha poblado al mundo y ha servido al ser humano para explorarse a sí mismo.

---

<sup>14</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.17

## 1.2 Cosmología teratológica histórica

### 1.2.1 De los antiguos dioses al bestiario medieval

*Lo que no es normal, es monstruoso o es divino. Como quiera que sea, entra en el epígrafe de lo especial, incluso de lo sagrado; siempre será hierofante.*

Mircea Eliade<sup>15</sup>.

Para los antiguos la aparición de cualquier cosa diferente, extraordinaria o que pareciera violar las leyes de la naturaleza, era un aviso, una advertencia de los dioses a los hombres:

*El mundo clásico era muy sensible a los portentos o prodigios, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes. Se trataba de sucesos maravillosos como lluvia de sangre, hechos inquietantes, llamas en el cielo, nacimientos anómalos, niños de doble sexo, tal como se cuenta en el libro de los prodigios de Julio Obsecuente, que en el siglo IV d.c. anota todos los hechos prodigiosos sucedidos en Roma en los siglos anteriores<sup>16</sup>.*

Además Carlos Reyero dice en su obra *Belleza Imperfecta* (2005) que en la tradición clásica existe una innata asociación entre bondad y belleza. En consecuencia, lo feo, lo deforme, lo monstruoso es rechazado. La historia está plagada de testimonios en los que la sociedad ha expulsado de su seno a todo ser imperfecto, como algo no sólo repugnante sino peligroso, en una identificación que vinculaba salud y virtud. Son numerosos los testimonios de los clásicos greco-latinos: desde Platón, que consideraba que la deformación corporal en los hombres era cosa tan grave que había de dejar morir a los que la padecían, hasta Aristóteles, Séneca o

---

<sup>15</sup> ELÍADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1984, p.374

<sup>16</sup> ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p.107

Suetonio<sup>17</sup>. Es frecuentemente citada la costumbre de los espartanos:

*Que se deshacían de los niños deformes porque su nacimiento era considerado un mal presagio, además de constituir una carga que la sociedad no estaba dispuesta a asumir<sup>18</sup>.*

*De hecho Aristóteles consideraba a todo ser defectuoso, inacabado, mutilado o mal nacido como un monstruo<sup>19</sup>.*

Aristóteles otorga a la naturaleza una única finalidad, formar individuos perfectos para sus especies. Cuando no se consigue ese objetivo de perfección, se produce una especie de deformidad o una desviación natural. Del mismo modo Alberto Salamanca comenta en su libro *Monstruos, ostentos y hermafroditas* que durante la época pre-cristiana, el monstruo se entendía fuera de lo normal, aunque tenía una función relacionada con el mundo natural, como un presagio de un desastre por venir, un terremoto o la muerte de un rey, rompiendo con la paz de los dioses, *-pax deorum-*, y exigiendo un ritual de reparación para corregir su curso. Así pues, también se ligaba la monstruosidad con los astros, ya que los antiguos consideraban el cuerpo como un microcosmos<sup>20</sup>.

Por otro lado los monstruos bajo la influencia del dogma cristiano, en especial según San Agustín y San Isidro, son vistos como signos de difícil comprensión y de alteraciones del orden natural, creado por Dios, como así señala Claude Kappler:

*La Edad media se halla atenazada entre la necesidad de explicar el desorden que supone el monstruo y la de creer en el postulado según el cual la naturaleza, obra de Dios, es perfecta, y por lo mismo ordenada de acuerdo con un sistema imperturbable<sup>21</sup>.*

---

<sup>17</sup> LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris, 2004, p.256-257

<sup>18</sup> PEDRAZA, Pilar, "El Salvatge al laberint", en el catálogo de la exposición, *El Salvatge europeu*, CCCB, Barcelona 2004, p.73

<sup>19</sup> LASCAULT, Gilbert, *Ibidem*, p.248

<sup>20</sup> BARONA, Josep Lluís, "Apologia de la monstruositat", Conferencia dentro del curso *El domini del cos* en la VI Edición de la Universitat d'Estiu de Gandía, septiembre, 1996

<sup>21</sup> KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986, p. 288

Al mismo tiempo todavía se sigue la tradición clásica de rechazo hacia la otredad somática, como bien describe la Biblia:

*Ninguno de tu estirpe según sus generaciones que tenga una deformidad corporal se acercará a ofrecer el pan de tu Dios. Ningún deforme se acercará, ni ciego, ni cojo, ni mutilado, ni monstruoso, ni quebrado de pie o de mano, ni jorobado, ni enano, ni bisojo, ni sarnoso, ni tiñoso. Ninguno de la estirpe de Aron que tenga una deformidad corporal se acercará para ofrecer las combustiones de Iahvé; el defectuoso; no se acercará a ofrecer el pan de su Dios, lo santísimo y lo santo, mas no entrar detrás del velo ni acercarse a su altar, porque tiene defecto y no debe contaminar su santuario*<sup>22</sup>.

Además de asociar lo grotesco ancestral con la maldad y sobre todo con su nueva vinculación con el pecado:

*La visión cristiana entiende que el hombre creado -a imagen de Dios- es desfigurado y/o transformado por el pecado, convirtiéndose en un ser monstruoso. Así, el occidente cristiano va a simbolizar el mal mediante las formas monstruosas, vinculando cada vicio a un monstruo específico*<sup>23</sup>.

Desde la perspectiva de la Edad Media, Héctor Santiesteban en su artículo *El monstruo y el Ser*, especifica de que los monstruos existen en todos los rincones de la naturaleza inclusive en el mundo divino. Añadir que los monstruos son clasificados en esos tiempos como racionales o irracionales. Dentro de los monstruos reales y tangibles podemos contar con las mutaciones de seres normales que nacen desfigurados: hombres o animales con dos cabezas, sin miembros, etc. Por otra parte dentro de los imaginarios, están todos aquellos que son producto de la mente humana. Añadir que según Umberto Eco, los monstruos en el mundo disidente de los alquimistas tenían un enorme éxito, donde simbolizaban los distintos procesos para obtener la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud, y cabe suponer que a los ojos de los adeptos a las artes ocultas, los seres

---

<sup>22</sup> LEVÍTICO, XXI, 17-23

<sup>23</sup> CORTÉS, José Miguel G, *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 25

abominables no eran espantosos sino maravillosos seductores<sup>24</sup>. Por lo demás ampliar que Santiesteban menciona que el monstruo en la época medieval, es fundamentalmente imagen, aunque sea recreado verbalmente, sigue siendo primordialmente visual. El lector imagina la figura que le sea referida por la palabra y completa la estampa visual en su mente:

*El que mira revela al contemplado, por lo que la mirada del dragón se convierte en instrumento y símbolo de la revelación. Es más, manifiesta la unión del que mira y del que es mirado, del Creador y de su creación. El dragón es, pues, el espejo que devuelve al hombre la imagen de su naturaleza oculta<sup>25</sup>.*

Posteriormente la figura clave de la teratología en el Renacimiento, fue el autodidacta, cirujano y médico, Ambroise Paré. En 1575 escribió la polémica obra *Des monstres et prodiges*, un libro que define y clasifica las alteridades humanas y la de los animales, los falsos mendigos y las curiosidades celestes, bajo la creencia platónica de que lo prodigioso fue en tiempo pasado lo real. Entre los aspectos más interesantes de su pensamiento está la distinción entre un hombre afectado por una monstruosidad que puede ser imaginaria, y las especies monstruosas. Según Paré el monstruo es lo que se aparta del curso de la naturaleza y que, en la mayoría de los casos, constituye un signo de alguna desgracia que ha de ocurrir, como una criatura que nace con un solo brazo, u otra que tenga dos cabezas, etc. En cambio los prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la naturaleza, como una mujer que da a luz una serpiente o un perro.

En consecuencia, podemos encontrar una correspondencia ancestral y neurológica entre la lectura de lo disforme en los videoclips que analizaremos de Cunningham y Sigismondi en esta disertación; con la dilucidación de que lo monstruoso en la antigüedad era considerado como un aviso o una advertencia de los dioses de que algo iba a suceder a los hombres. Estos pensamientos aunque pertenezcan al pasado, son evidentes por el contrario en cada acontecimiento teratológico expuesto en los vídeos musicales que examinaremos; como unas señales *pavlovianas* de estímulos y respuestas reflejas del público, hacia esas perturbaciones hermenéuticas. Igualmente descritas por Jerome Jeffrey Cohen como mensajeros

---

<sup>24</sup> ECO, Umberto, *Una historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p.125

<sup>25</sup> BERESNIAK, Daniel y RANDOM, Michel, *El Dragón*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989, p.31

contenedores de inquietudes y ambigüedades. Por otra parte en la Edad Media según indica Héctor Santiestebán, lo grotesco era esencialmente imagen, si bien estaba representado verbalmente, seguía siendo principalmente visual. Las personas de aquella época imaginaban una supuesta figura que le era representada por la palabra y la contemplaban como una imprenta visual en sus mentes. Así pues, acerca de lo monstruoso en los clips musicales de Sigismondi y Cunningham; y a pesar de que predominen en ellos los códigos visuales y en menor grado otros; ambos directores, pero sobre todo Chris Cunningham, destacan por instaurar unos fenómenos psicósomáticos audiovisuales en sus vídeos musicales únicos; formulando por consiguiente, unas sincronizaciones temporales que comulgan con la asociación perfecta de la imagen y el audio, fundando unas impresas monstruosas en la conciencia del espectador.

## 1.2.2 Del salvaje al prometeo moderno

A partir de los descubrimientos de los navegantes europeos y tras la incipiente presencia de misiones y colonias en los nuevos mundos. Los descubridores occidentales se encuentran ahora con pueblos salvajes -reales- de costumbres bárbaras. El monstruo medieval pasa de ser un gusto por lo maravilloso, a una curiosidad científica determinante, cambiando el concepto teratológico preconcebido.

Hacia finales del siglo XVI se veía en la figura del salvaje a un legítimo monstruo enfermizo; más tarde en el siglo XVIII se convirtió la bestia humana en un degenerado, Georges Louis Leclerc, Conde de Buffon estableció en esa época, una graduación interna en la especie que va desde los pueblos menos ilustrados, -más salvajes-, hasta los más cultos<sup>26</sup>. Los salvajes son los menos humanos y en esa medida son los más monstruosos, pero no en un sentido u orden patológico, sino en un orden cultural. El salvaje está en el límite de la naturaleza humana, raya lo monstruoso por su lejanía de la civilización. Así pues la imaginación se desliza desde la naturaleza a la costumbre. Efectivamente el salvaje, no es monstruoso en su anatomía, sino en sus acciones porque está lejos de la civilización. Con ello entran en escena otros elementos de juicio y calificación:

*Esos pueblos, no europeos, que han perdido totalmente todo recuerdo de aquella mística unidad<sup>27</sup> no han podido levantar una sociedad civilizada como la europea y son razas degeneradas, substancialmente diferentes de los demás, monstruosas en sus comportamientos<sup>28</sup>.*

A los salvajes se les atribuye todo tipo de cosas que son monstruosas para el hombre occidental; el salvaje convirtió al monstruo anómalo en un monstruo cultural. En el libro *Bárbaros, páganos, salvajes y primitivos* (1987), sus autores los antropólogos Joan Bestard y Jesús Contreras,

---

<sup>26</sup> SÁNCHEZ, Manuel Estebán, "De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación", artículo en la revista *Contextos*, Universidad de León, 1994, p.323

<sup>27</sup> Se refiere al concepto filosófico de Schelling, en quien la variedad de razas -lo biológico- viene dada por una ruptura de la unidad originaria, -lo sagrado-.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ, Manuel Estebán, *Ibidem*, p.324

analizan el modo de ver de los salvajes por parte de los colonizadores europeos. En él se puede leer al respecto:

*El encuentro con monstruos formaba parte de los acontecimientos esperados en un viaje a tierras extrañas; incluso constituía una prueba de la autenticidad de la expedición (...). Así pues, no es de extrañar que los viajeros de la segunda mitad del siglo XV y los del siglo XVI, aquellos que viajaron al África austral y al continente americano, lo hicieran con ideas precisas sobre lo que podían encontrar allí. Fueron buscando hombres salvajes y gigantes, amazonas y pigmeos. Buscaron la fuente de la eterna juventud, ciudades pavimentadas de oro, el imperio del Padre Juan, mujeres cuyos cuerpos nunca envejecían, caníbales y hombres que vivían cien años o más e, incluso, el paraíso terrenal<sup>29</sup>.*

No obstante a mediados del siglo XVIII, Jean Jacques Rousseau en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (“Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”, 1755), inaugura una línea de pensamiento positivo sobre el hombre natural o salvaje, y abre nuevas reflexiones sobre la humanidad del salvaje que repercutirá beneficiosamente sobre la consideración de los pueblos aborígenes y el avance de la antropología, y por otra parte profundizará en la subjetividad del hombre europeo abriendo una vía a la modernidad a través de la educación. Rousseau es uno de los padres de la pedagogía moderna, que se basa fundamentalmente en la educación del niño para ser hombre y no para incorporarse a un estamento como la del Antiguo Régimen<sup>30</sup>. Del mismo modo Pilar Pedraza y Roger Bartra en *El Salvatge Europeu* (2004), investigan que las culturas europeas dominantes han visto como incivilizadas a ciertas culturas extranjeras, sin embargo no han sido capaces de ver la barbarie en su propio seno.

Por otro lado en todo el siglo XVIII, el estudio de la monstruosidad desde la medicina se retomará de forma reglamentada. La obra de Patrick Tort, *L'ordre et les monstres, le debut sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, recoge buena parte de las memorias médicas

---

<sup>29</sup> BESTARD, Joan, y CONTRERAS, Jesús, *Bárbaros, páganos, salvajes y primitivos, Una introducción a la antropología*, Barcanova, Barcelona, 1987, p.127

<sup>30</sup> PEDRAZA, Pilar, “El salvaje en el laberinto”, en *El Salvatge Europeu*, CCCB, Barcelona, 2004, p.69



que se desarrollaron durante el siglo; y en general el libro, es un íntegro trabajo metodológico que se inscribe dentro de la historia de las ciencias. De la misma manera que en el mismo período, se destacan igualmente los trabajos de Du Verney, Lémery y Winslow, que inaugurarán de forma sistemática la entrada de los fenómenos monstruosos en el mundo de la ciencia, dejando paso a las supersticiones y explicaciones teológicas de antaño por las explicaciones médicas que intentan descifrar el porqué se dan estos fenómenos.

Según Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, en el siglo XVIII, la discusión sobre lo bello se aparta de la búsqueda de las reglas que lo definen para considerar los efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente a los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo. No es casual que la estética de lo sublime anteceda al nacimiento de la novela gótica y vaya acompañada por una nueva sensibilidad hacia las ruinas<sup>31</sup>. Comentaba Friedrich Schiller en *Über die tragische Kunst* (“Sobre el arte trágico”, 1792) que:

*Es un fenómeno común en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible, incluso horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción*<sup>32</sup>.

En cierto modo para Víctor Hugo lo que considera nuevo de la estética -de la primera mitad del siglo XIX-; es lo monstruoso:

*Una cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte*<sup>33</sup>.

De la misma manera que para Schlegel en su *Gespräch über die Poesie* (“Discurso sobre la poesía”, 1800), habla de lo grotesco o arabesco como destrucción del orden habitual del mundo, con la libre excentricidad de las imágenes.

---

<sup>31</sup> Véase especialmente la indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, de Edmund Burke (1756-1759)

<sup>32</sup> SCHILLER, Friedrich, citado en ECO, Umberto, *Una historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p.282

<sup>33</sup> HUGO, Víctor, citado en ECO, Umberto, *Ibidem*, p.280

En el siglo XIX a nadie ya le interesaba la temática teratológica, inmersa en un fuerte proceso de racionalización. Con esta mentalidad en el ambiente, el monstruo sólo le quedaba refugiarse en el arte y en el interior del ser. Simultáneamente durante el positivista siglo decimonónico, los seres humanos anormales, frecuentemente con retraso mental, eran exhibidos en los circos y, según se cuenta, contemplados con una mezcla de horror y fascinación. Más tarde entraron en el campo de análisis científico como curiosidades dignas de estudio. Especialmente se volvieron muy populares en los Estados Unidos, los llamados *Freaks Shows*, en los que toda clase de individuos insólitos -mutilados, discapacitados, amorfos, etc.- constituían un espectáculo monstruoso que los visitantes admiraban con estupefacción<sup>34</sup>:

*El freak, el fenómeno, el energúmeno, espejo oscuro de la normalidad, ha sido consuelo, objeto de burla, criatura por cuya alma se podían preguntar los filósofos y los clérigos en las tertulias, bestezuela cortesana dotada de un ambiguo poder y también objeto de pasmo y burla de la gente en la plaza pública. El tarado o el monstruo se sitúan al margen de los intercambios activos del comercio humano, pero están presentes en ellos como objeto, a menudo como mercancía preciosa<sup>35</sup>.*

Al mismo tiempo en el siglo XIX, con el desarrollo de manufacturas e industrias, se afirmaba la forma de producción capitalista, la aparición de un proletariado obrero y el nacimiento de aglomeraciones urbanas insoportables. Algunos pensadores se entusiasmaron antes tales extraordinarias novedades, como Giosuè Carducci, que elogiará al tren de vapor, como un *monstruo bello y horrible* que simboliza, con el progreso, la revancha de Satanás que se rebela contra el oscurantismo medieval. También en el mismo siglo, triunfan en el terreno de la antropología criminal las ideas de Cesare Lombroso, que en *L'uomo delinquente* (“El Hombre delincuente”, 1876) pretendía demostrar que los rasgos de la personalidad criminal siempre iban asociados a anomalías somáticas. Lombroso asociaba los estigmas físicos a estigmas morales, con argumentos pretendidamente científicos.

---

<sup>34</sup> BARTRA, Roger, *El Salvatge Europeu*, CCCB, Barcelona, 2004, p. 60-61

<sup>35</sup> PEDRAZA, Pilar, “El Salvaje en el laberinto”, en *El Salvatge Europeu*, CCCB, Barcelona, 2004, p.73

Principalmente la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (“Frankenstein o el Prometeo moderno”, 1818) de Mary Shelley dio origen a una poderosa leyenda atávica<sup>36</sup> que sigue viva hasta nuestros días. El título del libro está extraído de fuentes mitológicas clásicas; así como en el prólogo de la autora hace referencia explícita al poema épico de Milton *Lost Paradise* (“El Paraíso perdido”); cuyo argumento se centra en la rebelión de Satanás y Adán contra Iahvé y su posterior castigo<sup>37</sup>. Por lo demás comentar que el libro fue el primer ejemplo en la literatura popular donde se plantea con inquietud la cuestión de los límites del hombre y el uso del cuerpo humano como un material biológico disponible para su utilización y recomposición. El doctor Frankenstein era un anatomista fascinado por traspasar la frontera entre la vida y la muerte:

*Para hallarme en condiciones de penetrar en los secretos de la vida tuve que comenzar por introducirme en el estadio de la muerte (...). Tuve también que investigar en la descomposición natural y los procesos de corrupción del cuerpo humano tras el fallecimiento (...). Los cuerpos privados de vida, que tras haber poseído fuerza y belleza, eran parte de los gusanos (...).*<sup>38</sup>

Para Roger Bartra en esta obra hallamos la crítica típicamente romántica al científico racional que, ilustrado por la filosofía natural, emprende la tarea de fabricar un ser inteligente animado de vida a partir de materia muerta. El monstruo gigantesco creado por el doctor Víctor Frankenstein en su laboratorio resulta originalmente bondadoso, cariñoso y sentimental, aunque terminará siendo brutal. Respecto a dicha criatura, el artista Daniel Canogar escribe en *El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte*<sup>39</sup>, que es una metáfora fundamental del cuerpo anatómico, un cadáver insepulto cosido a trozos mediante fragmentos de otros cuerpos. El cadáver es pues resucitado como un cuerpo mecánico, pero también como un ser monstruoso y deforme que habita el espacio intermedio entre la vida y la

---

<sup>36</sup> “Es quizás la relación ancestral con el miedo a la muerte lo que ha hecho posible que Frankenstein se convirtiera en un mito moderno”, texto de CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado, la angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p.46.

<sup>37</sup> PRAT, Joan y GUBERN, Román, *Las Raíces del miedo, Antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona, 1979, p.102-103

<sup>38</sup> SHELLEY, Mary, *Frankenstein. El Prometeo moderno*, Ediciones B, Barcelona, 1991, p.77

<sup>39</sup> CANOGAR, Daniel, “El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte” en *La certeza vulnerable, Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, PÉREZ, David (Ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.166

muerte. Asimismo esta visión mecanicista del ser humano quedó patente en gran parte del pensamiento científico de la época:

*La revolución industrial también trajo consigo el miedo a la técnica. Frankenstein encarna perfectamente el miedo hacia lo que el propio hombre puede crear. Estéticamente, la criatura es un monstruo, pero la pregunta que plantea la novela es quién es más monstruo moralmente, si la criatura o el creador. Lo problemático de la tecnología es que puede suplir la fisis del hombre, ampliar sus posibilidades humanas: memoria, fuerza, longevidad, cualidades biológicas<sup>40</sup>.*

También hay una interpretación de Roman Gubern de entender este fracaso del la explotación capitalista y de la ciencia al crear este doble que sustituya ser humano:

*En el contexto dramático de explotación manchesteriana, tan bien glosado por Marx y Engels, no cuesta trabajo leer la novela Frankenstein de Mary Shelley, como una constatación literaria del trágico fracaso de la libre empresa capitalista (el fracaso del científico que quiere fabricar en su laboratorio un doble del ser humano<sup>41</sup>.*

Por lo tanto concluimos que el monstruo a partir del siglo XVI adopta la forma de salvaje enfermizo, pasando por un ser degenerado cultural del siglo XVII y una cobaya de laboratorio en el siglo XVIII. Finalmente en el siglo XIX; indicamos que el monstruo se refugia dentro la mente humana; donde los avances técnicos y empíricos no puedan alcanzarlo. Un modelo a seguir sería el monstruo de Frankenstein, una entidad supranatural que cobra vida gracias al grotesco progreso de la ciencia.

---

<sup>40</sup> CONDE, Ana, "Cave Canem, Estudio sobre una deriva conceptual: Del monstruo al Otro a través de la literatura", Revista de Filosofía: *A Parte Rei*, N°34, Julio, 2004, p.15

<sup>41</sup> GUBERN, Román y PRAT, Joan, *Las raíces del mal, Antropología del cine del terror*, Tusquets, Barcelona, 1979, p.13

## 1.3 La dialéctica de lo monstruoso en la contemporaneidad

### 1.3.1 Estudios entorno a la construcción de la anormalidad

*Los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente.*

Pilar Pedraza<sup>42</sup>

En un mundo dominado y regido por la razón, la ciencia y la lógica, nada puede escaparse, todo puede ser explorado, analizado y comprendido, no hay lugar que no alcance la técnica; ninguno, salvo el interior del hombre. Por eso, ahora el monstruo puede estar entre nosotros. El miedo al otro como monstruo oculto e imperceptible dentro de una población grande nació con el surgimiento de las grandes ciudades. En la actualidad, el concepto de lo monstruoso está contaminado de cierta dosis de simpleza. Se le suele considerar como un rasgo de fantasía menor o se le ignora por completo. Sin embargo no siempre fue así, durante el pasado, el tema del ser monstruoso comportaba notable interés y ahora mismo también despierta curiosidad, pero mudándose a otras esferas del saber y adoptando otras significaciones fluctuantes:

*El monstruo dice mucho del hombre que lo crea, lo creía y cree en él; es una proyección involuntaria que desvela regiones oscuras de individuos y de civilizaciones enteras<sup>43</sup>.*

---

<sup>42</sup> Texto de la contraportada de PEDRAZA, Pilar, *La Nueva Carne*, Valdemar intempestivas, Madrid, 2002

<sup>43</sup> SANTIESTEBAN, Héctor, *Tratado de monstruos, Ontología Teratológica*, (Sinopsis), Plaza y Valdés, Madrid, 2003

El especialista de teratología en lengua castellana, Ignacio Malaxecheverría escribe en la introducción del libro de Ambroise Paré, *Monstruos y Prodigios*, que las generalizaciones de nuestros contemporáneos sobre las formas monstruosas: son indefinibles, o son sueños de Dios, o expresan en su multiplicidad los viejos instintos del pánico o las angustias ancestrales, encarnan las potencias del mal, nuestras tendencias perversas u homicidas, o -más interesante aún- constituyen modelos utópicos aún por venir; como bien expresa, Jacques Derrida:

*El porvenir no puede anticiparse sino bajo la forma del peligro absoluto. Es lo que rompe absolutamente con la normalidad constituida y no puede anunciarse, o presentarse, más que bajo la especie de la monstruosidad.*

El monstruo en general, pero particularmente la deformidad física natural, ha suscitado a la vez una mezcla de curiosidad y miedo. La personificación del terror es, de hecho la vertiente más identificada habitualmente con la idea de monstruo. Representa algo que desagrada y repele, como personificación de algo que no queremos ser, pero que pudiéramos ser o haber sido: de ahí nace precisamente la curiosidad. Es una realidad distinta, demonizada, con la que no queremos identificarnos, pero vuelve, pese a todo, a nosotros como algo indisoluble de nuestra propia naturaleza<sup>44</sup>. La construcción de la anormalidad, es decir; de la monstruosidad, la alteridad del otro, lo que es diferente, de lo que consideramos anormal -corporalmente o anímicamente- es uno de los temas claves de las relaciones sociales contemporáneas. El fotógrafo Joan Fontcuberta indica que:

*Lo monstruoso implica lo diferente, lo singular, lo portentoso, y eso, según las circunstancias, será digno de elogio o merecedor de rechazo. Todavía hoy, ser calificado de monstruo puede entenderse de tono admirativo o como un insulto<sup>45</sup>.*

---

<sup>44</sup> REYERO, Carlos, *La Belleza Imperfecta*, Siruela, Madrid, 2005, p.126

<sup>45</sup> FONTCUBERTA, Joan, "150 años de Moby Dick. En la estela del Pequod" en *Diario ABC*, Marzo, 2003

Del mismo modo Juan Vicente Aliaga asienta que los estudios culturales han demostrado recientemente que en las concepciones hegemónicas predominantes en distintas sociedades, los términos manejados para excluir y denominar a los que son diferentes, son también cambiantes: desequilibrados, locos, ladrones, brujas, marginados, desviados o asesinos<sup>46</sup>:

*Cada época, cada pueblo, cada clase y cada grupo social tienen un diablo, lo viven, lo evocan, lo vencen, lo inmolan y lo resucitan para matarlo nuevamente. El monstruo aparece como una forma alegórica, designa, una realidad que le es exterior, proclama la existencia de una relación entre lo que es y lo que no es, hace referencia al abismo abierto entre el mundo del ser y de la apariencia, ente lo ideal y lo real<sup>47</sup>.*

Se podría indicar asimismo que las formas monstruosas poseen una profunda ambigüedad. Primero nos inquietan y producen angustia, su visión nos recuerda que la vida es menos segura de la que nosotros pensábamos y asimismo hacen referencia a lo oculto de nuestro yo interior<sup>48</sup>. Por otro lado nos tranquilizan al constatar que en la naturaleza hay un buen número de errores y fracasos. Simultáneamente las formas caóticas nacen del capricho, de la fantasía sin normas, de una creatividad que no se plantea fines, ni es sumisa a la razón, sino que trabaja por asociaciones libres; obligándonos a salir de lo cotidiano y banal de la vida diaria<sup>49</sup>.

En el capítulo *En cuerpo y alma*<sup>50</sup> de Rosa Olivares describe que el cuerpo es un territorio donde se escenifican a veces en público, a veces en privado, todos nuestros miedos y nuestros deseos más ocultos. Y hoy, igual o todavía de una manera más perversa y más atormentada que en ningún momento anterior, nuestros sueños están llenos de miedos, de monstruos, nuestras ciudades se pueblan de desastres y atrocidades y la historia la seguimos construyendo sobre los cuerpos masacrados, sobre los cuerpos

---

<sup>46</sup> ALIAGA, Juan Vicente, "Los perfiles del monstruo" en el catálogo *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*, ALCALÁ, José Ramón (Comis.), Fundación Telefónica, Madrid, 2004, p.34

<sup>47</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.25

<sup>48</sup> LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, París, 2004, p. 13-14, Citado por CORTÉS, José Miguel G.

<sup>49</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Ibidem*, p.21 y 26

<sup>50</sup> Véase a PÉREZ, David (Ed.), *La certeza vulnerable, Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.138-139

inventados, sobre los cuerpos reestructurados de todos nosotros. Para el psicólogo alemán Rudolf Arnheim:

*El nacimiento de un monstruo es un fallo de la naturaleza misma y constituye una amenaza a nuestra fe en la lógica básica de todo lo que se crece*<sup>51</sup>.

En ese sentido, el monstruo provoca miedo, incertidumbre, inquietud, de esta manera:

*Las deformaciones son comentarios sobre la naturaleza que pueden provocar indignación, pero los monstruos suscitan inquietud porque muestran el fracaso de la realidad misma*<sup>52</sup>.

Según Gilbert Lascault, crítico de arte y profesor de la Université Panthéon-Sorbonne de Paris, lo monstruoso sería también como Paré, apartarse de la naturaleza; pero con intentos de precisarla negativamente; no es ni un ser verbal, ni una forma natural, ni la representación de un monstruo biológico exactamente observado:

*Nuestra percepción de las formas monstruosas pone en cuestión nuestra concepción de la vida, del lenguaje, del cosmos, de la imaginación creadora, de la negatividad. Una estética pura de lo monstruoso es inconcebible*<sup>53</sup>.

Continúa Lascault argumentando que el monstruo nos reenvía a la imagen de nosotros mismos, proyecta hacia adelante lo que en un futuro podríamos llegar a ser y desvela las partes oscuras y recónditas de los seres humanos, que el orden de la cultura las mantiene precisamente ordenadas. La llegada de la figura monstruosa nos recuerda que la otra parte de nosotros está formada por situaciones de alteración y desorden, y no sólo de orden y unicidad. En cambio, para Claude Kappler el monstruo ofrece una vía de acceso al conocimiento del mundo y de sí mismo; y además considera que el monstruo es enigma, suscita la reflexión y reclama una solución.

---

<sup>51</sup> ARNHEIM, Rudolph, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p.236

<sup>52</sup> ARNHEIM, Rudolph, *Ibidem.*, p.237

<sup>53</sup> LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'Art Occidental*, Klincksieck, Paris, 2004, p.13. Citado por ALIAGA, Juan Vicente.



Además de recalcar que el monstruo es una función natural que expresa pulsiones fundamentales como la sexual, según Kappler:

*Los monstruos son siempre manifestaciones de dos temores primordiales del ser humano: el miedo a la muerte (Thánatos) y el miedo al sexo (Eros)*<sup>54</sup>.

En otra línea discursiva George Bataille, influenciado por Nietzsche, muestra a cerca de la deformidad corporal -entendida por él mismo como *tara*- que será equivalente a la muerte, a la imposibilidad de realización humana. Sin embargo lo más atractivo de la obra de Bataille es su afirmación de presencia de:

*Monstruosidad y fealdad, inherentes a todo cuerpo, que están presentes en él como la peor de las posibilidades, ejercen su acción a través de las tendencias bajas, de la atracción por el horror*<sup>55</sup>.

En uno de los estudios sobre la monstruosidad de Georges Canguilhem afirma que:

*La existencia de los monstruos cuestiona la vida en cuanto al poder que tiene de mostrarnos el orden*<sup>56</sup>.

También el mismo autor alega que la monstruosidad es la:

*Distorsión en la formación de la forma, es la limitación en su interior, la negación de lo vivo a través de su no viabilidad*<sup>57</sup>.

Michel Foucault no se mantendrá al margen de los discursos sobre lo monstruoso y sus trabajos sobre el tema quedarán recogidos, en una edición póstuma, en el libro *Les Anormaux*<sup>58</sup> (“Los Anormales”). En el prólogo del

---

<sup>54</sup> KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986, p.100

<sup>55</sup> NAVARRO, Ginés, *El cuerpo y la mirada, Desvelando a Bataille*, Anthropos, Barcelona, 2002, p.100

<sup>56</sup> CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, PUF, París, 1966. Citado por PLANELLA, Jordi

<sup>57</sup> CANGUILHEM, Georges, *Ibídem*

<sup>58</sup> “Buena parte de la fundamentación del trabajo de Foucault se centra en la obra de Ernest Martin, un arqueólogo italiano que en 1836 trajo hasta París una extraña momia que le sirvió para iniciar sus investigaciones sobre los monstruos. Se trataba de un hombre especial (calificado como monstruoso después de consultarlo con Geoffroy

libro, Fernando Savater dirá del proyecto de Foucault, en relación con la figura del monstruo, que:

*No se trata de un simple ejercicio histórico ni del intento de completar con precisión las raíces de esa ontología de la realidad (...). Son escritos a los que subyace una indudable vocación de combate*<sup>59</sup>.

Agregar que dentro del aspecto moral -donde residen las conductas y las acciones humanas- puede incluirse el estudio de la anomalía que Michel Foucault realiza en *Les Anormaux*, en las que se caracteriza al monstruo humano, como una de las figuras que se constituyen este ámbito<sup>60</sup>. Foucault señala dos momentos en su análisis de la monstruosidad: El primero, en el cual el monstruo es considerado *un complejo jurídico natural*<sup>61</sup>; es decir, que por su misma existencia y forma, viola las leyes de la naturaleza y las leyes de la sociedad, inscribiéndose en un discurso jurídico biológico. En cierta manera el monstruo desde la Edad Media hasta el siglo XVIII se manifiesta como mezcla de reinos, de individuos, de sexos, de vida y muerte, de formas, etc. Lo monstruoso transgrede los límites naturales, las clasificaciones, las distinciones, la ley, pero como destaca Foucault, no es solo una violencia contra lo biológico sino que en su manifestación cuestiona el derecho civil y religioso trastornando la ley natural y desordenando al derecho. El segundo momento, indica un desplazamiento en el siglo XVIII con relación con la monstruosidad, ésta ya no se inscribirá en la naturaleza sino en el comportamiento, se considerará una desviación. Se produce una transformación de la monstruosidad jurídica natural a la monstruosidad moral. De allí que se relacionara la alteración somática con la criminalidad. También Karl Rosenkranz trabajó la analogía entre la fealdad -*monstruosidad*- y el mal moral en la obra *Aesthetik des Hässlichen* (“Estética de la fealdad”, 1853).

Por tanto, según Foucault la primera manifestación del monstruo moral es un monstruo político, que según el pensador francés entiende por

---

Saint-Hilaire) al cual le faltaba una parte del cerebro. Su libro *Histoire des monstres* 1880, ha sido uno de los trabajos clave en las investigaciones y el estudio de los monstruos de los últimos 125 años. Existe una reedición de 2002”, Citado por PLANELLA, Jordi.

<sup>59</sup> SAVATER, Fernando, (Introducción), en FOUCAULT, Michel, *La vida de los hombres infames*, La piqueta, Madrid, 1990, p.11

<sup>60</sup> FOUCAULT, Michel, *La vida de los hombres infames*, La piqueta, Madrid, 1990, p.71

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel, *Ibidem.*, p.71

monstruo político como al criminal político, el que rompe el pacto social imponiendo su propio interés sobre la sociedad. Completar diciendo que la aportación foucaultiana especialmente en *Los anormales*, permite clasificar a los sujetos *anormales*<sup>62</sup> en tres grandes figuras: el monstruo, el incorregible y el onanista. Que del mismo modo se insertan en sistemas autónomos de referencia científica; como por ejemplo el monstruo se mantendrá en la ciencia de la teratología y la embriología; el incorregible en la psicofisiología de las sensaciones, de la motricidad y de las aptitudes; y el onanista en una determinada teoría de la sexualidad<sup>63</sup>.

Respecto a los trabajos de Foucault, juntamente con los de otros autores, Planella expone en su libro *Cuerpo, cultura y educación*, que nos posibilitan analizar y estudiar qué se encuentra detrás de la concepción social de los *otros cuerpos*, considerados demasiado distintos como para ser vistos como *normales*. Lo verdaderamente significativo es llegar a conocer la forma como se lleva a cabo la división entre normal y anormal, con qué criterios se construye esta división y que se pretende con su ejercicio. Igualmente complementar, que para Foucault los monstruos: *son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza*.

Para Deleuze y Guattari, el *devenir animal*, esta intrínsecamente relacionado con lo monstruoso, dicha significación sería como lo fronterizo, como formas variables, fluctuantes y mutables. Así pues según Guattari y Deleuze; el arte en general, nos habla de lo anómalo, por consiguiente, está del lado de las minorías, del límite. Además nos hacer sentir los bordes y las fronteras de ese *devenir animal*, ese resbalarse o mutarse en desviaciones, que a fin de cuentas, es lo más interesante para la creación artística<sup>64</sup>. También para Jeffrey Jerome Cohen, lo monstruoso es un mensajero que nos aporta noticias, catalizador del miedo, del deseo y del arte. Al mismo tiempo la alteridad implica incertidumbre y ambivalencia, nos fascina y nos repele. Y por último, su imposibilidad de delimitarla con exactitud<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup>Según Michel Foucault: "Estoy usando la palabra anormales para designar a aquellos grupos cada vez más variados y numéricos que la modernidad viene, incansable e incesantemente, inventando y multiplicando: los sindrómicos, deficientes, monstruos y psicópatas (en todas sus variadas tipologías), los sordos, los ciegos, los deformes, los rebeldes, los poco inteligentes, los extraños, los GLS (gay, lesbianas y simpatizantes), los otros, los miserables en síntesis, el resto". Esta crítica a la conceptualización de los anormales de Foucault se puede leer en VEIGA-NETO, A. *Crítica post-estructuralista y educación*, Laertes, Barcelona, 1997, p.165

<sup>63</sup>FOUCAULT, Michel, *la vida de los hombres infames*, La piqueta, Madrid, 1990, p.89-90

<sup>64</sup>SAUVAGNARGUES, Anne, "Sobre Gilles Deleuze", *D'animals i monstres*, Seminario PEI Abierto, a cargo de Xavier Antich y Manuel Asensi, MACBA, 21-22 de octubre, Barcelona, 2010

<sup>65</sup>COHEN, Jeffrey Jerome, "Lo monstruoso como alterización", *D'animals i monstres*, Seminario PEI, MACBA,

Siguiendo a Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos no es más que un conjunto de prácticas de desaparición del cuerpo. Esta experimentación, prácticas inscritas en el cuerpo como si de un tatuaje se tratara, son bellamente cartografiadas en *Mille Plateaux*, 1980 (“Mil Mesetas”, 1980) la destrucción del cuerpo hipocondríaco y drogado, el ataque externo en el cuerpo paranoico, la lucha interna en el cuerpo esquizofrénico y la clausura hermética en el cuerpo masoquista<sup>66</sup>. Dentro de estas prácticas intensivas corpóreas, añadiría además la figura de lo monstruoso, como desorganización del organismo y metamorfosis transgresora somática que nos remite a nuestra carne, espacio donde se conjuga el miedo a la muerte, el erotismo y la transformación supurante de lo abyecto<sup>67</sup>.

Por otro lado, en las calles de nuestros días, hay una extensa lista de minorías: marginadas, deformadas, mestizas, fronterizas, imperfectas, desviadas, rebeldes y oprimidas, que constituyen el conjunto de seres a los que cabría encuadrar entre los colectivos sociales que el antropólogo Manuel Delgado ha definido como *monstruos en el umbral* y a los que atribuye el papel de transeúntes a tiempo completo:

*Monstruos en el sentido de anomalías inclasificables, descoyuntamiento de lo considerado normal, -y de los que dice- que son útiles para catalizar, bajo el aspecto de su extrañamiento, la mismidad del sistema que los rechaza, y que los rechaza no porque sean intrusos en su seno, sino precisamente porque representan una exageración o una miniatura, una caricatura inquietante en cualquier caso de un estado de cosas social<sup>68</sup>.*

Así Manuel Delgado define al monstruo como un ser sin derecho a la existencia y al que, en muchas ocasiones, se le otorga una máscara para su aparición en escena, dice textualmente:

*El transeúnte ritual es ideal para pensar desde dentro el orden y el desorden sociales. Es para ello para lo que se le obliga a devenir un monstruo, es decir, alguien o algo que no puede*

---

Barcelona, 2010

<sup>66</sup> GIMÉNEZ GATTO, Fabián, “David Cronenberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica”, en <http://www.henciclopedia.org.uy> [consulta 22-11-2010]

<sup>67</sup> GIMÉNEZ GATTO, Fabián, Ídem.

<sup>68</sup> DELGADO, Manuel, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.110-111

*ser, y que por tanto tampoco debe ser. Su valor como entidad cognitiva viene dado precisamente porque está al mismo tiempo dentro y fuera del sistema social*<sup>69</sup>.

Por ende todas estas específicas manifestaciones de lo monstruoso contemporáneo anteriormente esbozadas, nos dan a entender la dilatada y compleja genealogía de la otredad existente. Además la alteración en movimiento, se relaciona con otras categorías discursivas que cambian a tenor de los nuevos tiempos sociales e históricos. En definitiva nosotros aplicaremos algunas de estas cualidades filosóficas anteriormente precisadas como las siguientes aún por definir, al vídeo musical de índole teratológica; para sustraer y comprender de ellas sus mensajes criptográficos y sus múltiples bifurcaciones teóricas que no siempre están delimitadas, sino que fluyen como el agua, al igual que las estructuras armónicas de las canciones; dando por consiguiente unos significados ontológicos abiertos y mutables. A más efectuaremos una metodología consecuente, dirigida especialmente a las piezas audiovisuales seleccionadas; como también investigaremos al tema musical, al compositor y sobre todo, al realizador.

---

<sup>69</sup> DELGADO, Manuel, Ídem.

### 1.3.2 Estética y moral. El miedo y lo siniestro

*Es con grandes armas como podremos  
herir a grandes monstruos hombre.*

Séneca<sup>70</sup>.

El análisis común de lo teratológico, plantea dos vertientes desde las cuales puede entenderse lo monstruoso, por un lado una estética y, por otro, una moral. La perspectiva estética apunta a la idea de belleza; en este caso, la monstruosidad -asociada a la fealdad- ha sido generalmente definida por oposición a lo bello<sup>71</sup>. Si lo bello es la proporción, la simetría, el orden; la monstruosidad es la desproporción, lo inconmensurable, el caos. Por su parte la perspectiva moral asocia la monstruosidad al comportamiento, de este modo la monstruosidad se inscribe en las acciones y en las conductas. Para el médico y escritor de Tolosa, Marcel Sendrail cualquier inventario de formas fantásticas -o compendio de monstruos irreales- equivale a un inventario de formas mentales, derivadas de las evidencias interiores del hombre. Como apuntara bien Novalis:

*El camino misterioso va hacia el interior. Es en nosotros, y no  
en otra parte, donde se halla la eternidad de los mundos, el  
pasado y el futuro<sup>72</sup>*

Rosamond Purcell expone en su libro *Special cases. Anomalies and historical Monsters, chronicals books* (1977), que lo monstruoso tiene que ver más con nuestros miedos que con la realidad misma. En consecuencia el monstruo es la encarnación del miedo y se convierte en un elemento catártico de un subconsciente colectivo y a la par, en un elemento de control:

*Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de  
todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura*

---

<sup>70</sup> Traducción literal, no vernácula, del latín, en SÉNECA, Lucio Anneo, *Epistulae morales ad Lucilium*, (Cartas a Lucilio), Carta 82, Barcelona, 2006, pp. 235-236

<sup>71</sup> ECO, Umberto, *Historia de la Fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, 2007, p.16

<sup>72</sup> NOVALIS, Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, citado en PAU, Antonio, *Novalis, La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid, 2010, p. 95

*dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho visible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar*<sup>73</sup>.

Por tanto, el monstruo sería la manifestación de lo reprimido, y en tanto que reprimido y oculto, lo siniestro:

*Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (...) lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado*<sup>74</sup>.

Así pues lo siniestro se produce cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, cuando lo fantástico se convierte en lo real. Por ello cuando lo fantástico se hace cotidiano pierde su carácter. Según Roger Callois como Freud, lo siniestro como lo fantástico son siempre una aparición, plantean un enigma, algo que va en contra de las leyes naturales, de la cotidianidad y de la cultura dominante.

Roger Callois inspirándose de nuevo en Freud, escribe que lo fantástico como lo siniestro se manifiesta en una cultura en la que se cree que el milagro ya no es posible, y que todo debería poder explicarse según las leyes de la naturaleza, por las que el tiempo no puede retroceder, un individuo no puede estar al mismo tiempo en dos lugares distintos, los objetos no tienen vida, hombres y animales tienen características diferentes, etc. Igualmente según los dos anteriores autores, la angustia del hombre frente a este mundo determinado, se centra en cuatro representaciones fundamentales de lo monstruoso. En primer lugar son las relaciones de la vida con la muerte. Segundo, el miedo que suscita la mutilación. Tercero, la duplicidad del ser humano -la aparición del doble-. Por último y cuarto, la promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico.

---

<sup>73</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.19

<sup>74</sup> FREUD, Sigmund, y HOFFMANN, E.T.A en "Lo siniestro", *El hombre de arena*, El Barquero, Barcelona, 2008, p.28

Un ejemplo, es el del miedo a la mutilación, que está representado en la obra *Der Sandmann* (“El hombre de Arena”, 1817) de E.T.A Hoffmann. En este cuento un niño empieza a tener pesadillas inexplicables a propósito de un misterioso conocido de su padre, que cree que de noche sube las escaleras que conducen a su habitación, y al que identifica con el hombre del que le hablaba su madre, que arroja arena a los ojos de los niños que no quieren dormir hasta que los ojos desaparecen del rostro. Freud escribe que *la angustia de perder la vista es muy a menudo un sustituto del miedo a la castración*. En el relato el protagonista, ya de mayor, se enamora de una bellísima muchacha, Olimpia, que en realidad es una autómata. En esta incertidumbre intelectual acerca de lo inanimado y lo viviente reaparecería otra situación infantil: el deseo o la creencia de que las muñecas pueden crear vida. Freud reconoce que su identificación de lo siniestro con el regreso de la represión se refería a la vida cotidiana, pero que el arte cuenta *con muchos medios de los que la vida no puede disponer para producir efectos inquietantes*. A la par, este trabajo analítico sobre el cuento del *Hombre de Arena* de Hoffmann sirvió a Freud para formular un nuevo concepto de la *Unheimlichkeit* (inquietante extrañeza, lo siniestro), acorde con la teoría psicoanalítica y no sólo con la semántica en relación con el retorno de lo reprimido bajo la forma terrorífica que en ocasiones cobra lo conocido o cotidiano<sup>75</sup>.

De la misma forma Eugenio Trías comenta que lo siniestro está estrechamente ligado al inconsciente, el lugar donde habitan los temores y los deseos que nos constituyen como sujeto; el espacio íntimo y prohibido donde permanecen los horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados. Todos tememos y deseamos, al unísono, a esas criaturas monstruosas<sup>76</sup>. El mismo Freud escribió un pequeño texto hablando de la cabeza de la medusa. Allí se manifestaba que lo que es realmente insoportable es el nexo entre la atracción y el horror. La reacción frente a la Medusa<sup>77</sup> se fundamenta en la idea que:

---

<sup>75</sup> PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de Amar, Secretos del Cuerpo Artificial*, Valdemar, Madrid, 1998, p. 69

<sup>76</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, p.161

<sup>77</sup> Medusa es un personaje mitológico considerado terrorífico, muy representativo de lo que significa la diferencia corporal o la monstruosidad. Era uno de los tres monstruos que habitaban al reino de los muertos. Tenía por cabellos serpientes que se entrelazaban y eran las que producían la sensación más grande de miedo y rechazo que podía llegar a *provocar escalofríos de terror en los enemigos más fuertes*, tal y como afirma el mismo Ovidio en *La Metamorfosis*, Su mirada era tan penetrante que podía transformar en piedra aquellos que la miraban.



*Si los cabellos de la cabeza de Medusa son a menudo figurados por el arte como serpiente, es porque a su vez provienen del complejo de castración*<sup>78</sup>.

La segunda revolución industrial conllevó la formación de las grandes urbes y la aparición de las multitudes, muchedumbres siniestras:

*Éstas se constituyen como el opuesto del individuo, de la persona. Nadie conoce a nadie. Aparecen sentimientos nuevos como la sensación de la soledad que tiene el individuo entre la multitud porque ésta no es sino lo extraño de sí. Poco a poco esto lleva a la formación de las sociedades de masas: la multitud de la ciudad acaba convirtiéndose en un referente indiferenciado y abstracto*<sup>79</sup>.

Las multitudes son una masa informe. Una masa constituida por el ser humano. La multitud es una nueva forma nueva de sentir lo que Freud llamaba *unheimlich*, lo siniestro. Esta sensación de miedo y temor ante la muchedumbre o la masa ha degenerado en problemas psicológicos concretos. La agorafobia y el miedo al prójimo, al extraño. El miedo al lado oscuro del otro, al monstruo que puede ocultar cada miembro de esa multitud se plasma aún como una dualidad perfectamente separada, como dos caras de una misma moneda: la buena y la mala, el hombre respetable y el monstruo. No obstante ese monstruo sigue siendo deforme, feo, marcado físicamente:

*No es fácil de describir. Hay algo extraño en su aspecto; algo desagradable, algo completamente detestable. Nunca conocí a un hombre que me desagradase tanto; sin embargo, apenas si sé por qué. Debe ser deforme de alguna parte; produce una fuerte sensación de deformidad*<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> FREUD, Sigmund, *La tête de la Méduse*, dentro de *Résultats, Idées et problèmes* II, PUF, París, 1985, p.49-50

<sup>79</sup> CONDE, Ana, "Cave Canem, Estudio sobre una deriva conceptual: Del monstruo al Otro a través de la literatura", *Revista de Filosofía: A Parte Rei*, n°34, Julio, 2004, p.13

<sup>80</sup> STEVENSON; Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993, p.7

A su vez el poder utiliza los miedos para manipular a las masas puesto que:

*La unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo singular<sup>81</sup>.*

Entonces se produce la exclusión del diferente, como presenta Savater:

*El monstruo no es más que monstruosidad del orden que se le segrega, pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el orden, alarmándole desde dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica hacia fuera como represión o condena del diferente<sup>82</sup>.*

---

<sup>81</sup> HORKHEIMER, M y ADORNO, T.W, *Dialéctica de la ilustración, Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2001, p.68

<sup>82</sup> SAVATER, Fernando, "Riesgos de la iniciación al espíritu", en *Instrucciones para olvidar el Quijote*, Taurus, Madrid, 1985, p.106

### 1.3.3 Aberraciones postmodernas. El *cyborg* y el monstruo *biopolítico*

El concepto de *cyborg* de Donna Haraway lo define como *un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción*<sup>83</sup>. Y el *monstruo biopolítico*, denominado por Antonio Negri como *esta potencia liberadora de la multitud*<sup>84</sup>. Antonio Negri y Michael Hardt, analizan en su libro *Imperio*, -nuevo orden político de la globalización-, como funciona el poder en las sociedades posmodernas. Según estos autores el poder se ejerce no ya a través de las modalidades disciplinarias del estado moderno, sino a través del control biopolítico o sociedad de control:

*Esto se lleva a afirmar que en Foucault habría una transición histórica desde la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. En las sociedades de control los mecanismos de gobierno se vuelven más democráticos, más inmanentes al campo social y se distribuyen completamente por los cerebros y los cuerpos, de tal modo que los sujetos mismos interiorizan cada vez más las conductas de integración-exclusión social adecuada para este dominio. El poder se ejerce ahora a través de maquinarias que organizan los cerebros -sistemas de comunicación, redes de información- y los cuerpos con el propósito de llevarlos hacia un estado autónomo de alienación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de la creatividad*<sup>85</sup>.

En resumen, en esta presente sociedad de control o sociedad de biopoder imperial, produce individuos normalizados, articulados con unos sistemas jerárquicos, sistemas de valores y sistemas de sumisión específicos. Igualmente para Negri:

---

<sup>83</sup> HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, p.253

<sup>84</sup>NEGRI, Antonio, *El monstruo biopolítico, Vida desnuda y potencia en ensayos sobre biopolítica, Excesos de la vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), Paidós, Buenos Aires, 2007, p.185

<sup>85</sup> HARDT Michel y NEGRI, Antonio, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 35

(...) *La noción de multitud remite a un conjunto de singularidades diversas en las que se reconoce la unidad común, de allí su importancia como alternativa de organización política frente al imperio (del biopoder). La multitud se caracteriza por su autonomía y capacidad de autoorganización económica, política, social y cultural. Es la alternativa biopolítica frente al biopoder, donde se expresa la potencia de creación, comunicación y producción*<sup>86</sup>.

Negri llama a la multitud monstruo (bio)-político<sup>87</sup>:

*El monstruo se presenta como un acontecimiento positivo que desborda y altera los principios eugenésicos en torno a los cuales Occidente habría definido lo humano*<sup>88</sup>.

En consecuencia el monstruo es más bien la plebe o la muchedumbre, la anarquía y el desorden. En este sentido la monstruosidad biopolítica, es la resistencia frente al biopoder imperial. Por consiguiente Negri expresa que la multitud es monstruosa porque: *El trabajo común que la sostiene es productivo y excedente, innovador y constitutivo. La multitud es monstruosa porque siempre es constituyente*<sup>89</sup>. Así pues el monstruo biopolítico es la esperanza de poder al fin apropiarse de la vida en toda su potencia, en toda su creatividad:

*En síntesis en las sociedades de control donde el biopoder intenta apropiarse de la vida de los sujetos, el monstruo político emerge como una posibilidad de resistencia frente al mismo*<sup>90</sup>.

En el caso de Donna Haraway, la autora se apropia del concepto de *cyborg*<sup>91</sup>, dándole una significación política al tratar de reunir bajo la denominación de *cyborg* una perspectiva feminista, socialista y materialista.

---

<sup>86</sup> TORRANO, Andrea, *Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico*, Universidad Nacional de Córdoba, p.5

<sup>87</sup> Terminología diferente a la de Foucault, con respecto a su monstruo político: el criminal.

<sup>88</sup> NEGRI, Antonio, óp. cit. p.191

<sup>89</sup> NEGRI, Antonio, *Guías. Cinco lecciones en torno al imperio*, Paidós, Barcelona, 2004, p.66

<sup>90</sup> TORRANO, Andrea, *Ontologías de la monstruosidad*, Universidad Nacional de Córdoba, p.6

<sup>91</sup> La palabra *cyborg* surge de la unión de los términos: organismo y cibernético, siendo utilizada en 1960 por los doctores Clynes y Kline para referirse a un ser humano mejorado que soportaría las duras condiciones extraterrestres gracias a modificaciones fisiológicas y psicológicas obtenidas mediante fármacos y cirugías.

El *cyborg* es una metáfora que le permite mostrar un mundo híbrido, posbinario y posgenérico, en el cual los límites entre el objeto y el sujeto, entre lo maquinal y lo orgánico, entre la naturaleza y la cultura, entre los hombres y las mujeres sean vuelto difusos. Por consiguiente según la pensadora, el *cyborg* nos haría salir del pensamiento *falogocentrismo occidental* y también nos permitiría liberarnos del hombre, del ser idéntico, fijo, reproductor en su sexo y en su trabajo, de una realidad social jerarquizada en términos de género, raza y clase. Además Haraway afirma que:

*Los cyborgs, son literalmente monstruos, una palabra que comparte algo más que su raíz con la palabra demostrar. Los monstruos poseen un significado*<sup>92</sup>.

La monstruosidad del *cyborg* radica en su hibridez, su origen ilegítimo y su ruptura con una identidad fija y jerarquizada. Entonces el término *cyborg* simboliza la lucha política, cuya resistencia activista se encuentra *en las unidades ciborgánicas (...) monstruosas e ilegítimas*<sup>93</sup>. También la promesa de los monstruos (*cyborgs*) es la posibilidad de la liberación del sujeto posmoderno a través de la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico:

*En la ciencia ficción feminista los monstruos cyborgs definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los que propone la ficción mundana del hombre y de la mujer (...). Tenemos necesidad de regeneración, no de resurrección, y las posibilidades de nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza en un mundo monstruoso sin géneros (...). Aunque ambas bailan juntas la danza en espiral, prefiero ser cyborg que diosa*<sup>94</sup>.

Asimismo ambos autores, Negri y Haraway, aceptan que la monstruosidad que se relaciona con la mezcla. Las hibridaciones y las metamorfosis. En este sentido, Haraway señala que:

---

<sup>92</sup> HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995 p.62

<sup>93</sup> HARAWAY, Donna, *Ibidem*, p.263

<sup>94</sup> HARAWAY, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", *Simians, Cyborgs, and Women*, Routledge, New York, 1991, p.254

*Todos somos quimeras, híbridos teorizado y fabricados de máquina y organismo (...) un mundo cyborg podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de las identidades permanentemente parciales ni puntos de vista contradictorios*<sup>95</sup>.

Por su parte Negri afirma que el monstruo es una:

*Criatura híbrida y que todos somos monstruos: universitarios caídos en la marginalidad, desviados sexuales, tipos raros, supervivientes de familias patológicas, etc. (...) los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social*<sup>96</sup>.

Tanto como Haraway y Negri a través de la monstruosidad se tiende a la superación de los límites disciplinarios, la normalización y la neutralización del sistema de control gubernamental. Para ambos la posibilidad de enfrentamiento supone que la misma vida resiste contra las formas que pretenden dominarla.

Referente a las consideraciones del *cyborg* y *monstruo biopolítico* en los cuatro vídeos musicales ilustrados en la tesis, adelantar que en el caso de Sigismundi sobresale un denotado *monstruo biopolítico* en el protagonista esquizofrénico y rechazado; y una sutil *cyborg* incumbida a la mujer maniquí en *Tourniquet* (1996) de Marilyn Manson. En cambio en *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson la teoría de Haraway es ligeramente sugerida por el cuerpo sometido a implantes. Sin embargo puntualizar que en otras producciones de la ítalo-canadiense; como en las mujeres biónicas de *Black eye* (1997) de Fluffy, en los expresionistas mutantes de *Dead man walking* (1996) de David Bowie y en las fotografías de *Immune* (2005) y *Redemption* (1999), se destacan por ostentar una enérgica influencia del posthumanismo.

---

<sup>95</sup> HARAWAY, Donna, *Ibidem*, p.254 y 263

<sup>96</sup> HARDT Michel y NEGRI, Antonio, *Multitud, Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Madrid, 2004, p.229

Por otra parte, en Chris Cunningham reside solamente lo *cyborg* en el engendro grotesco y en sus metamorfosis inorgánicas y orgánicas de *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin. Si bien asimismo, se le podría atribuir a la bestia humanoide de *Back with the killer again* (1995) de The Auteurs, un carácter afín a lo *cyborg*; pero desde nuestro dictamen, no se corresponde por reincidir simplemente lo teratológico en el lado formal. No obstante en toda la filmografía del director británico, se acentúan mucho las concepciones de Negri y Haraway; como por ejemplo en las andreidas cibernéticas de *All is full of love* (1996) de Björk, en las transformaciones esotéricas de *Frozen* (1998) de Madonna, en los robots biológicos en *Second bad vilbel* de Autechre (1996) y en el *monstruo biopolítico* del actor afroamericano estigmatizado de *Afrika Shox* (1999) de Leftfield y Afrika Bambaataa, entre otras más realizaciones.

**2ª PARTE:**  
**EL VIDEOCLIP MUSICAL: DE LA CONSTRUCCIÓN**  
**HIPERTEXTUAL DE UNA IDENTIDAD A LOS “DIRECTORES**  
**ESTRELLA” DE LOS NOVENTA**



## 2.1 Concepciones y problemáticas del vídeo musical

*(...)Toda la actual corriente de film by artists, hubiera sido impensable sin la previa aparición de un postcinema, de un dominio hibridado de la imagen movimiento en el que las estructuras narrativas y postnarrativas de los discursos de la televisión y el cine han colisionado y visto sus formas autónomas deconstruidas. Al respecto, insisto, el impacto del lenguaje del spot publicitario y sobre todo del clip musical -en su extraordinario poder de ofrecer su propio retrato de generación, en su capacidad de componer un marco de colectivización de la experiencia, organizando las figuras del deseo y toda la proyección del self- esas dos microformas han jugado, en todo caso, una baza fundamental.*

José Luis Brea<sup>97</sup>

En general el videoclip, se presenta como un formato audiovisual fundado y alentado por la industria discográfica como estrategia de *marketing* para favorecer la venta de discos de modo publicitario<sup>98</sup>. Productos para ser consumidos en estado de distracción, prototipos del *amusement*, término acuñado por Adorno para designar aquellos productos seudoculturales, digeridos previamente para evitar que el espectador reflexione. Sin embargo, y a diferencia de otros formatos televisivos, algunos estudiosos del videoclip musical, al analizar la ruptura de códigos canónicos en el plano de la expresión<sup>99</sup>, reconocen en el vídeo una forma de resistencia e identidad cultural opuesta a la cultura dominante<sup>100</sup>. Además

---

<sup>97</sup> BREA, José Luis, "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia" en *Acción Paralela* nº 5, 2000, p. 47

<sup>98</sup> SEDEÑO, Ana María, "El cuerpo del cantante en los videoclips: una propuesta de análisis textual", ALAIC-Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, artículo en línea en la web: <http://www.alaic.net> [Consulta 22/03/2009]

<sup>99</sup> Véase a BROWN, Mary Ellen & FISKE, John, *Romancing the rock: Romance and representation in popular music videos* en *Onetwothreefour* 5, 1987; STRAW, Will, *Popular music and postmodernism in the 1980's*; GROSSBERG, Lawrence, *Cinema, postmodernity and authenticity*; y en *Sound and Vision. The music video reader* (Ed. Frith, Goodwin, Grossberg)

<sup>100</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, "La astuta serpiente, Análisis de un vídeo-musical", *Semiosfera* 6/7, Instituto de humanidades y comunicación Miguel de Unamuno, Universitat Carlos III, Madrid, 1997, p-73

cuando en algunos trabajos videográficos musicales, se le asignan un discurso manifiesto, -ver por ejemplo los trabajos analizados de esta correspondiente tesis- y rompen las normativizadas reglas del mercado, se convierten en obras de autor con un enunciado particular cercano al hipertexto<sup>101</sup>, alejándose del ámbito del mayoritario vídeo musical, consumista, vacío y redundante. Igualmente destacar del videoclip su identidad hipertextual; es decir, su estructura semiótica no lineal, que agruparía en un intrincado corpus: texto, imagen y sonido.

*From a semiotic point of view, music videos are very complex textual forms. They use the expressive potentiality of different languages (visual, musical, verbal) in order to combine the commercial aims of the business with original aesthetic experiments<sup>102</sup>.*

La lectura hipertextual abre un campo de significación muy amplio, cada espectador recorre su camino personal, va saltando entre un lugar hermenéutico a otro, creando su propia lectura a partir de la experiencia particular de cada código en concreto. Puesto que el hipertexto, al poder conectar un pasaje de discurso semántico a imágenes, mapas, diagramas y sonidos tan fácilmente como a otro fragmento verbal, expande su noción de texto más allá de lo formulado<sup>103</sup>. Por consiguiente, Antoni Mercader manifiesta la llegada del modelo hipertexto, como una nueva escritura, en la cual se podría asociar también con la producción videográfica musical artística:

*La entrada en juego de los agentes artísticos, con objetivos no estrictamente dirigidos al entretimiento o la información, fue otro núcleo generador de expectativas. Todas ellas*

---

<sup>101</sup> “Sistema de organización y presentación de textos, articulados en una especie de tejido no secuencial de conexiones y asociaciones, que permite al lector un amplio abanico de posibilidades de consulta y moverse con gran facilidad entre ítems relacionados. Se habla de lectura diacrónica, de hiperdocumento y de texto pluridimensional”. MERCADER; Antoni, “Cómo algunas consideraciones sobre la génesis y renovación de la producción y la realización audiovisual pueden hacernos cambiar planteamientos en la articulación del videoarte (1956-1994)”, en *Monocanal*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS –C. Murcia, Madrid, 2003, p.59

<sup>102</sup> “Desde un punto de vista semiótico, los vídeos musicales son formas textuales muy complejas. Utilizan la potencialidad expresiva de diversos lenguajes (visual, musical, verbal) para combinar los propósitos comerciales del negocio con experimentos estéticos originales”, PEVERINI, Paolo, “The aesthetics of music videos: An open debate”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.134 (La traducción es nuestra)

<sup>103</sup> LANDOW, George, *Hipertexto, la convergencia entre la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1995, p.15

*convergiaron en la esperanza de la llegada de una nueva escritura, no sólo ligada a la concepción de nuevas imágenes tecnológicas, sino también con la mirada puesta en la posibilidades del modelo hipertexto*<sup>104</sup>.

Para Julia Kristeva, la intertextualidad o hipertextualidad, es un estatuto epistemológico de todo discurso e implica que todo texto se construye como un mosaico de citas, siendo el resultado de la absorción y transformación de otros textos y apareciendo como resonante y polifónico<sup>105</sup>. Desafortunadamente la frecuente sobrecarga de citas en los anuncios publicitarios y en los videoclips, conduce inexorablemente a una acumulación superflua de contenidos que derivan hacia el pastiche. Igualmente al vídeo musical por su intrínseca complejidad es difícil situarlo dentro del lenguaje audiovisual ordinario. De igual forma, hay que tener en cuenta, que el videoclip es un fenómeno audiovisual que no cuenta con una definición válida y consensuada que lo delimite. Así pues el clip musical es un género en constante evolución que exige una continua revisión; formato de talante libre y mestizo, como exponen Gilles Lipovestky y Jean Seroy en su libro *La pantalla global*, (2009):

*El videoclip casi escapa a la necesaria linealidad del discurso relato, alimperativo de coherencia en el encadenamiento de los planos. Libre detrabas narrativas, el videoclip se presenta como bombardeo sonoro y visual puro, deconstrucción llevada al extremo, sucesión de imágenes destellantes, deslumbres visuales que, en los videoclips tecno, acaban por eclipsar la imagen mimética.*<sup>106</sup>

Las palabras compuestas de *vídeo musical* o *videoclip musical*, derivan en primer lugar del vocablo *vídeo* que proviene de la primera persona del presente indicativo del verbo latino *vídeo*, es decir, *yo veo*. Se promueve por tanto la idea de dicho medio como vehículo de una visión en primer persona, cosa que lo diferencia del concepto de televisión que significa *visión a distancia*, denominación mucho más impersonal que habla

---

<sup>104</sup> MERCADER; Antoni, *Monocanal*, Ibídem, p.54-55

<sup>105</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación, Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, p.20

<sup>106</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.294

de su vocación como medio masivo<sup>107</sup>. Asimismo este aspecto podría ser igual de válido para el *videoclip musical*, por estar sumamente vinculado con la televisión, pero pensamos que el *videoclip* es un fenómeno semiótico más fluctuante y subjetivo<sup>108</sup>; que posee unas características propias que lo diferencian, -en parte- de la publicidad televisiva más convencional. De la misma manera recordemos que el enunciado *vídeo musical* aún conlleva inicialmente el prefijo *vídeo*, como consecuencia de una íntima entidad discursiva; combinada de la misma forma, con la palabra *música*, que proviene del griego: *mousikē* que significa: *el arte de las musas*<sup>109</sup>. Además la locución *clip*, es originariamente anglosajona y significa *fragmento o corto*. Así pues el resultado final de los términos conjugados de *vídeo musical*, o *videoclip musical*, tienen su significado literal de: *yo veo la música fragmentada*. Por lo tanto dicho misceláneo término, es impreciso y ostenta rasgos duales de idiosincrasia y de destino mediático precedero, sin fronteras disciplinares específicas en su constitución. En síntesis el videoclip musical es una mezcla de música, imagen en movimiento y lenguaje textual, a más de excepcionalmente incorporar elementos como el ruido, silencio y diálogos<sup>110</sup>, según Román Gubern:

*El videoclip es un medio propio de la era de la televisión, que se dirige a generaciones formadas en una aculturación televisiva -y no literaria-(...) Este dispositivo forma parte del paisaje cultural posmoderno, creando en el seno de la cultura pop nuevas poéticas, caracterizadas por un intenso proceso de intertextualidad y de mestizaje, hasta el punto de que Néstor García Canclini, en su libro Culturas híbridas, los caracteriza en la categoría de intergéneros<sup>111</sup>.*

---

<sup>107</sup> RODRÍGUEZ, Lorena, *Arte videográfico: Inicios polémicas y parámetros básicos de análisis*, Universitat Politècnica de València, 2008, p. 43

<sup>108</sup> El videoclip como texto audiovisual diferenciado del flujo televisivo; citado en LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo, "Exploraciones musicovisuales", *Cuadernos*, nº 17, febrero 2001, Facultad humanidades y ciencias sociales de la universidad de Jujuy, p.251

<sup>109</sup> Según la definición tradicional del término *música*, es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos. *Diccionario clave de uso del español actual*, ediciones sm, Madrid, 2003, p.1346

<sup>110</sup> SEDEÑO, Ana María, "El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual", *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (Coords), Universidad de Málaga, 2009, p.23

<sup>111</sup> GUBERN; Román, Ponencia expuesta en el "I Seminario, Historia del arte y creación mediática": *Historia y estética del videoclip musical*, Universidad de Málaga, Marzo del 2006

A más dicho formato está influido por el cine, la televisión, el videoarte y la publicidad, considerado como un medio donde se pueden observar las últimas tendencias en tratamiento de imagen, sonido y lenguaje comunicativo. También su característica distinguible de otros dispositivos electrónicos es que el clip asocia una iconografía visual a una música ya preexistente. Así que reinterpreta, reconduce lo musical a un repertorio articulado de imágenes en movimiento; propone rostros, *rostrifica*, adjudicando movimientos espacios, climas y velocidades visuales<sup>112</sup>. Por lo demás, mencionar que el videoclip es de temporalidad fragmentada<sup>113</sup> y discontinua, con una estructura narrativa incompleta que también podría interesar por sus poliédricas e intertextuales significaciones al propio Marshall McLuhan:

*Music video itself would have been considered by McLuhan a very -cool- media form; in that its generally fragmentary and incomplete narrative structures compel the viewer toward a greater interaction with the text, filling in the gaps him or herself*<sup>114</sup>.

Por otro lado, dentro del territorio del vídeo musical, se hace necesario especificar los elementos constitutivos básicos, de los dos medios que materializan su contexto de producción y de emisión. En primer lugar es el medio videográfico, el cual ofrece a las imágenes del videoclip una estructura para sus parámetros temporales y espaciales, unos recursos electrónicos y una tradición en la que nacer y desarrollarse<sup>115</sup>. El siguiente elemento es el medio televisivo o emisor. En consecuencia el clip se encuentra inmerso en el flujo programático de este correspondiente medio. Mismamente, la televisión puede concebirse como una microestructura de una supuesta parrilla de programación modelo formada por unidades

---

<sup>112</sup> DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix, *Capitalismo y esquizofrenia*, tomo II, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1980, p.173-195

<sup>113</sup> “En un videoclip como término medio dura aproximadamente unos tres minutos, por lo general pueden obtenerse unos ciento ochenta planos; es decir hay un corte entre uno y dos segundos por plano”. WAGNER, Hilke, “Arte de videoclip y videoclips artísticos”, *Chris Cunningham*, Kestner Gesellschaft-Domus Artium 2, Salamanca, 2004, p.8

<sup>114</sup> “El vídeo musical por sí mismo habría sido considerado por McLuhan un medio muy *guay*; en que sus estructuras narrativas generalmente fragmentarias e incompletas, obligan al espectador hacia una mayor interacción con el texto, completando los espacios él o ella misma”, MIDDLETON Jason and BEEBE Roger, *Medium cool, Music videos from soundies to cellphones*, Duke University Press, Durham, 2007, p.3, (La traducción es nuestra)

<sup>115</sup> SEDEÑO; Ana María, *El lenguaje del videoclip*, Textos mínimos, Universidad de Málaga, 2002, p.12

menores articuladas y más o menos autónomas<sup>116</sup>. Íntegramente hay que añadir la importancia actual de Internet en los nuevos contextos de exhibición y desarrollo, en que los vídeos musicales estarían incluidos. Por lo demás en un videoclip, más que referirse al concepto de plano, mejor hablar de cambio visual, término que describe exactamente esa libertad de montaje y planificación. Como dice Durá en su libro *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, 1988:

*(...) En el videoclip la transición de imágenes se evidencia continuamente; constituye, incluso uno de sus mayores atractivos formales: en tal contexto, la noción de cambio de plano ya no parece adecuada. Las imágenes –además de sucederse- se yuxtaponen, incrustan y superponen continuamente<sup>117</sup>.*

De hecho esos cambios visuales en los clips, adquieren unos significados concretos; mediante el uso de varios recursos, como son las transiciones visuales hiperrápidas de *frames* encadenados, la fragmentación en el montaje que desestabiliza el campo/cuadro, el flash de luz, los movimientos angulares de la cámara, las veladuras gráficas, las iluminaciones contrastadas, la profusión de planos detalle y la imposibilidad de posicionamiento espacial<sup>118</sup>. En cierto modo estas permutas visuales suelen ser acciones múltiples acaecidas en la escena de la pantalla, con lo cual el videoclip deviene un conjunto de acontecimientos separados, segmentos visuales que se hacen paralelos, se complementan o contrastan entre sí. El pliegue es ni más ni menos que un fluir de imagen en otra, cuando las imágenes surgen de cualquier punto de otra, en un espacio omnidireccional<sup>119</sup>. Además la duración del cambio visual, -es decir del plano-, viene determinada, no por la acción como sería habitual en el cine clásico convencional, sino por las variaciones rítmicas o metódicas del tema musical que sirve de base. Según Ana Sedeño, también el movimiento de la cámara suele ser empleado por el videoclip, como un cambio en el punto de

---

<sup>116</sup> GONZÁLEZ REQUENA; Jesús, *El discurso televisivo, Espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 25

<sup>117</sup> DURÁ, Raúl, *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, Universitat Politècnica de València, 1988, p. 165

<sup>118</sup> SEDEÑO, Ana María, “El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.28

<sup>119</sup> DELEUZE, Gilles citado por MACHADO, Arlindo, en *El medio es el diseño*, Ediciones Universitarias del ciclo básico común, Universidad de Buenos Aires, 1996, p.29

vista en el espectador y como un flujo de experimentación no estática de la canción. A lo sumo, también se podría hablar de un espacio y tiempo particulares, como expresa Raúl Durá:

*Pasado, presente y futuro son en el clip reversibles y fluctuantes. Y si lostiempos son comunicantes, los espacios también lo son; tanto los reales como los míticos*<sup>120</sup>.

Respecto a la velocidad visual del montaje en los videoclips, según Jean-Marie Vernier, se convierte no en un movimiento visual, sino en una auténtica pulsación visual:

*Una sola palabra de orden: rápido. La velocidad de la imagen se vuelve pulsación visual. La profundidad de la imagen cinematográfica se borra en beneficio de la superficie, la pantalla del clip es como una terminal informática, una superficie de inscripción de elementos visuales. La imagen-movimiento se vuelve imagen-velocidad. Nada de tiempos muertos, una puja intensiva, una aceleración del ritmo. Colmar los vacíos de la imagen para colmar el espectador*<sup>121</sup>.

Por otro lado, Carol Vernallis en *The aesthetics of music video: an analysis of Madonna's Cherish*, 1998, indica que las imágenes del vídeo musical crean sus significados a través del fluir de la canción, demostrando así que los análisis cinematográficos, que toman como unidad básica la escena, no son extrapolables a los vídeos musicales, cuya unidad básica son las estructuras musicales, ya sean éstas rítmicas, melódicas o armónicas. En cierta manera la música en el clip, no está sujeta a barreras de tiempo y de espacio, sino con la única limitación de crear discontinuamente unos puntos de sincronización, diegéticamente<sup>122</sup>, extradiegéticamente<sup>123</sup> o con ambos<sup>124</sup>,

---

<sup>120</sup> DURÁ, Raúl, *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, Ibídem, p.128

<sup>121</sup> VERNIER, Jean-Marie, "L'image pulsation" en *Revue d'Esthétique*, n°10, 1986, p. 131

<sup>122</sup> "La música surge narrativamente de la propia escena y tiene, en principio, un carácter realista cumpliendo, como tal, la función de recrear el entorno de los personajes profundizando en su personalidad". FERNÁNDEZ, Federico y MARTÍNEZ, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Barcelona, 1999, p.206

<sup>123</sup> "Es la música que no surge motivada desde dentro de la acción. Es la que se inserta en la banda sonora con objeto de conseguir unos determinados efectos estéticos o funcionales". FERNÁNDEZ, Federico y MARTÍNEZ, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Ibídem, p.207

<sup>124</sup> "A veces la voz del cantante pasa de diégetica a extradiégetica, o viceversa según el ritmo de la canción", SEDEÑO, Ana María, *Lenguaje del videoclip*, Textos mínimos, Universidad de Málaga, p.63

con la intención de unir la imagen y la música de manera amena y flexible<sup>125</sup>.

Las características de la música en el lenguaje del videoclip estarían constituidas primordialmente por la armonía, el contrapunto y el ritmo. Para Manel Valls i Gorina<sup>126</sup>, el contrapunto es el régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces de una composición que conservan su independencia, pero están vinculadas armónicamente al conjunto; es decir, se refiere al movimiento libre de dos o más voces que se acompañan y, sin embargo, marchan por separado. De igual manera Valls, define a la armonía como un conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de una composición y las articula entre sí en función de leyes basadas en principios acústicos. Al ritmo lo puntualiza como la organización en el tiempo de pulsos y acentos que perciben los oyentes como una estructura, incluidos los silencios y los ruidos. De la misma manera Michel Chion comenta que se tendría que tener más en cuenta el estudio del *audio* en los estudios de comunicación –incluido el videoclip–; porque en realidad en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve<sup>127</sup>. Al respecto Christian Metz diría que: *Un vídeo musical está hecho para existir solamente si se le mira y se oye*<sup>128</sup>.

Vernallis apunta que en el videoclip huye generalmente de la narratividad e intenta buscar con sus mecanismos expresivos-conceptuales formar un significado abierto y discontinuo. En parte la mayoría de los clips son anti-narrativos pero también se encuentran otros que tienen historias más o menos desarrolladas, motivadas por la naturaleza multimedia del videoclip y su influencia sobre la percepción temporal. También la música demanda mucha atención en cada instante, con lo que la actividad a nivel del espacio del plano, tiene que ser más abundante, en detrimento de los puntos narrativos fuertes. Sin embargo la causa más importante es que cada canción sea cíclica más que secuencial, la imagen del vídeo musical gana

---

<sup>125</sup> CHION, Michel, *La Audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993, p.13

<sup>126</sup> VALLS i GORINA, Manel, *Diccionario de la música*, Alianza editorial, Madrid, 1989, p.29

<sup>127</sup> “Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor. (...) Sin embargo, las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista: en su espectador –su audio-espectador– suscitan una actitud perceptiva específica que, en esta obra, proponemos llamar *audiovisión*. CHION, Michel, *Audiovisión. Un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993, Introducción

<sup>128</sup> METZ, Christian, *Le significant imaginaire*, UGE, Paris, 1977, p.85, citado por GUILIA, Gabrielli



quedándose información, confrontando al espectador con descripciones ambiguas y si hay historia, existe sólo en relación dinámica entre la canción y la imagen que se descubre en el tiempo.

Ante todo el videoclip está emparentado con la publicidad audiovisual y con la utilización del mecanismo de la seducción, para lograr el consumo de su producto. También ambos formatos acuden a similares recursos retóricos y formales, alejados de los modelos audiovisuales más tradicionales<sup>129</sup>. También hay una cierta distinción entre los anuncios o *spots* tradicionales emitidos por televisión con los videoclips, en ser mayoritariamente los primeros, más rígidos textualmente y de mayor peso comercial. Efectivamente el clip mantiene su ambigüedad respecto a la publicidad, apareciendo ciertas discordancias entre los dos tipos de formatos, como indica John Fisk:

*(...) Los anuncios tienden a ser menos flexibles que los vídeos musicales: la contradicción entre sus planos-chocantes- sus altos sintagmáticos menos extensos*<sup>130</sup>.

Para José Saborit, el videoclip oculta su vocación publicitaria: sus imágenes no muestran el producto promocionado -disco- aunque sí a su autor -solista o grupo-. Actúa de forma más implícita y no interpela tan directamente al espectador, pues su intención, vender imagen, se convierte en un instrumento de mediación para vender discos<sup>131</sup>. Referente al consumo, -según dice Keith Negus-, en su obra *Popular music in theory. An intruction* de 1996-, al estudiar el consumo de vídeos musicales hay que tener en cuenta el contexto en el que se produce; en la actualidad los videoclips están ocupando nuevos espacios en tiendas, bares, estaciones de autobús o metro, gimnasios y hasta en pantallas de televisión colocadas en las calles y plazas de las grandes ciudades. Estos nuevos contextos van acompañados de nuevas actividades de consumo que también influyen en la recepción y creación de significados de los vídeos y por extensión de la música. Como también hay que resaltar, que los videoclips demuestran ser eficaces indicadores de las mutaciones del entorno. En ellos se reflejan las informaciones precisas respecto a las modas -juveniles- predominantes en

---

<sup>129</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE; Antonio, *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995, p.59

<sup>130</sup> FISKE, John, *Television Culture*, Routledge, London, 1987, p. 262-263

<sup>131</sup> SABORIT, José; *La imagen publicitaria en televisión*, Cátedra, Madrid, 1988, p.27-28

cada momento<sup>132</sup>. Por un lado hay que tener en cuenta las continuas transformaciones que se producen en los elementos que componen la industria musical, que se agrupan en producción, distribución y consumo. Los rápidos cambios en la producción de los vídeos musicales están sujetos a la evolución de la tecnología de la imagen -cámaras, filtros, programas de edición- y a las innovaciones que se producen en la música popular, ya sean de tipo estructural -relaciones entre estrofa y estribillo, las secciones rítmicas infinitas de la música dance- o accidental -*scratching*-, efectos sonoros, *tapping*, etc.- Asimismo la distribución, de estos productos, que van desde la creación de canales televisivos para la emisión de clips, hasta la inclusión de éstos en programas y series de televisión, e incluso la posibilidad de consumirlos por páginas webs de Internet y a través de teléfonos móviles<sup>133</sup>.

Desafortunadamente aún abundan las críticas hacia el género del vídeo musical, pues con frecuencia se ignora el trabajo de los realizadores y músicos que están detrás. Del mismo modo que ni siquiera se analiza realmente casi ningún videoclip con calidad, solamente se tiene de referencia a los vídeos musicales promocionales más comerciales y estereotipados, que se emiten en las televisiones públicas con horarios convencionales; así pues algunos críticos según una metodología basada en el cine piensan que:

*Por lo general algunos intelectuales denostan el lado, seductor, dicen del clip, le reprochan el efecto estroboscopio de su montaje rápido. Y es que juzgan ese montaje en relación con los criterios cinematográficos habituales, los que prevalecen en un relato lineal, mientras que en el clip, es muy diferente, puesto que no se trata de un tiempo dramatizado*<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> “El videoclip es uno de los muchos fenómenos en los que la imagen visual se relaciona con la música. La característica que lo demarca más nítidamente de los demás es precisamente el público al que va preferentemente destinado: la juventud”, DURÁ, Raúl, *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, Universitat Politècnica de València, 1988.

<sup>133</sup> VIÑUELA, Eduardo, “El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos”, *Revista de la facultad de Filología*, Tomo 52-53, Universidad de Oviedo, 2002-2003, p 540

<sup>134</sup> CHION, Michel, *La Audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993, p.156

No obstante nosotros diremos que generalmente se olvida de que hay una genealogía del videoclip interesante y culta, que aunque sea minoritaria e independiente de las grandes multinacionales discográficas; existe, y encontrándose de por sí, en otros horarios televisivos -especialmente nocturnos o en canales privados- y sobre todo, en otros nuevos dispositivos como es el caso de Internet.

## 2.2 Influencias de la cinematografía y del videoarte en el clip

*I can visualize the day the interface of music and video will create an entirely new kind of artist*

David Bowie<sup>135</sup>

*Pese a todo, un videoclip cuenta una historia, aunque sea confusa y alucinante, y su trama está relacionada con la canción. Aquí es donde se conserva el vínculo con el cine, en tanto que relato con imágenes. Estamos a años luz de los primeros videoclips, que se contentaban con filmar de frente al intérprete que interpretaba la canción. Un videoclip es una película que quiere verse como tal y que se alimenta de la visión y el estilo que le aporta el cine.*

Gilles Lipovetsky y Jean Seroy<sup>136</sup>

La influencia de los códigos del videoclip en la narración cinematográfica contemporánea se materializa en una serie de características con las que puede demostrarse la creciente influencia entre estos dos ámbitos: Primero en la condensación y/o acortamiento del argumento que se cuenta, con más acción frenética y sin pausa. Narraciones cortas y múltiples, con tendencia a dejarlas al final abiertas. Ultrafragmentación: el montaje rápido y acumulación de detalles descriptivos. La desintegración de la unidad ficcional representada por las viejas películas mediante la interrupción constante del flujo del discurso. Y por último, los personajes son contruidos, cada vez más, siguiendo estereotipos, sus motivaciones son demasiado previsibles o no existen<sup>137</sup>. El caso es que el videoclip se erige en un medio de expresión audiovisual heterogéneo permeable a todo tipo de influencias, y en el que tienen cabida multitud de recursos. Así, Peter Weibel lo define como:

---

<sup>135</sup> “Ya puedo imaginar el día en que la interrelación entre la música y vídeo dará lugar a una generación de artistas completamente nueva”, cita de BOWIE, David; extraída del libro: *Thirty frames per second, The visionary art of the music video*, REISS, Steven and FEINEMAN, Neil, Harry N. Abrams, New York, 2000, p.18

<sup>136</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 294-295

<sup>137</sup> SEDEÑO, Ana María, *El lenguaje del videoclip*, Textos Mínimos, Universidad de Málaga, 2002, p.41

*Híbrido del cine de vanguardia y el cine publicitario, del cine musical y la escenografía, del grafismo por computadora y los efectos láser, del cine y vídeo, de high technology y low performance, de arte y comercio, de música visual y psicodelia, de cómics, películas de dibujos y cine, de diseño y montaje, de luz, danza, música, cuerpos, de conciertos y fotografía de moda, de ballet de Broadway y efectos digitales*<sup>138</sup>.

En este texto de Weibel, se puede observar que el cine cobra un especial protagonismo; en especial será partir de la década de los ochenta, cuando se desarrolle una característica cinematográfica que presenta una innegable relación con la del videoclip y otras formas de publicidad audiovisual. Desde el punto de vista lingüístico el cine recurre a una gran variedad de formatos, montaje fragmentado, técnicas y de velocidades, con una considerable abundancia de movimientos de cámara, a veces hasta el exceso. Durante este tiempo numerosos autores han empezado haciendo videoclips y luego han acabado efectuando cine, como viceversa. De este modo es fructífero nombrar primero a algunos representativos directores cinematográficos que han trabajado con el formato vídeo musical en los ochenta. En primer lugar señalar a Lasse Hallstrom que dirigió algunos de los primeros vídeos de ABBA a comienzos de los setenta; como también el director de géneros musicales, Alan Parker, que elaboró un videoclip para Donna Summer. En otro contexto el detallista cinematográfico Ridley Scott procedente de la publicidad, realizó un clip para Roxy Music. Como también el cineasta John Landis fue responsable de videoclips célebres, como fueron *Thriller* y *Black or White* de Michael Jackson. Del mismo modo que otro director famoso como Martin Scorsese, trabajó con Jackson produciendo el urbano y rebelde clip musical de *Bad*. A su vez, el norteamericano Brian de Palma dirigió un vídeo musical en directo de *Dancing in the dark*, para Bruce Springsteen. En cambio Jim Jarmush, el director prototipo de cine independiente de los ochenta, puso imágenes en blanco y negro a su amigo Tom Waits.

Igualmente en los años noventa, el director Jonathan Demme que tras su famoso *The Silence of the lambs* (“El silencio de los corderos”),

---

<sup>138</sup> WEIBEL, Peter, citado por SÁNCHEZ, José Luis, en *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, p.669

1991), elaboró promocionales musicales para Talking Heads y New Order, así como también otro director independiente como Gus van Sant hizo *Fame 90* para David Bowie. También en la misma época, se pueden encontrar películas que toman el clip como modelo, para establecer una estructura del relato bastante fragmentada y en que la música es la gran protagonista, mencionar a *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne, film que marcó las pautas de un nuevo género que se ha dado en llamar *video-dance*, cuyos clips se escenifican a menudo en discotecas o academias de baile, como en la película en la que se inspiran. En ellos la coreografía tiene un marcado protagonismo<sup>139</sup>. Nombrar otros como *The Hunger* (“El Ansia”, 1983) de Tony Scott, *Tommy* (1975) de Ken Russell, *American Graffiti* (1973) de Georges Lucas y *Subway* (1986) de Luc Besson, entre otras muchas.

De igual forma, hay que distinguir a los realizadores originarios del campo del videoclip que han efectuado piezas cinematográficas distintivas en los ochenta, como es el caso de Russel Mulcahy, aunque llegado del videoarte, fue director de videoclips desenfadados y coloristas de Duran Duran, The Buggles, etc., a más de ser el creador de una película taquillera como fue *Highlander* (“Los Inmortales”). Otro ejemplo es el significativo vídeo musical *Radio Ga Ga* (1984) del grupo Queen realizado por David Mallet, pieza con reminiscencias directas al *Metropolis* (1927) de Fritz Lang; así como el *soft clip* *Material girl* de Madonna, efectuado por Mary Lambert.

En los noventa se duplicaron los directores de clips que saltaban al cine, como es el caso del egipcio Alex Proyas que elaboró en el pasado videoclips para INXS, Sting y Crowded House; pero destacando más su film *The Crow* (“El cuervo”, 1990); Justamente la segunda parte de esa misma película, titulada *The Crow: City of Angels* (1996), fue dirigida por el inglés Tom Pop, otro realizador de clips que en los años ochenta, produjo numerosos vídeos musicales de tónica gótica y oscura, entre ellos, recordar los elaborados para The Cure, David Bowie y Siouxsie and the Banshees.

El director indio Tarsem Singh rodó el magnífico clip *Losing my religion* para la banda REM en 1991, inaugurando una estética soñadora y sofisticada bastante excepcional. Así como también realizó los bucólicos

---

<sup>139</sup> DURÁ, Raúl, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.161

films de *The Cell* (2000) y de *The Fall* (2008). Precisamente este último largometraje *The Fall* estuvo producido por Spike Jonze y David Fincher. Asimismo recalcar la figura de Fincher, creador que empezó realizando vídeos musicales para Madonna, con exitosos clips como *Vogue* y *Express Yourself*; y que posteriormente acabó trabajando de lleno en el mundo del cine, con mejor fortuna que otros de sus compañeros. De su trayectoria nombrar los films conocidos de *Seven* (1995) y *Fight Club* (“El club de la lucha”, 1999).

Entrando ya a principios de siglos XXI, las conexiones entre los dos campos -videoclip y cine- se estrechan cada vez más, incorporándose al cine acentos procedentes de la animación, -*motion graphic*-, etc., por consiguiente, se llega a un punto de auténtico mestizaje estético audiovisual sin parangón. En este recién período subrayar el largometraje *Requiem for a dream* (“Requiem por un sueño”, 2000) dirigido por Darren Aronofsky, producción que tiene unas influencias considerables derivadas del lenguaje del videoclip. Composición narrativa desigual y fraccionada, en la que sobresalen las escenas de los personajes que se drogan, al igual que la madre adicta que ve absorta la televisión. Todas ellas estas resueltas a modo de rápidas secuencias de montaje con sucesión de numerosos planos cortos acompañados por efectos sonoros hipertrofiados<sup>140</sup>, que vienen a expresar su alteración perceptiva bajo los efectos de la droga. A lo sumo se recuerda la preliminar película efectuada por Aronofsky titulada como *Pi* (1998); de montaje discontinuo expresionista y con una banda sonora muy actualizada, de graves sonidos electrónicos, -como el grupo Autechre- junto con marcados puntos de sincronización diegéticos del audio. Agregar también la paradójica película *Dancer in the dark* (“Bailando en la oscuridad”, 2000) de Lars von Trier; por ser ante todo un ente electrónico melódico coreográfico<sup>141</sup>, protagonizado y compuesto por Björk, en contraste con la realidad, trágica y cruda de Trier.

Para terminar, cineastas de primera línea, como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway o David Lynch, integran el cine y el vídeo en un espacio artístico más amplio<sup>142</sup>, que abarca la fotografía, *el collage*, la instalación y

---

<sup>140</sup> GARCÍA GÓMEZ, Francisco, “El hijo marchoso del cine: relaciones e interdependencias entre el cine y el videoclip”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.28

<sup>141</sup> Recuerda a los anteriores videoclips hechos por Michel Gondry para Björk

<sup>142</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 300-301

el videoclip. David Lynch que ya había proyectado *Inland Empire* (2006) en formato *beta-digital* en Venecia antes incluso de transferirla a película, encuentra en el rodaje con vídeo, recursos insospechados que siempre aprovecha:

*Con cámara digital se siente uno ligero y ágil; se pone en cualquier parte y casi puede verse en la oscuridad. David Lynch*<sup>143</sup>.

Especialmente el polifacético Lynch, desde que hizo el vídeo musical *Industrial Symphony n°1* (1990), con música de Angelo Badalamenti; no ha parado de producir videoclips y cortometrajes experimentales a lo largo de los años. Especialmente citar los clips dirigidos por él mismo de *Wicked Games* (1990) de Chris Isaak, *Shot in unfinished sympathy* (1991) de Massive Attack, *Dangerous* (1993) de Michael Jackson y *Longing* (1995) de Yoshiki.

Román Gubern argumenta que junto al videoarte, nació con fuerza, en los márgenes de la producción convencional, el videoclip musical, como fruto del matrimonio de la música *rock* y de las formas visuales procedentes de la industria publicitaria. A veces se ha sostenido que existe más experimentación y mejores resultados vanguardistas en los videoclips musicales que en las propuestas autoconscientes de los videoastas que proceden del arte conceptual o de la música dodecafónica. Se invoca su ruptura de los códigos tradicionales de la narratividad, su transgresión de los *raccords* de espacio y de tiempo y la gran libertad de su montaje<sup>144</sup>. Ruptura y fragmentación temporal en el lenguaje del clip, asimismo afín a la creación en vídeo:

*El video arte encuentra su especificidad a través de la fragmentación y transformación temporal en la secuencia visual. (...) Con el videoarte y otras elaboraciones video (en este caso, el vídeo musical), se llega además a la fragmentación temporal, a la ruptura de una linealidad temporal y a la presentación simultánea de los fragmentos*<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global*, Entrevista con Jean Seroy, *Ibidem*, p. 301

<sup>144</sup> GUBERN, Román, "Estéticas televisivas de los 90", *Música-Vídeo-Televisió, 10 Anys de video-música i canvis en la televisió*, Institut d'Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992, p.83

<sup>145</sup> REKALDE, Josu, *Video, Un soporte temporal para el arte*, Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 1995, p.128



La compleja interrelación de cultura popular y alta cultura que muestra el videoclip es herencia de unos de sus más prestigiosos predecesores, el videoarte, que surgió como oposición a las prácticas televisivas convencionales y se desarrolló gracias a la comercialización de los versátiles, manejables y económicamente asequibles primeros magnetoscopios y cámaras portátiles. El vídeo se convirtió en el soporte más adecuado para la creación y experimentación en un campo multidisciplinar formado por artistas procedentes de la pintura, la música, la escultura, el teatro y la performance<sup>146</sup>:

*Creo que la gente que está hoy en el mundo del videoarte tiene un terreno mucho mayor para experimentar. Algunos de los elementos con los que experimentan llegaron al mundo comercial, a lo que llamamos vídeos musicales. Creo que, a través de esa experimentación, probablemente están siempre algo adelantado con respecto a lo que se está viendo en MTV. Evidentemente los cineastas que hacen estos videoclips están mirando siempre a los artistas<sup>147</sup>.*

Así anunciaba entusiasmado Godard su amor a la videocreación: *El vídeo es un arte que nació adolescente y nunca será adulto<sup>148</sup>*. Inspirándose en la búsqueda de la especificidad del propio medio, propia del cine experimental, los videoartistas trabajaron mucho la manipulación y efectos aleatorios de la imagen electrónica, así como en su contextualización - vídeo-instalaciones, vídeo-esculturas, circuitos cerrados, etc.- El factor tecnológico era continuamente celebrado en el videoarte huyendo de todo convencionalismo narrativo.

El lema de Marshall McLuhan: *el medio es el mensaje* fue su principal motivo de inspiración. En efecto, las teorías de McLuhan en torno al impacto de la electricidad en la sociedad contemporánea fueron claves en el auge del vídeo. El vídeo no era un mero soporte, portador neutro de contenidos. La propia naturaleza electrónica del vídeo era su auténtico mensaje. Históricamente el arte del vídeo nació a la luz de uno de los

---

<sup>146</sup> SEDEÑO, Ana María, "Antecedentes artísticos del videoclip", Revista *Lápiz* nº 203, Madrid, 2004, p.24-26

<sup>147</sup> Citado por PITMAN, Bob; en el libro de PÉREZ, ORNIA, Juan Ramón, *El arte del vídeo, Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona, RTVE-Serbal, 1991, p.131

<sup>148</sup> Cita de GODARD, Jean-Luc, en el verano de 1995, dentro de *La vidéo entre art et communication* de FARGIER, Jean-Paul, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 1999, p.7

primeros magnetoscopios -Portapack- que Sony exportó a Nueva York y que compró el solista y videoartista de Seúl, Nam June Paik<sup>149</sup>:

*Nam June Paik, el precursor del videoarte era músico, y trató al vídeo como si de un instrumento musical se tratara, convirtiendo la televisión en un violonchelo o alterando sus señales eléctricas con imanes, y no sólo él, sino muchos otros videoartistas experimentaron con una música para ver, como Gary Hill y Zbigniew Rybczynski*<sup>150</sup>

El videoartista coreano inventó un significativo lenguaje visual en el que el ritmo tenía un preciso lugar. Junto con el ingeniero Shuya Abe, Paik en los años setenta desarrolló un video sintetizador, el cual permitió relaciones inmediatas entre imagen y música, la alteración psicodélica visual en la pantalla y cortes abruptos como un *zapping* entre diferentes sistemas visuales -parecido a lo que se ha establecido veinte años después como estética juvenil de los videoclips en MTV o de los anuncios para Nike, Pepsi y otros productos del capitalismo rejuvenecido<sup>151</sup>.

Nam June Paik promueve en los setenta, -como John Sanborn y Kit Fitzgerald-, el montaje ultrarrápido de las imágenes, tan característico del lenguaje del videoclip, *la práctica dadaísta del montaje aleatorio a gran velocidad*<sup>152</sup> desarrollada por Paik en todas sus cintas de vídeo -desde *Electronic opera 2. Video variations* (1970), a la retransmisión en directo vía satélite de *Good Morning mr. Orwell* (1984), pasando por *Merce by Merce by Paik* (1974) y *Guadalcanal réquiem* (1975)-, totalmente opuesta a la estética del aburrimiento del videoarte inaugurada por Bruce Nauman en 1968; y que aún hoy sigue fuertemente implantada como modelo referencial y de gusto elitista:

---

<sup>149</sup> “Este artista acuñó la expresión *Big movies* en la que se refiere al alcance de una concepción global del fenómeno audiovisual, más allá de la fotografía, más allá del cine y de la televisión. A una extensión de las herramientas de conocimiento y contribución a un nuevo modelo de visión, de acceso a otra visualidad, propia del momento”. MERCADER, Antonio, *Monocanal*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de audiovisuales MNCARS-Comunidad de Murcia, Madrid, 2003, p.54

<sup>150</sup> MOLINA, Miguel, “Historias de amor y olvidos entre sonido e imagen”, en *Otoimatge, MusicVideoArt*, Universitat Politècnica de València, 2008, p.28

<sup>151</sup> BUHR, Elke, *Genialer Visionär*, Frankfurter Rundschau del 31 de enero del 2006, en el capítulo de Peter Krieger, Anales del instituto de las investigaciones estéticas nº 90, 2007 (Traducción de la Universidad Nacional Autónoma de México)

<sup>152</sup> LEBEL, Jean-Jacques, “Happenings, d’une bastille, l’autre”, en *Happenings & Fluxus*, 1989

*Un nuevo producto de consumo generalizado, hijo de la omnipresencia televisiva, aparece con una fuerza formidable: el videoclip. Podemos entender el videoclip como una incuestionable confirmación de saber con qué fuerza la televisión había entrado en la vida de todos. (...). En el vídeo arte ya se habían intuido las líneas maestras de este huracán, que hizo posible la televisión musical a principios de los ochenta; la obra y la producción misma de Paik fueron precursoras privilegiadas. Global Groove 1973 fue y sigue siendo un testimonio contundente de esta aportación<sup>153</sup>.*

En efecto, una pieza imprescindible y de referencia, dentro del ámbito del vídeo musical es *Global Groove* (1973), en donde se presenta una sucesión incesante de enérgico cromatismo, de cambios vertiginosos de planos y de cortas secuencias sin conexión entre sí. La actitud experimental y el espíritu transgresor de Paik le impulsan a saltar de un extremo a otro de la escala temporal, ya sea mediante la lentitud del cine -en los sesenta- o través de la aceleración del vídeo -en los setenta-. Tras haber realizado los primeros *fluxifilms* lentos, Paik pasó del vacío minimalista de *Zen for film* a la creación de unas imágenes violentamente aceleradas<sup>154</sup>. Asimismo, esa aceleración esta a su vez delimitada claramente en los clips musicales y los *spots* publicitarios. Una mixtura de escenografías, épocas, actores, etc. Pueden coexistir en un montaje alterno rítmico de *alta intensidad*<sup>155</sup>, priorizando el dinamismo entre las correspondencias entre los planos. También hablar del trabajo *Ear to the Ground* (1982) de Kitz Fitzgerald y John Sanborn, donde se hizo patente la complejidad de las relaciones existentes en este modelo de germinación comunicativa que une investigación televisiva -videoclip incluido- y creación musical<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup>MERCADER, Antoni, "Cómo algunas consideraciones sobre la génesis y renovación de la producción y la realización audiovisual pueden hacernos cambiar planteamientos en la articulación del vídeoarte (1956-1994)", Monocanal, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de audiovisuales MNCARS -Comunidad de Murcia, Madrid, 2003, p.53

<sup>154</sup> BAIGORRI, Laura, *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 169

<sup>155</sup> Término utilizado por BELLOIR, Dominique, para designar todas aquellas producciones vídeo que juegan con un ritmo acelerado de imágenes. Citado por REKALDE, Josu, *Video, Un soporte temporal para el arte*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995, p.83

<sup>156</sup> MERCADER, Antoni, "Cómo algunas consideraciones sobre la génesis y renovación de la producción y la realización audiovisual pueden hacernos cambiar planteamientos en la articulación del vídeoarte (1956-1994)", *Monocanal*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de audiovisuales MNCARS -Comunidad de Murcia, Madrid, 2003, p.54

Precisamente Laura Baigorri, indica que no deja de ser revelador que aquellos artistas que mayor hincapié han hecho sobre el carácter temporal del vídeo -como Nam June Paik, Steina Vasulka y Bill Viola,- procedan del mundo de la música, y más concretamente de la música electrónica y/o experimental. De hecho, la idea de experimentación, tanto en la música como en la imagen videográfica, parte de la manipulación electrónica de ambos medios:

*Creo que yo comprendo el tiempo mejor que los videoartistas que vienen de la pintura y la escultura. La música es la manipulación del tiempo. Todas las formas musicales tienen diferentes estructuras. De la misma forma que los pintores comprenden mejor el espacio abstracto, yo comprendo mejor el tiempo abstracto<sup>157</sup>.*

También la violinista y videoartista Steina Vasulka valoraba que las relaciones de continuidad que se dan entre música y vídeo parten de similitudes establecidas en su manipulación:

*En una acción grabada en tiempo real, se puede modificar sin cesar una secuencia, de manera similar a la forma en que se toca un instrumento musical, ya que permite numerosas variaciones e inmensas posibilidades de eliminar los temas superfluos<sup>158</sup>.*

Por tanto el vídeo de creación se convirtió en el soporte más adecuado para la experimentación artística, como ya había ocurrido en los años veinte con el cine, y lentamente se fue configurando una modalidad videográfica, un medio con sus propias características como vehículo expresivo. Los dos campos donde el videoarte influyó más, y cuya herencia aún se deja sentir en numerosos videoclips, fueron las experiencias con la imagen-sonido y la investigación espaciotemporal. En lo que concierne a la relación entre música e imagen ha sido desarrollada por numerosos vídeo creadores, por ejemplo: *Illuminated music 2* (1973) de Stephen Beck, donde se diseña la imagen a partir de los sonidos; *Two colorful melodies* (1977) de

---

<sup>157</sup> PAIK, Nam, June, *Videa, vidiot, videology*, en *Videa'n' Videology 1959-1973*, 1974; Citado por BAIGORRI, Laura en *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 170

<sup>158</sup> FAGONNE, Vittorio, "Imágenes en dos tiempos", en PEREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE y Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991

John Baldessari; *Elements* (1978), *Sums & Differences* (1978), *Soundings* (1979) de Gary Hill donde convierte el sonido en movimientos y sensaciones táctiles; Woody Vasulka con la ópera electrónica de *The Commission* (1983) donde se manipulaba de manera integral imagen y sonido por medio de efectos videográficos e infográficos; John Goff: *The end of the television* (1988), *As if memories could deceive me* (1986) de Marcel Odenbach, entre otros muchos.

Del mismo modo resaltar la obra artística de Zbig Rybczynski intrínsecamente relacionada con la continuidad espacio temporal del audiovisual. En sus cortometrajes trabaja, en general, el formato de *gag* humorístico basándose en la ruptura de códigos establecidos, la relación causa-efecto, lo figurativo y lo abstracto. También es un investigador pionero en la tecnología HD -vídeo digital de alta definición- y en el *chroma key*. Durante su juventud realizó cine experimental, en especial documentales, participando en el grupo vanguardista *Warsztat Formy Filmowej*; pronto y a causa de ser miembro activo de la *Solidarnosc polaca* tiene que exiliarse a Austria, produciendo en ese país interesantes y novedosos cortometrajes de autor, como *Zupa* ("Sopa", 1974), pieza que trata sobre la pesadilla de la vida cotidiana a través de la repetición obsesiva de gestos y situaciones. Con un claro aire surrealista, este corto está realizado con la técnica de fotografía animada utilizando piezas en monocolor y algunas coloreadas en postproducción, para formar parte de un *collage* en movimiento. Tocante a *Mein Fenster* ("Mi ventana", 1979) es un *gag* visual que reutiliza la rotación de la cámara. En este caso, entra en juego el metalenguaje significando la relación entre encuadre -marco- e imagen -contenido-. Posteriormente Rybczynski es premiado en el *Annecy International Animated Film* y luego recibe el *Oscar* en 1983, a la mejor película de animación por su obra *Tango*. En esta producción toda una serie de personajes, que representan distintos momentos, se superponen unos a otros en una habitación: una acumulación de tiempos en un mismo espacio a partir de la entrada de un balón en la habitación y un niño que entra a recogerlo. En la realización de este cortometraje de 8 minutos, Rybczynski invirtió siete meses -a un ritmo de trabajo de 16 horas diarias-, elaboró 16 mil láminas e hizo cientos de miles de exposiciones en una máquina de efectos ópticos.

Residiendo Rybczynski en los Estados Unidos en 1987 efectúa uno de sus proyectos más conocidos *Imagine* de John Lennon. Igualmente en *The Orchestra* (1990) producida para el mercado japonés, asume el formato de un videoclip de larga duración con piezas de música clásica de Chopin, Schubert, Mozart y Ravel. Su trabajo es un ejemplo de cómo el vídeo de creación oferta al videoclip nuevas posibilidades técnicas, narrativas y visuales, pero bajo un tratamiento claramente liberalizado y sin ataduras al respecto. Igualmente, debemos destacar su *Capriccio n°24* (1989), basado en piezas de Nicola Paganini y desarrollos matemáticos aplicados a diferentes imágenes y acciones<sup>159</sup>. Al respecto de estos proyectos melódicos, Zbigniew Rybczynski decía que *la música vuelve a estar conectada con la imagen, ya no está ciega*, porque él comenta que hace trescientos años Bach no disponía de estas herramientas simultáneas y ahora con un mismo instrumento se puede grabar sonido e imagen a la vez, pero no sólo eso, sino de qué manera uno con el otro pueden influirse desde su misma importancia, sin supeditaciones<sup>160</sup>. A su vez, Rybczynski es creador de más de treinta videoclips incluyendo músicos como Alan Parsons, Yoko Ono, Art of Noise, Mick Jagger, Pet Shop Boys, Simple Minds, Supertramp, Chuck Mangione y Lou Reed. De igual forma fue premiado por la *MTV Video Vanguard Awards* (1985-1986), por ser un visionario en el campo del vídeo musical.

Otro caso de influencia recíproca entre el videoclip y el videoarte son las piezas de Pipilotti Rist, dicha artista se ha convertido con su trabajo interdisciplinar, su estilo soñador desenfadado y su constante cambio de apariencia *Look-chic*, en una estrella popular de la escena artística contemporánea; prototipo de imitación y reflejo para muchos jóvenes estudiantes de Bellas Artes que trabajan el medio vídeo. Por otra parte la música en Rist ha tenido un gran influjo en su discurso, primero perteneciendo a la banda femenina *Les Reines Prochaines* de *pop-rock* y después en sus realizaciones videográficas:

*En mi caso, además, no trato de vender ningún producto, ni un disco ni un grupo musical. Sólo intento vender una idea poética, política o de contenido filosófico (...) la música*

---

<sup>159</sup> SARRIUGARTE, Iñigo, "Conexiones entre el videoclip y el videoarte", en *Otoimatge, MusicVideoArt*, Universitat Politècnica de València, 2008, p.36

<sup>160</sup> MOLINA, Miguel, "Historias de amor y olvidos entre sonido e imagen", en *Otoimatge, MusicVideoArt*, ibídem, p.28

*representa casi la mitad del trabajo. La mayor parte son composiciones propias. Algunas las he hecho en colaboración con Anders Guggisberg, una mezcla de instrumentos acústicos y electrónicos*<sup>161</sup>.

Simultáneamente la música de John Lennon fue muy determinante para su iniciación en el arte contemporáneo; en efecto, cuando Rist era una niña soñaba a menudo ser una reencarnación de John Lennon; al igual que también Yoko Ono fue su primer contacto e inspiración con el mundo del arte:

*In my villaje in Switzerland I had a small window on the art world through the mass media; through John Lennon/Yoko Ono I moved from pop music to contemporary art*<sup>162</sup>.

Precisamente en el vídeo *I'm not the girl who misses much* (1986), la autora suiza utiliza del mismo modo las letras y la melodía de la canción de Lennon *Happiness is a warm gun* (1968) transformándolas en su conocida frase: *I'm not the girl who misses much*. Este monocal creado todavía durante su carrera universitaria, se ha convertido en uno de sus trabajos más célebres. En escena se encuentra Pipilotti Rist alegremente danzando, en el que el baile tiene un aspecto original porque sus movimientos están acelerados y fragmentados por interferencias visuales, muy al gusto del vídeo estructuralista austríaco.

Concerniente al vídeo *You called me Jacky* (1990) de Rist, la artista interpreta una canción musical *You called me Jacky* de Kevin Coyne. En contraste con los típicos clips musicales comerciales, Pipilotti Rist ha creado este vídeo con una destacada economía de recursos. La grabación esta realizada completamente desde una posición frontal, el montaje tiene muy pocos cortes, y utiliza un único efecto visual: la superposición de imágenes de transparencia. Así de este modo se observa en un solitario viaje en tren la actuación de Pipilotti, donde la creadora imita la canción de Coyne, rompiendo de manera satírica el concepto de *playback*. Ella simula tocar la guitarra con movimientos agitados, sin tener el instrumento en sus manos,

---

<sup>161</sup> FIETTA, Jarque, "Pipilotti Rist: mi obra intenta promover experiencias físicas", en *Babelia-El País*, sábado 6 de octubre del 2001 en el [www.elpais.es/suplementos/babelia/20011006/b20.html](http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20011006/b20.html) [consulta 18-05-2010]

<sup>162</sup> Cita de RIST, Pipilotti en el capítulo "I rist, you rist, she rist, we rist, you rist, they rist, tourist, Hans Öbrist in conversation with Pilotti Rist", en el libro de *Pipilotti Rist*, PHELAN, Peggy, ÖBRIST, Hans Ulrich, BRONFEN, Elisabeth, Phaidon Press, London, 2001, p.16

olvida completamente el texto, pierde el ritmo repetidamente e interrumpe la performance, riéndose indiferente ante la reproducción de la canción, que continúa su propia marcha. *You called me Jacky* es un videoclip musical artístico en que destaca la simulación, a la vez que abre una reflexión irónica sobre la autenticidad del *star-system*<sup>163</sup>.

Así pues, el videoarte ofreció al medio televisivo del clip, una mayor calidad, variedad de efectos visuales y cierto aliento de experimentación, artisticidad e investigación formal de su materialidad, sin olvidar sus profundos efectos en los modos e comunicación icónicos y en la concepción y representación de los parámetros espacio-temporales de repetición y seriación, *collage* visual, etc.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> PASCUAL, Pau y BITTNER, Gudrun, (Coords.), “La relació entre imatge i so en el audiovisual artístic contemporani”, en *VAIA 2005*, Ajuntament d’Alcoi, València, 2005, p.103

<sup>164</sup> SEDEÑO, Ana María, “El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.20



## 2.3 El videoclip crea su propia historia

### 2.3.1 Precedentes: Del cine experimental a los *scopitones*

*El intento de asociar música e imagen existe desde el nacimiento de la imagen icónica en movimiento, desde los orígenes del cine. Pero no fue hasta compositores como Alexander Scriabin y Arnold Schönberg y pintores como Kandinsky y Picabia, con sus intentos de fusión de música, imagen, color y sonido (en experiencias sinestésicas), cuando la fórmula no comienza a dar sus propios frutos.*

Ana María Sedeño<sup>165</sup>

Actualmente como indica Viñuela en el panorama internacional hay una falta importante de consenso a la hora de escribir la historia del videoclip y fijar sus orígenes como género audiovisual; aparte de discutir su procedencia cinematográfica. Las discrepancias se basan en general, en las diferencias observadas a la hora de realizar estudios sobre este fenómeno desde los distintos campos académicos que se ocupan de su análisis, que fijan el origen del vídeo musical basándose en la relación que observan entre éste y otros géneros o medios audiovisuales<sup>166</sup>. La línea de pensamiento más integradora en cuanto al nacimiento del vídeo musical es la defendida por autores como Steve Reiss, Neil Feineman o John Mundy, que consideran al clip como un género más dentro de la industria audiovisual, cuyo origen proviene del cine. Mundy comenta lo siguiente:

*Sight and sound have co-existed throughout the twentieth century, and that any consideration of the meanings of popular music from the late 1920's onwards necessitates a consideration of its articulation through the visual regime, in particular the moving images we see on film and the small screen*<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> SEDEÑO, Ana María, *Lenguaje del video clip*, Textos mínimos, Universidad de Málaga, 2000, p. 21

<sup>166</sup> VIÑUELA, Eduardo, "El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos", Revista de la *Facultad de Filología*, Tomo 52-53, Universidad de Oviedo, 2002-2003, p. 540

<sup>167</sup> "Visión y sonido han coexistido a través del siglo XX, y cualquier consideración sobre los significados de la

De esta manera estos autores citados, refutan las tesis de principios de los años ochenta que veían en el videoclip una forma de unir imágenes a la música, limitando así los significados de ésta y obligando a responder a los códigos visuales ofrecidos por la industria<sup>168</sup>. A pesar de defender una línea que demuestra la relación y contaminación entre los géneros audiovisuales, y de reconocer no sólo la naturaleza *musical* del videoclip, sino también las peculiaridades que lo distinguen de otros géneros audiovisuales, autores como Mundy remontan el origen cronológico del videoclip al film. Con todo esta teoría del origen cinematográfico del vídeo musical es criticada en el libro *Music for Pleasure* (1988) de Simon Frith, en la que este autor reconoce las relaciones existentes entre el cine y el videoclip, pero apunta una serie de razones por las cuales no se puede buscar el origen del vídeo musical en el cinematógrafo. La principal razón sería que sencillamente con los videoclips la música determina las imágenes, y así de este modo, el director del vídeo trabaja con una secuencia de sonidos; es decir, con una narrativa interpretativa entre sonido e imagen muy diferente a la efectuada por las bandas sonoras del film, la gran mayoría estipuladas a partir de las imágenes visuales<sup>169</sup>.

Regresando al transcurso de la historia y dejando las discusiones teóricas acerca de los precedentes del clip. Damos como válido y punto de partida a los inicios del vídeo musical a la época de los años veinte, por estar aquella década inmersa en las vanguardias históricas y en pleno desarrollo experimental del cinematógrafo. En aquellos años la industria se interesaba por el audio y probó multitud de procedimientos para añadir sonido a la imagen mucho antes de que se inventase el sonoro y los hermanos Warner lo comercializaran. En ese aspecto, el director David Wark Griffith fue pionero en acompañar con una orquesta<sup>170</sup> el estreno del *The birth of a nation* (“Nacimiento de una nación”, 1915). Además de servirse de la música para intensificar el drama, Griffith utilizó otros recursos en sus

---

música pop desde finales de la década de 1920 en adelante necesita una consideración de su articulación a través del régimen visual, en particular las imágenes en movimiento que vemos en el cine y la televisión”. MUNDY, John, *Popular music on screen, From Hollywood musical to music video*, Manchester University Press, 1999 (Traducción de Eduardo Viñuela),

<sup>168</sup> VIÑUELA, Eduardo, “El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos”, *Ibidem*, p 541

<sup>169</sup> FRITH, Simon, *Music for pleasure*, Routledge, New York, 1988, p.219

<sup>170</sup> “Siguiendo su ejemplo, en los años veinte las grandes producciones cinematográficas eran presentadas con el acompañamiento de una orquesta sinfónica que interpretaba una partitura, a menudo compuesta para la ocasión”. Texto de TÉLLEZ, Enrique: “La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico”, en *Eufonía, Didáctica de la música*, nº4, Graó, Barcelona, julio 1996, p.47-58

narraciones, que se podrían hablar de adyacentes a los videoclips, como son la fragmentación, la aceleración, los juegos de alternancia o, en otro orden de cosas el *star-system*<sup>171</sup>.

Una vez obtenida la patente *sonora, cantante y parlante*, el propio cine se encargó del aspecto del audio en la producción. La primera película que *habló*, aunque en realidad cantó, lo dio a entender ya en el título fue *The Jazz singer* (“El cantor de Jazz”), dirigida por Alan Crosland en 1927<sup>172</sup>. Al mismo tiempo, los hallazgos de los directores rusos como Kulechov, Vertov, Pudovkin y Eisenstein, inmersos en las vanguardias cinematográficas, sirvieron denotativamente para que se renovara el lenguaje del videoclip. Aunque en gran parte los vídeos musicales ignoran los fines conceptuales que buscaban las vanguardias; se suele reutilizar el amplio repertorio de formas y recursos que les eran propios. Al respecto Román Gubern aclara que:

*Los videoclips musicales depredaron y se apropiaron de los estilemas del cine de vanguardia clásico, de los experimentos soviéticos de montaje, de las transgresiones de los raccords de espacio y tiempo, etc., por la buena razón de que no estaban sometidos a las rígidas reglas del relato novelesco y se limitaban a ilustrar una canción, que con frecuencia no relataba propiamente una historia, sino que exponía unas sensaciones, más cercanas del impresionismo estético que la prosa narrativa*<sup>173</sup>.

De todas formas, se puede argumentar que en el clip se armoniza la fascinación hipnótica con el placer de experimentar variaciones en torno a la fragmentación, la manipulación temporal o la deformación óptica inspirada por las vanguardias cinematográficas. Particularmente estos recursos estéticos serán más evidentes a partir de los años ochenta.

Del mismo modo en Alemania, durante la década de los veinte tuvo lugar una intensa labor de experimentación en torno a la relación de música e imagen en las películas de Walter Ruttmann, *Berlin: Die symphonie der großstadt* (“Berlín: Sinfonía de una gran ciudad”, 1927), Hans Richter

---

<sup>171</sup> DURÁ, Raúl, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.145

<sup>172</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.290

<sup>173</sup> GUBERN, Román, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000, p.55

*Vormittagsspuk* (“Fantasmas antes de desayunar”, 1928), Victor Eggeling *Symphonie diagonale* (“Sinfonía diagonal”, 1924) y Lotte Reiniger *The adventures of prince Achmed* (“Las aventuras del príncipe Ahmed”, 1926).

Especialmente el trabajo de Oskar Fischinger es esencialmente importante, por su modo diferente de interactuar música e imagen, distanciándose de los filmes narrativos de su época y en cambio acercándose al futuro lenguaje del clip. Fischinger fue el primero en utilizar el sonido óptico en Alemania y uno de los pioneros en el aprovechamiento del color en el cine. En sus películas experimentales la música se ve y las formas se oyen consiguiendo plenamente su pretensión de fusión de las artes; mencionar de entre sus films a *Seelische konstruktionen* (“Construcciones espirituales”, 1927), *Studie nr. 1*, (“Estudio nº 1”, 1929) y *An optical poem* (“Un poema óptico”, 1937).

En otro país como Francia, también fue un fértil centro de reunión de experiencias vanguardistas, como por ejemplo: *La Coquille et le clergyman* (“La caracola y el clérigo”, 1929) de Germaine Dulac, Luis Buñuel y Salvador Dalí *Un chien Andalou* (“Un perro andaluz”, 1929), *À propos de Nice* (“A propósito de Niza”, 1929) de Jean Vigo y Boris Kaufman, *L'étoile de mer* (“La estrella de mar”, 1928) de Man Ray y *Le sang d'un poète* (“La sangre de un poeta”, 1930) de Jean Cocteau. Más tarde la industria del espectáculo no tardaría mucho en fijarse pronto en el cine. Una sociedad de Chicago ideó en 1940 los *soundies*, cortos musicales en blanco y negro, de dos o tres minutos, visibles en máquinas de monedas. Su vigencia durante la guerra hizo que se adoptara el gusto de los soldados en período de licencia, incluyendo algunos números eróticos, del tipo *burlesque*, números de *strip-tease* o mensajes patrióticos. En algunos *soundies* se encontraban personajes como Duke Ellington, Louis Armstrong, Count Basie, o Doris Day<sup>174</sup>.

En EE.UU durante los años cincuenta, se produjo el revolucionario surgimiento del *rock and roll*, mientras se transformaba el sistema económico del país, en especial la fabricación del producto y estimulando el consumo hacia otros sectores sociales. También la juventud cobraba conciencia de sus posibilidades y se constituía en un valor social digno de tener en cuenta. El éxito del *rock and roll* es, entre otras muchas cosas, producto de la absorción de la música negra, en concreto del *rhythm & blues*, por parte de músicos blancos, en una época especialmente propicia

---

<sup>174</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.291

para ello debido a una relativa relajación de las tensiones raciales después de la segunda guerra mundial y al auge del mercado discográfico y sus formas de publicitación -fundamentalmente las emisoras de radio y sus *disc jockeys* estrella-. El primer disco de *rock*, *It's too soon to know* fue editado en 1948 por el grupo afroamericano The Orioles. Al mismo tiempo y lentamente, el *rock* fue ocupando su espacio en las programaciones televisivas. Ya en 1949 existía un programa de música popular para jóvenes en la cadena norteamericana ABC: *El Paul Whiteman's teen club*<sup>175</sup>. Siete años después, el *rock* se convirtió en un fenómeno de masas con la película *Blackboard jungle* (“Semilla de maldad”, 1955) de Richard Brooks, donde la canción *Rock around the clock* de Bill Haley & The Comets marcó el inicio de la expansión del *rock* en los Estados Unidos. Ante el éxito de *Blackboard jungle* (1955) los productores se percataron del potencial comercial de las películas musicales vinculado al *rock*. Entonces se produjeron multitud de filmes cortos y de bajo presupuesto con Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino y otras estrellas del nuevo estilo musical. Además de producir mismamente otros largometrajes con mayor envergadura, como fue el carismático *Jailhouse Rock* (“El rock de la cárcel”, 1957) de Richard Torpe en el que Elvis Presley fue su protagonista principal.

En los años sesenta fueron la época del *scopitone*, surgidos en Francia eran unos cortos musicales en color, también de dos o tres minutos, que podían verse y seleccionarse entre otros en una especie de máquina de discos. A lo largo de la década se consolidaba también en Europa, una cultura popular vinculada a la sociedad de consumo, en la que se consideraba a la juventud como un modelo a seguir. Destacar en aquella década, la película para el grupo británico The Beatles, *A hard day's night* (“Qué noche de aquel día”, 1964) de Richard Lester, por su relevancia y en la que se utilizan muchos recursos que anteceden al videoclip, como la puesta en escena de una canción completa, la profusión de sorprendentes efectos especiales -*decollages*, cortinillas-, versatilidad de formatos, encuadres dentro de cuadro, máscaras, animación fotograma a fotograma de fotografías, inversión de valores tonales y pronunciamientos de contornos<sup>176</sup>. Producción directamente influenciada por las nuevas corrientes del cine europeo como son el neorrealismo, el *cinema vérité*, el *free cinema* o la *nouvelle vague*. Richard Lester consigue un estilo fluido en

---

<sup>175</sup> DURÁ, Raúl, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.165

<sup>176</sup> DURÁ, Raúl, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips”, *Ibidem*, 2009, p.159

el que las improvisaciones son continuas y se sugiere un equilibrio entre lo ficticio y lo documental. Al igual que Jean-Luc Godard en *A bout de soufflé* (“Al final de la escapada”, 1959) hace uso de los saltos de eje *-raccord-* para dar más sensación de inmediatez y frescura:

*Un aspecto fundamental por el que consideramos este film: (A hard’s day’s night, 1964) precedente de los videoclips es la gran densidad de efectos especiales y su evidenciación en el seno del relato*<sup>177</sup>.

Posteriormente, The Beatles rodaron otras películas, y entre todas, señalar a *The yellow submarine* (“El submarino amarillo”, 1968) de Georges Dunning, por ser una película de dibujos animados con imágenes psicodélicas cercanas al *pop art* y en el que su estilo ha estado muy imitado aún hoy en día por muchos directores de videoclips que usan esta técnica combinada con acción real. El responsable de la animación de *The yellow submarine* fue Heinz Edelmann, y el film se diferencia notablemente de las producciones de los grandes estudios de animación de la época -entre ellos la Disney-, al usar un modo de animación limitado marcadamente surrealista que deliberadamente desafía a la realidad. El largometraje musical es el antecesor directo de las secuelas animadas creadas posteriormente por Terry Gilliam para la serie de televisión, y las películas del grupo cómico británico Monty Python. Otro grupos como The Rolling Stone probaron imitar a The Beatles con *Have you seen your mother baby, standing in the shadow* y la vincularon con todo el material promocional, lo que se conoce como la primera utilización intencionada de los cortometrajes para crear una imagen a un grupo<sup>178</sup>. De la misma manera la banda réplica estadounidense de The Beatles, The Monkees, protagonizaron una popular serie de televisión en los sesenta. En todas las producciones de los Monkees subyace el clima enloquecido y surrealista de los hermanos Marx. Uno de los miembros del grupo, Mike Nesmith, fue uno de los impulsores de los videoclips.

---

<sup>177</sup> DURÁ, Raúl, *Los videoclips: Precedentes, orígenes y características*, Universitat Politècnica de València, 1988, p.9-10

<sup>178</sup> SEDEÑO, Ana María, *Lenguaje del videoclip*, Textos Mínimos, Universidad de Málaga, 2002, p.25

### 2.3.2 Orígenes del género 1975-1980

El cine, las vanguardias, la música popular y la tecnología electrónica proporcionaron los elementos lingüísticos, expresivos y técnicos para la construcción y evolución del lenguaje de la música visual, que culminará con el surgimiento de los videoclips a mediados de los años setenta en la sociedad occidental -sobre todo EE.UU y Europa- que había superado las secuelas de la segunda guerra mundial; la producción industrial crecía a un ritmo frenético, impulsada por un desarrollo tecnológico sin precedentes en la historia<sup>179</sup>. Su aparición también tuvo mucho que ver con la saturación del mercado y la necesidad de diferenciar y promocionar a los diferentes grupos y cantantes. La comercialización de los reproductores de vídeo durante los años setenta fue aprovechada por las discográficas para informar periódicamente a sus distribuidores y agentes de las tendencias musicales que les convenía promocionar:

*En su mayoría eran austeras grabaciones de actuaciones, sin muchas pretensiones, pero en algunos casos se optaba por soluciones menos obvias y más creativas, incluyendo pequeños efectos especiales. Estas pequeñas grabaciones hicieron pensar a algunos productores de la Warner en la posibilidad de una especie de Frecuencia-Modulada televisiva cuyo medio fuera el cable<sup>180</sup>.*

Concerniente a la segunda mitad de los setenta, la escena musical se dividía entre el género musical *disco* y el *punk rock*. Por un lado el género musical *disco*, constituía una huida ociosa a la grave crisis de los años setenta, tanto en lo referente en lo económico -la crisis del petróleo y sus consecuencias- como a los valores éticos predominantes -desvalorización del hipismo de los sesenta-. Asimismo la música *disco* estaba vinculada a ideologías de carácter conservador. Era, en cierto sentido, una reacción contra el izquierdismo que había predominado durante los años sesenta. Todo lo contrario eran los movimientos del *punk* y del *rock heavy metal*; ambos se representaban, no ya como síntomas de la decadencia de lo

---

<sup>179</sup> DURÁ, Raúl, *Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual, Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.146

<sup>180</sup> DURÁ, Raúl, *Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips*, *Ibidem*, p.166

público, sino como dinamita que lo hacía estallar<sup>181</sup>. En cierto modo, en este contexto musical -de crisis de valores y desilusión- auspiciada en parte, por el escapismo de la música *disco* y la provocación continua del *punk* y el *rock*, surgió el movimiento británico *new wave*<sup>182</sup>, intelectual, desenfadado y lúdico. Estilo sofisticado y artificial; contrario a los otros géneros rudimentarios y directos, como la alienada *disco* y el convulso *rock*, llevado a sus últimas consecuencias, como es el *punk* y el *heavy metal*.

En los comienzos de 1970 Frank Zappa filmó *200 Motels* en los estudios Pinewood, en las afueras de Londres, fue por lo tanto, el primer film de la historia en ser grabado en vídeo y luego transferirlo a celuloide tinte color de 35mm como una película convencional. Mismamente, otra pieza como *Captain Beefheart and his magic band* 1970, está considerado como el primer videoclip emitido por televisión<sup>183</sup>. Pero quizás no se demostrará hasta más tarde, en 1975 cuando el realizador de televisión Bruce Gowers junto con Jon Roseman dirigieron lo que para muchos fue el primer videoclip oficial, *Bohemian Rhapsody* de la banda inglesa Queen. Efectivamente esta teoría fue anunciada por Sven E. Carlsson en su artículo *Audiovisual poetry or comercial salad of images? Perspective of music video analysis* de 1999. Carlsson ve en este vídeo musical el origen del género al reflejar lo que identifica como el esquema base de un videoclip y por haber ejercido una enorme influencia en la fijación del aspecto formal de este género audiovisual. Para este autor un vídeo musical *standard* debe estar compuesto por tres elementos. Imágenes del artista actuando, una narrativa visual que desarrolle una historia y una narrativa visual experimental que escape de la realidad, introduciendo imágenes que hagan referencia a paisajes oníricos o lugares fantásticos. Por el contrario los investigadores Andrew Goodwin y Will Straw no comparten la tesis de Carlsson y argumentan el escaso efecto que tuvo el videoclip *Bophemian Rhapsody*, situando el surgimiento del videoclip a principios de los ochenta, coincidiendo con el nacimiento de canales de televisión como MTV en 1981.

---

<sup>181</sup> Véase a SENNET, Richard, *El Declive del Hombre Público*, Anagrama, Barcelona, 2011

<sup>182</sup> Movimiento musical surgido a finales de los setenta y durante los ochenta. En concreto era un derivado del *punk rock*, con elementos del *funk*, *reggae*, *ska* además del uso frecuente de los sintetizadores. También realmente el término fue un comodín utilizado por los periodistas, la gente de las casas discográficas y los programadores radiofónicos por tal de designar los nuevos sonidos que comenzaban a surgir a principios de los ochenta. Destacan los grupos Vissage, Spandau Ballet y Duran Duran

<sup>183</sup> SEDEÑO, Ana María, *El lenguaje del videoclip*, Textos mínimos, Universidad de Málaga, 2002, p.36



Aparte de estas disputas en torno al primer vídeo musical oficial; nosotros creemos más interesante -como también opina Eduardo Viñuela- que los esfuerzos teóricos, vayan dirigidos a analizar la forma de interacción del videoclip con las relaciones establecidas entre imagen y música popular a lo largo de la historia. En referencia al tema musical del videoclip *Bohemian Rhapsody* se presenta con una estructura inusual, más similar a una *rapsodia*<sup>184</sup> clásica que a la música popular. La canción está compuesta por tres principales partes: una balada, un solo de guitarra, un segmento operístico y una sección de *rock heavy*. En efecto, para representar esta compleja trama melódica, se usaron muchos efectos visuales, como la deformación de la imagen con lentes, luces contrastadas con baja iluminación y la grabación directa de los monitores con cámaras. En concreto la musicóloga Sheila Whiteley sugirió sobre la canción que:

*The title draws strongly on contemporary rock ideology, the individualism of the bohemian artists' world, with rhapsody affirming the romantic ideals of art rock*<sup>185</sup>.

Del mismo modo, según interpretaciones de Sherley Whiteley y de otra musicóloga, Judith Peirano, revelan que la letra<sup>186</sup> de esta canción, refleja la homosexualidad de su autor, Freddy Mercury, que se preparaba para dejar a su novia Mary Austin y conseguir una pareja masculina<sup>187</sup>. Este álbum de Queen, gracias al vídeo musical promocional *Bohemian Rhapsody* llegó a alcanzar un enorme éxito de ventas, probando la utilidad y rentabilidad del nuevo medio televisivo.

En EE.UU, los grupos Devo y The Residents a mediados de los setenta, con sus realizaciones artísticas e independientes, supieron sacar provecho de significaciones opuestas al *marketing* dominante<sup>188</sup>, al utilizar curiosos efectos y combinaciones de imágenes visuales propias del

---

<sup>184</sup> Es una pieza musical característica del *romanticismo* compuesto por diferentes partes unidas libremente y sin relación alguna entre ellas. Es frecuente que estén divididas en dos secciones, una dramática y lenta y otra más rápida y dinámica, consiguiendo así una composición de efecto brillante.

<sup>185</sup> "El título se basa fuertemente en la ideología del rock contemporáneo, el individualismo del mundo de los artistas bohemios con lo de rapsodia, afirmando los románticos ideales del rock como arte"; en WHITELEY, Sheila, *Queering the Popular Pitch*, Routledge, New York, 2006, p. 252

<sup>186</sup> *Mamma mia let me go*: María déjame ir, en referencia a su compañera Mary Austin. Texto de Sheila Whiteley

<sup>187</sup> WHITELEY, Sheila, *Queering the Popular Pitch*, *ibidem*, p.253, y PERAINO, Judith, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, University of California Press, Berkeley, 2005, p.231

<sup>188</sup> Ver la introducción de "Estéticas televisivas de los 90", *Música-Vídeo-Televisió, 10 Anys de video-música i canvis en la televisió*, Institut d'Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992

surrealismo y el dadaísmo; así como la importancia de tener un propio tiempo conseguido mediante elipsis y ralentizaciones similares al cine expresionista alemán y a los films surrealistas franceses. Citar la película de Devo *The truth about de-evolution* 1976 y el largometraje de The Residents *The third reich and roll*.

### 2.3.3 MTV y la Edad de Oro del videoclip 1981-1989

*Todo cambia en los años ochenta, con la explosión del videoclip, nuevo maridaje de música e imagen que utiliza los complejos trucajes del vídeo, -léase del cine-, para los más adinerados.*

Gilles Lipovetsky y Jean Seroy<sup>189</sup>

El antecesor inmediato de la MTV había sido el programa semanal *Popclips*, emitido por el canal juvenil *Nicklodeon*, de la compañía *Warner cable*. El éxito del programa hizo pensar en la viabilidad de un proyecto nuevo y ambicioso. Se trataba de un canal estereofónico que emitía, sobre todo videoclips las veinticuatro horas del día. Las compañías discográficas colaboraron con el proyecto renunciando a sus derechos de emisión. Al fin y al cabo para ellas se trataba de una especie de publicidad gratuita. Fue en ese momento cuando el vídeo musical se convirtió en un importante fenómeno de masas<sup>190</sup>.

La cadena estadounidense MTV -Music Television- de la *Time Warner inc.*; asociada a su vez, con *America express*, fue la primera en emitir videoclips continuos como una verdadera *Radio con imágenes*<sup>191</sup> en 1981, las veinticuatro horas del día; y orientada sobre todo, al público más joven. Además de ser una destacada productora, que marcaba las líneas estéticas y calidades de los videoclips internacionales. Del mismo modo que daba a conocer los últimos lanzamientos de la industria discográfica. La cadena televisiva casualmente se inauguró con la emisión del videoclip de *The Buggles, Video killed the radio star* (“El vídeo mató a la estrella de la radio”, 1979) realizado por Russell Mulcahy. En 1988, la MTV era el segundo canal por cable de EE.UU y en la actualidad cuenta con treinta canales, distribuidos por Europa, Asia, Latinoamérica y Rusia, que llegan a

---

<sup>189</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.291

<sup>190</sup> DURÁ, Raúl, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual”, *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.168

<sup>191</sup> Término designado por Michel Chion

cerca de 340 millones de hogares de todo el mundo. La MTV introdujo los videoclips en colegios, bares, etc. y desde entonces, forman parte de la cultura norteamericana, siendo esta cadena de televisión por cable una de las más vistas y conocidas en todo el mundo junto a la británica Music Box, transmitida a toda Europa por vía satélite. Asimismo la cadena MTV al tener una estructura libre y no lineal -y no como cualquier cadena con su programación convencional-, el éxito de su definición de identidad radica en los *spots* de promoción y en las cortinillas identificativas. Estos identificadores y anuncios, a veces son considerados como mejores experimentos televisivos con más valor artístico, que muchos otros videoclips emitidos. La clave de esta estrategia de autopromoción, reside en emplear a los artistas visuales, animadores, y autores de la comunicación de más talento del momento, como son Dara Birnbaum, Jonathan Borofsky, Julia Heyward, Jenny Holzer, Mark Pellington, los Quay Brothers y muchos otros<sup>192</sup>.

En aquel período, sobre todo los inicios de los ochenta muchos productores discográficos eran recelosos a la hora de financiar a los vídeos musicales dado que cada vez eran más caros. David Bowie, por ejemplo, había llegado a financiarse él mismo algunos de sus primeros videoclips, como el espléndido *Ashes to Ashes* (1980) dirigido por él mismo y por David Mallet. El propio solista sale disfrazado de Pierrot, -personaje de la *Commedia dell'Arte* italiana-. Simultáneamente se incorpora en el vídeo musical escenas innovadoras en color solarizado, efectuadas gracias a una técnica informática gráfica, llamada Quantel Paintbox. En el clip también aparecen Steve Strange, co-fundador del grupo musical Visage y otros asiduos del local The Blitz de Londres; todos ellos precursores del movimiento *new romantic*<sup>193</sup>. Por el contrario, algunos músicos importantes como Joe Jackson o The Smiths se negaron entonces a grabar videoclips porque pensaban que el anclaje visual de la canción resultaba perjudicial para el tipo de atmósfera ambigua y sugerente que pretendían crear con su música. No fue a partir del clip de *Thriller* y *Billy Jean* (1983) de Michael Jackson, cuando se comprobó que las ventas se duplicaban con un medio audiovisual de apoyo, como es el caso del videoclip. Así entonces, las productoras tomaron nota e invirtieron posteriormente en los vídeos musicales promocionales:

---

<sup>192</sup> NASH, Michael, "Buscando el arte del vídeo musical en todas partes", *Música-Vídeo-Televisió, 10 anys de vídeo-música i canvis en la televisió*, Institut d'Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992, p.71

<sup>193</sup> Sub-género del *New Wave* británico influenciado por bandas como: Visage, Culture Club y Adam and the Ants

*A medida que han ido transcurriendo los ochenta la influencia de los clips ha impregnado cada vez más al resto de los medios audiovisuales. El síntoma más importante es de índole narrativa. En los últimos tiempos es observable un incremento considerable de la espectacularidad icónica en contraste con una cierta pérdida de interés por la originalidad de la trama. Estamos asistiendo a una deflación de los argumentos<sup>194</sup>.*

A mediados de los ochenta la cultura del videoclip alcanzó su apogeo con determinados piezas. En primer lugar designar a *Río* (1982) de Duran Duran, uno de los vídeos musicales más vinculados a la estética sofisticada del *New wave*. El realizador de *Río* fue el australiano Russell Mulcahy, uno de los primeros en dedicarse sistemáticamente a la dirección de clips a partir de 1979. Mulcahy<sup>195</sup> sería uno de los referentes de este formato haciendo vídeo musicales tan míticos como los de Elton John, Duran Duran y Bonnie Tyler. A principios de los ochenta intervino en la polémica de que las imágenes concretas del videoclip empobrecían al carácter abstracto de la canción; para algunos el carácter denotativo de las imágenes arruinaba gran parte de la capacidad sugeridora de las composiciones musicales. Sin embargo después de emitir *Río*, estos prejuicios en contra de los elementos visuales del clip fueron olvidados. Mencionar que en el vídeo musical el vestuario y la escenografía fueron diseñados por Antony Price, también en el *spot* musical aparece con el cuerpo maquillado, una conocida modelo transexual llamada Tula. Por lo demás apuntar que el clip fue rodado en la isla Antigua del Caribe para conseguir esa atmósfera de *paraíso publicitario*, que bien expresa Durá:

*El más importante de los mecanismos de seducción empleado en Río es asociar la canción con una serie de actitudes divertidas y con representaciones concretas del paraíso. De ahí que el placer, sin necesidad de justificación de ningún tipo, constituya el verdadero tema de esta golosina audiovisual que nos remite a un edén publicitario de ensueño y deseo, un bono canjeable por el deleite al margen de la razón<sup>196</sup>.*

---

<sup>194</sup> Tema tratado por Román Gubern en su conferencia "Narrativa e imagen electrónica", Universidad de verano, Universitat Politècnica de València, 10-7-1986, citado por DURÁ, Raúl

<sup>195</sup> "El vídeo es un anuncio, un mecanismo comercial para el grupo y eso es algo que yo debo tener en cuenta". Entrevista de G. M Schmidt a Russell Mulcahy en *Metrópolis*, TVE, mayo, 1986

<sup>196</sup> DURÁ, Raúl, *Los vídeos-clips, precedentes, orígenes, y características*, Universitat Politècnica de València, 1988, p.196

Además de que los sujetos en el clip, *la publicidad asume la responsabilidad moral del cuerpo social, sustituye la moral puritana por una moral hedonista de satisfacción pura*<sup>197</sup>. Otro videoclip representativo de tal etapa dorada, es *Road to Nowhere* (“Camino a ninguna parte”, 1985) de Talking Heads dirigido por el mismo cantante del grupo, David Byrne y Stephen R. Johnson. En cierto modo Talking Heads, es uno de los pocos grupos que suelen dirigir sus propios vídeos musicales; estos en especial, suelen esmerarse en una puesta en escena y en un audaz afán experimental. La imagen clave de *Road to Nowhere*, es la acción inmóvil del protagonista David Byrne, que parece que camina, pero realmente se está quieto, en alusión a la letra de la canción. Luego dicha imagen, es recortada y pasa a ser una ventana pequeña situándose en la parte derecha del encuadre visual<sup>198</sup>. En concreto el efecto de dividir espacialmente la composición videográfica en celdas de diferentes proporciones y situaciones, estará muy moda en el grafismo de numerosas vídeos creaciones, anuncios y vídeos musicales, desde mediados de los ochenta hasta a principios de los noventa. Además en el videoclip observamos connotaciones a escenas del film *Chairy tale* del animador canadiense McLaren, y a una utilización evidente del *stop motion*, sobre todo, en la parte final, que igualmente se apreciará en el videoclip de Peter Gabriel *Sledgehammer* (1986) efectuado también por el director Stephen R. Johnson. Así pues en referencia a la pieza *Sledgehammer*, se evidencia que está totalmente inspirada en los films de Jan Svankmajer. Películas en las que el director checo emplea pródigamente las técnicas de animación; -como el uso de la plastilina (*claymation*), la *pixilización* y el *stop motion*-. Justamente la parte animada de plastilina fue rodada por el animador Nick Park, creador de la serie de *Wallace and Gromit* de los estudios de Bristol, Aardman animations. Añadir como nota curiosa de producción, que Peter Gabriel estuvo debajo de una hoja de vidrio durante 16 horas, mientras le estuvieron filmando al mismo tiempo, fotograma a fotograma<sup>199</sup>. En el siguiente vídeo musical *You might think* (1984) de The Cars, efectuado por Alex Weil y Charlie Levi, esta vez se relaciona intrínsecamente con los procesos de los sueños y sus entramados psicológicos. Simultáneamente podemos sugerir unas palabras de McLuhan al respecto:

---

<sup>197</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, S. XXI, 1968, p.210

<sup>198</sup> Siguiendo a Rudolf Arnheim, la parte de más peso visual

<sup>199</sup> “Gabriel lay under a sheet of glass for 16 hours while filming the video one frame at a time”, en CROSS, Alan. *The Impact of the music video*, Corus Radio, October, 2001.

*Hasta el ser más vulgar se convierte en formidable poeta cuando sueña (...) Todo creador sueña despierto (...). La humanidad se está aproximando al estado de soñar despierto*<sup>200</sup>.

Primordialmente lo onírico está desarrollado en todos los elementos visuales que aparecen en el clip, fotomontajes, actores, *chromas* y demás efectos especiales. Además indicar que este vídeo musical *You might think* fue uno de los primeros que usaron gráficos elaborados por ordenadores; ya que Alex Weil<sup>201</sup>, fue fundador y director del grupo de infografía y técnicas interactivas, Siggraph.

En suma otro vídeo musical, que merece señalarse en esta época fructífera, es *Hiperactive!* (1984) de Thomas Dolby, clip promocional dirigido por él mismo y Daniel Kleinman. Según comenta el propio compositor Dolby, inicialmente compuso la canción *Hiperactive!* para Michael Jackson, cuando lo conoció en 1982. Sin embargo al no recibir ningún comentario de Jackson tras enviarle una maqueta del tema, entonces decidió registrar la canción para sí mismo<sup>202</sup>. El vídeo musical es básicamente exaltado y surrealista al igual que la música original de Dolby. Por lo general, el videoclip se centra en el agobio caótico de padecer hiperactividad infantil. Específico mundo de la infancia y de atmósfera juguetona, que es continuamente recreado en los vídeos musicales de Michel Gondry. De hecho el director francés, dirigió un clip de Thomas Dolby en 1992, *Close but no cigar*, en que la televisión cobra vida, se transparenta, se multiplica y se cosifica en el solista, hasta llegar a un desenlace de absurdidad. Además en *Hiperactive!* se observan insinuaciones que remiten a una entrevista de psicoanálisis, cabezas-cajas, cubos a punto de explotar, objetos cuadrados diversos y estructuras rectangulares con efectos muy imaginativos que entran poéticamente en una escena monocroma cuidadosamente elaborada por Daniel Kleinman. Apuntar también que Kleinman se especializará desde 1995 en realizar escenarios y diseños para los films de James Bond.

---

<sup>200</sup> Mc LUHAN, Marshall, en Stearn, G, *Caliente y frío*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p.360

<sup>201</sup> Internet movie database: <http://www.imdb.com/name/nm0917933/bio> [22-11-2010]

<sup>202</sup> Referencia en la revista de *Record Collector*, Issue 366/2009

## 2.5 Los noventa. Clasicismo y etapa de los “directores estrella”

*The reciprocal interpretation of the video medium in the areas of film, video and computer animation in the nineties created a new visual language which united various media and existed outside of the canonical art tradition. The music video took up numerous stylistic techniques of avant-garde cinema and video art, only to itself exercise an influence on video art and cinema.*

Hilke Wagner<sup>203</sup>

En építome los años noventa son tiempos de cambios y de incertidumbres. La ambigüedad marca el tránsito entre los dos siglos. En principio el final de la guerra fría con la hegemonía de los Estados Unidos no ha servido para parar los conflictos que hoy en día llenan el planeta, y que responden menos a factores ideológicos que a motivaciones étnicas o nacionales. Mientras que la realidad económica se hace cada vez más mundial y los valores culturales tienden a ser en todos los sitios cada vez más homogéneos, el Estado, especialmente en el Tercer Mundo, pierde su razón de ser a manos de élites corruptas<sup>204</sup>. La globalización de la economía en esa época, prolonga tendencias nacidas ya a lo largo del siglo pasado, y es una consecuencia del proceso expansivo del capitalismo. Cada vez más las economías de los diferentes estados se encuentran sometidas a condiciones de producción, financieras y de competitividad que operan a nivel mundial, y menos sometidas a las particulares de cada país. Nos encontramos delante del desarrollo de un espacio económico que reúne la totalidad del planeta, donde se constata una uniformidad creciente de equipamientos, de técnicas y de sistemas productivos y donde las firmas

---

<sup>203</sup> “La influencia recíproca entre los ámbitos del cine, el vídeo y la animación por ordenador creó en los años noventa un nuevo lenguaje visual multimedia más allá de la tradición artística canónica: El vídeo musical adoptó numerosos elementos estilísticos del cine de vanguardia y del videoarte, pero a su vez también influyó en el videoarte y en el cine”, en WAGNER, Hilke, “Arte de videoclip y videoclips artísticos”, *Chris Cunningham*, Kestner Gesellschaft-Domus Artium 2, Salamanca, 2004, p.8

<sup>204</sup> VARELA I PUIG, Joan Ramón i Andreu, *Història del món contemporani*, Columna Assaig, Barcelona, 2000, p. 441



multinacionales serían los factores privilegiados<sup>205</sup>. Al principio de los noventa, en especial los años comprendidos desde 1990 hasta 1993, son un punto de inflexión que afectará a la inversión publicitaria:

*(...) No serán años de relanzamiento de las economías occidentales, sino un período difícil y lleno de desilusiones, aunque crucial, donde las transformaciones del sistema publicitario afectarán a toda su estructura. Las estimaciones de la inversión publicitaria comienzan a reducirse. (...) De cualquier forma, parece evidente que la década de los noventa termina con una expansión económica que no volverá a repetirse. Se superará la crisis económica, pero no se alcanzarán las cotas obtenidas a finales de los años ochenta<sup>206</sup>.*

Por otra parte la evolución progresiva del mercado europeo también hacía prever una mayor importancia del videoclip y de la promoción a corto plazo, ya que cada vez son más los países que cuentan con las plataformas multicanal y surgen nuevos canales de televisión creados por productoras musicales y dedicados en exclusiva a la música, como la alemana VIVA, creada en 1993<sup>207</sup>:

*A partir de principios de los noventa, aún teniendo en cuenta los imparable progresos tecnológicos, el videoclip alcanza un estadio de consolidación y clasicismo, dado su innegable prestigio e institucionalización. Se usa sistemáticamente un repertorio de formas y recursos cuya eficacia y validez son incuestionables, dando productos de una gran calidad estética y narrativa pero carente del carácter de rabiosa novedad al que nos habíamos acostumbrado<sup>208</sup>.*

---

<sup>205</sup> VARELA I PUIG, Joan Ramón i Andreu, *Ibidem*, p.442

<sup>206</sup> BENAVIDES, Juan, *Lenguaje publicitario, Hacia un estudio del lenguaje de los medios*, Síntesis, Madrid, 1997, p.222

<sup>207</sup> VIÑUELA, Eduardo, *Industria musical, televisión y producción audiovisual. Veinte años de interacción mediática en el mercado musical español (1980-2000)*, Universidad de Oviedo, p.7

<sup>208</sup> DURÁ, Raúl, "Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips, El vídeo clip musical en el contexto del lenguaje audiovisual", *Historia, Estética e Iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.171

Y a pesar de esta consolidación del videoclip, Raúl Durá valorará el inicio de esta década como una posible decadencia creativa y de público:

*A principios de los noventa sufrieron un importante declive. No puede decirse con seguridad si por falta de interés de los espectadores o por un bache en las propuestas creativas y expresivas de su singular lenguaje. Quizá el videoclip había tocado fondo. Pero la tecnología informática vino en su ayuda<sup>209</sup>.*

Según estos textos de Sedeño y Durá, en parte estamos de acuerdo en que al principio de los noventa, después de la resaca de la novedad técnica y bonanza económica de la etapa anterior; equitativamente se puede hablar de un cierto período *clasicista*<sup>210</sup> y/o de consolidación en el videoclip mundial. Además también coincidimos como indican los dos autores mencionados que las innovaciones tecnológicas del momento ayudaron a sobrevivir al fenómeno del vídeo musical. No obstante matizamos que a mediados de esa misma década, no pensamos que se haya perdido ese carácter de *rabiosa novedad* ni que se prolongue por mucho más tiempo ese *declive*. Más bien todo lo contrario, con el advenimiento de la práctica digital y la maduración estilística posterior de algunos realizadores, se llegaron a exquisitas cotas profesionales, con obras maestras de directores *estrella* como son las de Michel Gondry, Chris Cunningham<sup>211</sup>, Floria Sigismondi y Spike Jonze, entre otros; que rejuvenecieron frenéticamente el horizonte del videoclip en general, consiguiendo el reconocimiento del director como parte fundamental de la creación, antiguamente infravalorado o poco conocido por parte de la audiencia en los ochenta; a más de acrecentarse con propiedad y osadía el nivel artístico en algunas substanciales producciones:

*Among the many good directors who have been making themselves noticeable in the past years such Chris Cunningham (...) gives us real work of art, or Floria Sigismondi, Jonathan Glazer, Spike Jonze (...) and Michel Gondry<sup>212</sup>.*

---

<sup>209</sup> SEDEÑO, Ana María, *El lenguaje del videoclip*, textos mínimos, Universidad de Málaga, 2002, p.38

<sup>210</sup> Por otro lado recordar las piezas de estos importantes directores que empezaron y/o tuvieron su auge en esa etapa, como fueron Anton Corbijn, Mark Romanek, Stephane Sednaoui y Jean-Baptiste Mondino.

<sup>211</sup> Precisamente Sigismondi y Cunningham son objeto de estudio en esta tesis

<sup>212</sup> “Entre los muchos buenos directores que se han estado haciendo reconocidos en los últimos años como Chris Cunningham, (...) nos dan verdaderos trabajos de arte o Floria Sigismondi, Jonathan Glazer, Spike Jonze (...) y

De la misma forma Viñuela puntualiza sobre la problemática de la escasa popularidad e indiferencia hacia los realizadores de clips musicales en los años ochenta:

*El aumento de producción y consumo de videoclips a principios de los ochenta no vino acompañado de una mayor consideración y popularidad de los directores. Si exceptuamos los casos de algunas figuras internacionales como Jean-Baptiste Mondino o John Landis, el trabajo de los directores de videoclips era anónimo y no estaba reconocido en el mundo de la creación audiovisual, lo que dificultaba la consolidación de un lenguaje propio y diferenciado de otros fenómenos como la publicidad o el cine<sup>213</sup>.*

Hace algún tiempo que en el arte son aceptados los vídeos musicales más destacados, así pues, desde mediados de los años noventa, multitud de autores se ocupan de la irrupción, supuestamente repentina de la cultura popular en la práctica artística. En gran parte gracias a la apertura de las ciencias artísticas, a los estudios culturales y a las ciencias mediáticas, la marginalización del medio cinematográfico experimentó una revisión<sup>214</sup>. Efectivamente en aquel mismo período de los noventa, escribe la autora Hilke Wagner lo siguiente:

*(...) En la época floreciente del medio, directores jovencísimos recibieran un presupuesto desacomodadamente elevado, posibilitó la realización de experimentos técnicos y conceptuales, contribuyendo así a que precisamente el género del vídeo musical avanzara hasta una posición de vanguardia no sólo técnica sino también estética. Asimismo, la aceleración visual del videoclip, producida mediante la vertiginosa sucesión de planos, revolucionó la estética cinematográfica<sup>215</sup>.*

---

Michel Gondry”; en GIULIA, Gabrielli, “The contribution of Michel Gondry”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.71 (La traducción es nuestra)

<sup>213</sup> VIÑUELA, Eduardo, “La autoría en el vídeo musical: signo de identidad y estrategia comercial”, *Revista Garoza* nº 8 Septiembre, Universidad de Oviedo, 2008, p.238

<sup>214</sup> WAGNER, Hilke, “Arte de videoclip y videoclips artísticos”, *Chris Cunningham*, Kestner Gesellschaft-Domus Artium 2, Salamanca, 2004, p.8

<sup>215</sup> WAGNER, Hilke, “Arte de videoclip y videoclips artísticos”, *Ibíd.*, p.8

Por consiguiente, artistas como Gondry, Sigismondi, Jonze y Cunningham simbolizan con todo merecimiento, el triunfo de la estética visual sobre la canción, como también la lograda asociación entre los dos sentidos perceptivos; consiguiendo que veamos -y escuchemos- sus videoclips como algo más que producciones que decoran artificialmente el tema melódico. También mostrar que a mediados de los noventa la concentración en la industria musical internacional se vuelve más evidente y un alto porcentaje del mercado se halla en manos de unas pocas empresas discográficas que buscan dominar diferentes sectores de la industria para relacionarlos entre sí. Igualmente se revela en ese período una cultura de consumo audiovisual que se ve reflejada en los datos de la industria musical. Como afirma Lawrence Grossberg, la juventud ha crecido consumiendo televisión y se ha visto representada en diferentes géneros audiovisuales: cine, videoclips, publicidad, etc.<sup>216</sup>

Desde otro contexto cultural, a principios de la década de los noventa, apareció un contingente de *neohippies* que abrazaron el *psytrance*<sup>217</sup>, mezclado con las fiestas -*raves*- con música de baile *trance*<sup>218</sup> en lugares naturales y preferiblemente exóticos. Al mismo tiempo, estaba muy de moda, todas las cosas referentes al *hippismo* de los setenta; había numerosos *remakes* de películas y recopilatorios discográficos reflejando aquellos años, los diseñadores de moda del mismo modo, se inspiraban en aquel particular estilo, -como Jean-Paul Gaultier y John Galiano-. Además aquella moda *retro* estaba muy vigente en autores musicales, como en Lenny Kravitz, Vanessa Paradise, The Black Crowes, Alanis Morissette y Aerosmith, entre otros. De la misma manera a mediados de la misma década, surgió otra importante corriente *revival*, ahora con añoranzas por los sesenta que dio paso al *britpop*, género musical popular británico, surgido como respuesta al *grunge*<sup>219</sup> norteamericano imperante. Paralelamente en

---

<sup>216</sup> GROSSBERG, Lawrence, "The media economy of rock cultura, cinema, postmodernity and authenticity", *Sound and Vision, The music video reader*, Routledge, London, 1993, p.183

<sup>217</sup> Estilo derivado del trance y con tendencias al neochamanismo y al neotribalismo, con una singular expresión de conciencia.

<sup>218</sup> Variante del tecno desarrollado principalmente en Alemania e Inglaterra, que se caracteriza por la utilización de capas lancinantes en bucles o en espirales sobre un fondo de ritmos rápidos. Esta forma de tecno toma prestada una cierta imagen psicodélica de la década de los setenta, marcada especialmente por referencias a la India. Se han organizado numerosas *raves trance* en las playas de Goa, de donde viene el nombre frecuente de *trance goa* en relación con esta música. Citar a Cosmic Gate, Above & Beyond y Paul Van Dyk.

<sup>219</sup> Es un Subgénero del rock derivado del indie rock y del rock alternativo, influenciado por el noise pop, tomando sonidos cercanos al hard rock, el punk y el hardcore punk y con estructuras cercanas al pop rock clásico. En ocasiones es conocido como el sonido de Seattle (EE.UU). Destacan Green River, Soundgarden o Nirvana.

escena surge la revolucionaria música *electrónica*<sup>220</sup>, no tanto como lo había hecho vulgarmente el *disco*, estereotipado y machista en los setenta; sino más bien como un género híbrido y poético, surgido del ritmo y baile *tecno* de Detroit, de los ruidos de la electroacústica, y de los sonidos del *ambient* más exquisitos. En definitiva bandas sonoras artificiales producidas para escucharlas en casa, como los violines de la música clásica. De este modo, Ariel Kyrrou describe sobre dicho estilo:

*El género electrónica reúne todas las experiencias musicales sofisticadas surgidas del techno, del ambient y de las vanguardias electrónicas destinadas a la audición doméstica, fuera de las dancefloors. El término ha ido cayendo en desuso en los últimos años, cuando comienzan a florecer los grupos de la corriente Laptop, que sólo utilizan ordenadores Mac y mesas de mezclas a guisa de instrumentos*<sup>221</sup>.

Desde 1992 o 1993 se producen grandes cambios en la música *tecno*<sup>222</sup>, aún relativamente joven, que han llevado posteriormente a la distinción entre *house* y *tecno*. Del mismo modo que igualmente pasó en los ochenta con la división entre la música *punk* y la *new wave*, o con las diferencias entre la música *hippie* y el *rock progresivo*. Este diferenciado *tecno* de principios de los noventa, se creaba con ordenador y el producto se editaba caseramente, sin un estudio; por lo general sin acompañamiento de voz ni de letra, y sin estar invariablemente estructurado a partir de *beats*<sup>223</sup> repetitivos, por consiguiente exigía nuevos conceptos y nuevas denominaciones. Así de este modo nació la etiqueta de música *electrónica*.

Al respecto hay que matizar las diferencias básicas entre la histórica música *electrónica* originaria de los cincuenta y sesenta, y la nueva *electrónica* mencionada. En el caso de la música proveniente del *tecno*, es

---

<sup>220</sup> Electrónica (en Europa) o IDM Intelligent Dance Music (en EE.UU). Género ecléctico que reúne expresiones a las fronteras del *trip-hop*, el *dub*, el *electro* y el *ambient*, caracterizado por una búsqueda sonora sofisticada, que a menudo incorpora secuencias construidas a partir de sonidos parásitos, así como una cierta influencia del minimalismo de los setenta. Pole y Pan Sonic figuran entre sus artistas. *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos*, VV.AA, Macba, Actar, Barcelona, 2002, p.44

<sup>221</sup> KYROU, Ariel, *Techno Rebelde, Un siglo de músicas electrónicas*, Traficante de sueños, Madrid, 2006, p.385

<sup>222</sup> En su acepción más restringida, designa la música inventada por Derrick May, Kevin Saunderson y Juan Atkins en 1988 en Detroit, inspirados por Kraftwerk y el Electrofunk de Nueva York. Se trata de una música oscura, de baile y repetitiva. Hoy en día, por extensión un tanto abusiva y reduccionista, el término sirve para designar la gran mayoría de las producciones musicales electrónicas, *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos* Op. Cit, p.110

<sup>223</sup> Tempo del fragmento basado en su unidad mínima: el ritmo; *Íbidem*, p.21

más bien una gestión digital de sonidos de todas las procedencias posibles; en cambio en el caso de la vieja música *electrónica* procedente de la música *clásica*, se trata de la producción electrónica de los sonidos:

*La designación de música electrónica, pronunciada con veneración, consiste en el hecho evidente que los creadores y productores en cuestión ya no se sitúan en el continuum de las diferentes músicas del pop y las subculturas -desde el blues hasta el industrial, desde el reggae hasta el hardcore punk, (...) entre otras, sino en la historia de la composición vanguardista. (...) Indudablemente, la forma de trabajo con programas informáticos está próxima a la de un artista-compositor que a la de un músico pop convencional en su estudio<sup>224</sup>.*

Por lo tanto emergen nuevas problemáticas en la cultura del videoclip, como son las investigaciones especializadas en nuevos géneros musicales y otros contextos visuales-acústicos<sup>225</sup> interaccionados con lo audiovisual. En especial, la noción de género es sumamente importante en relación a los clips. Además no es el videoclip quien ha construido los géneros sino que los ha heredado en parte de la música y ha contribuido a su desarrollo. Así pues, Mauro Wolf indica lo siguiente:

*Hablamos de géneros para indicar modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia -implícita o explícita- para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción<sup>226</sup>.*

Por otro lado, Gabriel Villota Toyos indica que en España, -como en cierta manera, en todos los estados industrializados occidentales- en los años noventa hay una hipótesis sobre un proceso de *audiovisualización*<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> DIEDERICHSEN, Diedrich, "Música electrónica digital: entre el pop y la pura medialidad, Estrategias paradójicas de la negación semántica", en *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos*, VV.AA, Macba, Actar, Barcelona, 2002, p.34

<sup>225</sup> Por ejemplo el entorno de los visuales en directo, con la figura representativa del Video Jockey

<sup>226</sup> WOLF, Mauro, "Géneros y televisión", en *Anàlisi* n° 9, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, p.189

<sup>227</sup> VILLOTA, Gabriel, *Impasse 5: La década equívoca: El rerefons de l'art contemporani espanyol als 90*,

creciente que interfiere en la cultura y al conjunto de la vida social llegando a desembocar en una sociedad del espectáculo<sup>228</sup> en que todo va demasiado rápido, -provocado en parte, por el auge del consumismo y de la tecnología mediática-. En referencia a esa aceleración técnica-social, Paul Virilio, nos dice que es la opuesta a la democracia, según sus propias palabras:

*(...) No podemos inventar una tecnología para desacelerar. Sin embargo, las tecnologías tratan de eliminar la necesidad misma de moverse, del movimiento del cuerpo. Es un elemento fatal del desarrollo de nuestras sociedades. (...) La velocidad absoluta (en referencia a las transmisiones electrónicas) es lo contrario de la democracia, que supone ir hacia los demás, discutir, tomarse tiempo para reflexionar y compartir decisión. Cuando ya no hay tiempo para compartir, con esta fatalidad de la aceleración, no hay democracia posible<sup>229</sup>.*

Dentro de ese mediático mundo de la *espectacularización* y de la *aceleración* que todo lo inunda y lo manipula -con escondidos intereses comerciales y políticos- hay que exceptuar positivamente, que ciertas obras de autores provenientes de heterogéneos formatos populares, como son del vídeo musical y de los anuncios, etc.; poseen una experiencia estética muy interesante, renovando y mestizando constantemente la savia del monocal hacia otro arte más humanista, desdibujando las fronteras técnicas y discursivas con el propósito de materializar otros mundos más imaginativos. El videoclip, y por extensión la imagen electrónica, se han convertido en un fascinante objeto de estudio postmoderno en la medida que nos permiten el análisis detallista del flujo total, característica central de la hiper-industrialización de la cultura. Como escribe Steven Connor:

*Resulta sorprendente que los teóricos de la postmodernidad se hayan ocupado de la televisión y del vídeo. Al igual que el cine -con el que la televisión coincide cada día más-, la televisión y el vídeo son medios de comunicación cultural que emplean técnicas de reproducción tecnológicas (...)<sup>230</sup>.*

---

VV.AA, Centre d'Art La Panera, Ajuntament de Lleida, 2005

<sup>228</sup> Léase a Guy Debord

<sup>229</sup> VIRILIO, Paul, *Le Monde*, 28 de enero de 1992

<sup>230</sup> CONNOR, Steven, *Cultura postmoderna*, Akal, Madrid, 1996, p.115

Incluso se ha llegado a sostener, la hipótesis de una cierta periodización del capitalismo en relación a los saltos tecnológicos, cuyo prototipo sería el medio videográfico, como explica Frederic Jameson:

*Si aceptamos la hipótesis de que se puede periodizar el capitalismo atendiendo a los saltos cuánticos o mutaciones tecnológicas con los que responde a sus más profundas crisis sistémicas, quizás quede un poco claro por qué el vídeo, tan relacionado con la tecnología dominante del capitalismo, tiene tantas posibilidades de erigirse en la forma artística por excelencia del capitalismo tardío<sup>231</sup>.*

Así que en el transcurso de los noventa, se evidencian un incremento notable de artistas audiovisuales que gracias al abaratamiento de los medios de comunicación por la *revolución digital*<sup>232</sup>; apuestan y se interesan por el vídeo, en otro tiempo precario por su carestía y dificultad técnica. En 1990 John Wyver proclama ya una revolución técnica, *la revolución digital*, comentando lo siguiente:

*Esta revolución digital está suscitada por el paso de una cultura basada en lo analógico a otra en la que la información, incluida la imagen, es creada, almacenada, transmitida y visionada de forma digital<sup>233</sup>.*

*En la historia de la imagen, el paso de lo analógico a lo digital establece una ruptura equivalente en su principio a la bomba atómica en la historia de los armamentos o la manipulación genética en la biología<sup>234</sup>.*

El nuevo modelo económico global en dicho período se fundamenta en una red de información que se desarrolla a escala planetaria y que permite la circulación de textos, de sonidos y de imágenes fijas o animadas.

---

<sup>231</sup> JAMESON, Frederic, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.106

<sup>232</sup> “El paso de lo analógico al digital en los noventa, supuso la posibilidad de transformar imágenes, sonidos, textos, etc.; de cualquier procedencia en datos digitales fáciles de manipular; además de poder independizarse de la óptica de la cámara y crear imágenes de síntesis. En esta línea, lo digital se ha impuesto al vídeo”. Texto de RODRÍGUEZ, Lorena, *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, Universitat Politècnica de València, 2008, p.133

<sup>233</sup> WYVER, John, “Testigos de la revolución”, en *Bienal de la imagen en movimiento 90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p.44-45

<sup>234</sup> DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Una historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994



El primer paso hacia a la formación de esta red mundial de comunicación - autopistas de la información- lo representa Internet popularizado en los años noventa como una herramienta al alcance de la población, que marca una revolución cultural cuya trascendencia aún no puede ser claramente evaluada, pero que sin lugar a dudas ha cambiado para siempre el modo de comunicación de la humanidad.

De igual forma, en la última década del siglo XX se nota en todo el mundo un incremento en la globalización, justamente en 1995 se crea el *streaming* para internet y en 1996 se comercializan los primeros reproductores de DVD. Por lo demás, proliferan y se multiplican los canales musicales vía satélite, alimentados sobre todo por el auge del mercado del videoclip, hasta que a comienzos del nuevo milenio, a raíz de las nuevas técnicas avanzadas, vuelve a trastornarse la situación. Ha llegado la era del MP3 y el iPod, de las bajadas de archivos al móvil, de los sitios web donde se comparten imágenes y sonidos. Actualmente la aparición de páginas de difusión, relaciones e intercambios de vídeos por Internet como MySpace, YouTube, Vimeo, Dailymotion, o incluso el reciente fenómeno social de Facebook, cambia radicalmente las cosas<sup>235</sup>. Simultáneamente las generaciones<sup>236</sup> de los artistas cambian, nos encontramos con autores que han crecido con la cultura popular de masas, como son la televisión, los cómics, los videoclips y los videojuegos. A la creencia conservadora de que la cultura de masas es fundamentalmente anticultura, añadir estas palabras de Juan Antonio Ramírez<sup>237</sup>:

*Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Todavía en el momento presente una buena parte de intelectuales oficiales muestra una total indiferencia o lo que es peor, un absoluto desprecio, respecto a las posibles implicaciones estéticas y sociales de los modernos medios de comunicación de masas*<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> LIPOVETSKY, Gilles & SEROY, Jean, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.303

<sup>236</sup> Exactamente a los nacidos en la década de los setenta, la llamada *Generación X*

<sup>237</sup> El ensayista, crítico y catedrático de historia del arte, Juan Antonio Ramírez recuerda cómo tuvo que hacer esfuerzos muy serios en su defensa de su tesis sobre el cómic, para convencer al establecimiento académico de que el cómic (tebeo, historieta) era un estudio estético tan digno y respetable como cualquier otro.

<sup>238</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1976, p.241

Esta particular generación ya no tiene a la televisión como un elemento desconocido y peligroso a combatir; como en las primeras generaciones de autores activistas de video creación de los sesenta y de los setenta surgidas en los Estados Unidos. Asimismo, estos artistas extraen las cualidades positivas de los medios de comunicación de masas, en particular de su mestizaje con otros formatos, métodos y lenguajes interdisciplinares, cuestionándose otros temas antes inimaginables mediante el uso de la técnica digital, sin caer en aislados dogmatismos pro-tecnológicos o en la construcción de piezas vacías de contenido, como *pastiches*<sup>239</sup>. Por lo demás añadir que de ese mestizaje interdisciplinar videográfico, surge a escena - hacia finales de las noventa-, una oleada de vídeos musicales de animación estadounidenses, franceses e ingleses, que conquistaron el mercado y la distribución internacional, ayudados en parte por las nuevas técnicas informáticas:

*Towards the end of the 90's, animation conquers its territory, riding on the wave of the enormous distribution of the english, american and french music video made with the help of the computer*<sup>240</sup>.

Del grupo de realizadores célebres de finales de los noventa y perteneciente también al clan de *The three kings*<sup>241</sup> (“Los Tres Reyes”) de Michel Gondry, Chris Cunningham y Spike Jonze<sup>242</sup>; ha sido escogido en primer lugar para su estudio a Michel Gondry, un estudiante de diseño gráfico y batería de la banda francesa Oui Oui, que acabó siendo un reconocido popular director de videoclips y anuncios, -más tarde de cine-; que ha influenciado considerablemente a la posterior generación francesa de realizadores de vídeos musicales con figuras como Antoine Bardou-Jacquet, Quentin Dupieux, Alex & Martin y Geoffroy de Crécy. El estilo peculiar de Gondry con sus animaciones inusuales y su original ambientación desenfadada, llamó la atención de la solista y compositora, Björk, quien le pidió dirigir el videoclip para su canción *Human Behaviour* (1993). La pieza

---

<sup>239</sup> Léase a Fredric Jameson.

<sup>240</sup> Hacia al final de los años noventa, la animación conquista su territorio, dándose a conocer por la enorme distribución del vídeo musical inglés, americano y francés realizado con la ayuda del ordenador, DI MARINO, Bruno, “Pride and prejudice”, *Rewind, play, fast forward, the past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.71 (La traducción es nuestra)

<sup>241</sup> Término acuñado por una entrevista realizada en *The Face*, EE.UU, 2002

<sup>242</sup> Los tres realizadores fundaron la compañía, Director Label en 1998 para dar a conocer sus trabajos.

acabó siendo un éxito internacional, precisamente el periódico *The New York Times* comentó acerca de *Human Behaviour* como el mejor vídeo musical *pop* realizado:

*Surreal without pretension, like a child's dreams and festooned with bright sets and oversized props*<sup>243</sup>.

A partir de entonces el director francés ha colaborado en más de una producción de la creadora islandesa, como *Army of me* y *Isobel* ambos videoclips realizados en 1995, *Hyberballad* en 1996 y *Joga* junto con *Bacherolette*, estos dos producidos en 1997. Por último *Declare Independence* efectuado en el 2007. Del mismo modo Gondry ha sido comparado con el mago y cineasta, Georges Méliès por su imaginación e inventiva en los trucajes y efectos especiales, que tanto él usa en la producción como en la post-producción de sus vídeos, *Like Melies, one of the most inventive of the early cinema pioneers*<sup>244</sup>; y según sus propias palabras, acerca de la utilización de los efectos visuales: *I always try to do something new and amusing, but it's really to serve the point of the story*<sup>245</sup>. Como también, evita usar demasiados efectos informáticos:

*Many of Gondry's music videos emphasize technical ability and this acquires more and more importance since in most of Gondry's videos digital technique is shunned*<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> "Surreal sin pretensión, como los sueños infantiles y engalanado con brillantes escenarios y desproporcionados objetos", extraído del libro de REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty frames per second*, Harry B. Abrams, New York, 2000 p.117

<sup>244</sup> "Como Méliès, uno de los más inventivos y pioneros del primer cine", REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Ibidem*, p.117

<sup>245</sup> "Siempre intento hacer algo nuevo y divertido, pero esto realmente sirve para la clave de la historia", *Ibidem*, p.117

<sup>246</sup> "Muchos de los vídeos musicales de Gondry acentúan la capacidad técnica y éstos adquieren cada vez más importancia puesto que en la mayor parte de los vídeos de Gondry la técnica digital se evita", GABRIELLI, Giulia, "The contribution of Michel Gondry", *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.134 (La traducción es nuestra)



Videoclip *Deadweight* (1997) de Beck dirigido por Michel Gondry

Otros artistas con quien Gondry ha colaborado en más de una ocasión, han sido a The White Stripes, Radiohead, The Chemical Brothers y Kylie Minogue. De igual forma ha creado numerosos comerciales de televisión siendo uno de sus más famosos el efectuado para Levi's, con el que ganó el Lion D'Or en el Festival de cinema de Cannes de 1994. Además fue pionero en la utilización de la técnica conocida como *bullet time*<sup>247</sup>, utilizada posteriormente en las cintas de la saga *The Matrix*, como notablemente presente en el vídeo musical *Like a Rolling Stone* (1995), - versión que hicieron los *Rolling Stones* de un tema de Bob Dylan- y así como también, acontecida en un anuncio de televisión de 1998 para la marca de vodka *Smirnoff*. Igualmente Michel Gondry suele ser citado, junto con los directores Spike Jonze, *Being John Malkovich* (1999) y David Fincher, *Seven* (1995), como representante de la influencia de los directores de vídeo musicales en la cinematografía mundial. Su segundo largometraje *Eternal sunshine of the spotless mind* (“¡Olvídate de mí!”, 2004) ha recibido numerosas críticas entusiastas. Precisamente en esta película y *Human Nature* (2001) ha colaborado con el guionista Charlie Kaufman. A grandes rasgos *Eternal sunshine of the spotless mind* utiliza mucho las técnicas de montaje de escenarios, uso de la perspectiva y algunos efectos por ordenador, sumado a largas tomas y un tratamiento pictórico de la imagen, herramientas con las que el realizador ha experimentado anteriormente en sus vídeo musicales. Gondry ha dirigido otras películas como *The Science of sleep* (“La ciencia del sueño”, 2006), *Be kind rewind* (“Rebobine, por favor”, 2008) y *The Green hornet* (2011).

---

<sup>247</sup> *Tiempo bala o efecto bala*. Extremada ralentización del tiempo para permitir ver movimientos o sucesos muy veloces, como el recorrido de una bala.



Videoclip *Human Behaviour* (1993) de Björk dirigido por Michel Gondry

Recapitulando, Gondry ha elevado sin duda el videoclip al rango de verdadero arte. Joyas como *Bachelorette* de Björk, *Around the World* de Daft Punk o *Let forever be* de Chemical Brothers, y en general todos sus obras, están sometidas al tema de la infancia, la familia, los sueños, la naturaleza y a su vida personal. Cada uno de estos referentes esta abordado de manera especialmente ingenua y en todas las puestas en escena encontramos un particular tratamiento de lo material, es decir de la preponderancia que da Gondry por los objetos físicos, por ejemplo, en su proporción, dimensión, y combinación con otros medios, efectos, animaciones, espacios y contextos de modo despreocupado.



Videoclip *It's so quiet* (1995) de Björk dirigido por Spike Jonze

Por otra parte, otro director afamado, es el norteamericano Spike Jonze, justamente antes de ser un respetado realizador de clips, era un

acérrimo practicante de la bicicleta *motocross*, del *skateboard*, a más de ser un fotógrafo de moda independiente que co-fundó revistas de culto, como *Homeboy* y *Dirt*<sup>248</sup>. Jonze surgió en escena a mediados de los noventa, realizando controvertidos vídeos musicales para los temas *Cannonball* (1993) de The Breeders, y *If I only had a brain* (1994) de MC 900 Foot Jesus, entre otros. No obstante hasta que no llegó el famoso videoclip *Sabotage* (1994) para los Beastie Boys, no se convirtió en un icono popular. La pieza trata de una parodia de las series policíacas que veía el autor en su niñez, religando humor con acción urbana, dinamismo en las composiciones visuales y grafismo de los setenta. Aunque en muchos de sus vídeos musicales no se reconozca un estilo narrativo y sean por defecto más visuales e ilegibles; comenta Jonze al respecto:

*I look at the videos as short films. I always tried to make sure they have a beginning, middle, and an end*<sup>249</sup>.

Prontamente otros clips elaborados por Spike Jonze se convirtieron en títulos prestigiosos y familiares, como *It's oh so quiet* (1995) de Björk, *Da Funk* (1997) de Daft Punk, *Feel the pain* (1994) de Dinousaur Jr y *Buddy holly* (1994) de Weezer. Asimismo recordar de entre su filmografía, al original videoclip efectuado para Fatboy Slim, *The rockefeller skank* (1998), en el que mezcla cómicamente el sonido con los figurantes en ambientaciones extraídas del *Blaxploitation* y del *Motown*. Justamente en estos últimos años, Jonze ha trabajado más en el cine, con largometrajes muy premiados como *Being John Malkovich* (1999), *Adaptation* (“Adaptation: El ladrón de orquídeas”, 2002) los dos films escritos por el guionista Charlie Kaufman, -al igual que Gondry- y *Where the wild things are* (“Donde viven los monstruos”, 2008) largometraje con personajes reales, digitales y muñecos, a más de estar basado en un libro infantil de Maurice Sendak. Por lo demás Jonze ha producido *The Fall* (2009) de Tarsem Singh junto a David Fincher.

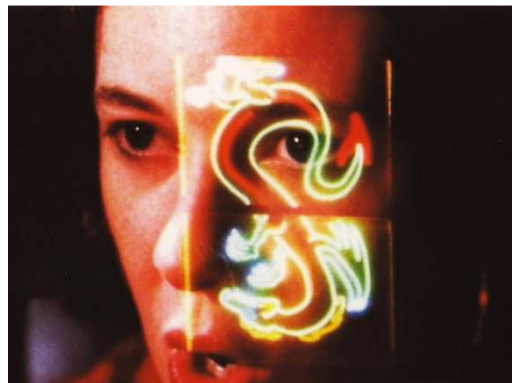
Del mismo modo en los noventa, sirvieron para destacar por primera vez, a la mujer realizadora en el ámbito del videoclip promocional, con artistas importantes como Tamra Davis, Sophie Muller y sobre todo Floria Sigismondi. Tamra Davis empezó de aprendiz de directora, en la productora

---

<sup>248</sup> REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty frames per second*, Harry B. Abrams, New York, 2000 p.145

<sup>249</sup> “Veo los videos como cortometrajes. Siempre intento hacer seguro que tengan un principio, una mitad y un final”, en REISS, Steve & FEINEMAN, *Thirty frames per second*, Ibídem, p.145

Zoetrope Studio de Francis Ford Coppola, trabajando allí durante un tiempo. En 1986 fue a estudiar a la Escuela Cinematográfica de Los Ángeles City College durante tres años. Entonces Davis empezó a dirigir vídeos musicales con tal ferocidad que prácticamente tiene la lista de clientes más ecléctica de la historia del videoclip, como por ejemplo citar a: Sonic Youth, Hüsker Dü, Lou Reed, The Smiths, The Indigo Girls, New Kids On the Block, Beavis and Butthead and Cher, Hanson, Luscious Jackson, Dre, The Beastie Boys, etc. Más tarde en 1992, Davis estrenó *Guncrazy* su primer film independiente siendo premiado en el Festival de Cannes. Al mismo tiempo que dirigió series de televisión como *Billy Madison* y *Best Men*, mientras también realizaba varios documentales, películas y cortometrajes independientes, entre ellos *Skipped Parts*, *Vida Loca*, *No Alternative Girls* y *Landmines in Africa*<sup>250</sup>.



Videoclip *Citysong* (1994) de Luscious Jackson dirigido por Tamra Davis

La realizadora Sophie Muller llegó al cine mientras era una estudiante de diseño gráfico. Su trabajo de tesis para el master del Royal College of Art fue una película llamada *In Excelsis Dio* en la cual ganó el premio *Thompson* a la creatividad y le ayudó a su primer trabajo como ayudante de dirección de la película de terror *Company of Wolves* de Neil Jordan (“En compañía de lobos”, 1984). Tras más trabajos en películas de serie B, ingresó definitivamente como directora en la productora Oil Factory Films!, realizando videoclips a The Jesus and Mary Chain, Sinéad O’Connor, Björk, Eurythmics, Annie Lennox, Sade, No Doubt, Blur, Garbage, P.J Harvey y Coldplay entre otros muchos. Destacar especialmente

---

<sup>250</sup> REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty frames per second*, Ibídem, p.78

los vídeos musicales *Why* (1992) de Annie Lennox y el siguiente para Björk *Venus as a boy* (1993), ambos de una sensualidad exquisita, sobre todo en las actuaciones naturales de las cantantes frente la cámara y en la delicadeza en la fotografía.



Videoclip *Why* (1992) de Annie Lennox dirigido por Sophie Muller

En esa misma época y de igual forma se emitieron excepcionalmente unos videoclips magníficos, procedentes de autores de gran calidad. En primer lugar un director de videoclips y de cine, fotógrafo, escenógrafo y diseñador, es el holandés Anton Corbijn, autor que emplea en sus producciones un expresionismo monocromo intenso con un cierto aire *kafkiano*. Asimismo esta estética está presente en todos los clips efectuados para la banda inglesa Depeche Mode, en concreto en sus proyectos *Strange* (1988), producciones realizadas para el álbum *Music for the masses*, (1987), y *Strange Too* (1991), vídeos extraídos del álbum *Violator* (1989). Señalar de entre los vídeos musicales dirigidos a Depeche Mode, *Never let me down again* (1987), *I feel you* (1993), *Behind the wheel* (1987), *It's no good* (1997) y *Enjoy the silence* (1990). También en su trayectoria profesional ha trabajado con artistas como: U2, Coldplay, The Killers, Travis, Mercury Rev, Metallica, Rollins Band, Johnny Cash, Front 242, Joy Division y Echo and The Bunnymen, etc.... Mencionar especialmente el inquietante clip elaborado para Nirvana *Heart Shaped Box* (1993) premiado por la MTV. Por lo demás Corbijn ha dirigido su primer largometraje *Control* (2007), que trata de la biografía de la banda maldita de *post-punk*, Joy Division, como también ha realizado un documental *Some yo yo Stuff* (1993) sobre el músico y pintor, Don Van Vliet, anteriormente llamado *Captain Beefheart*, en el que su amigo cineasta David Lynch es también entrevistado.





Videoclip *Heart Shaped Box* (1993) de Nirvana dirigido por Anton Corbijn

Jean-Baptiste Mondino es un director francés de vídeos musicales y fotógrafo de moda, en el que se destacan sus obras pausadas, refinadas y artísticas muy al estilo del *film-noir* y de la vanguardia fílmica europea de los años sesenta. Resaltar en síntesis los videoclips realizados para David Bowie, Boy George, Björk, Lenny Kravitz, Don Henley, Madonna, Sting y Brian Ferry, entre otros. El controvertido clip de *Justify my love* (1990) de Madonna dirigido por Mondino fue un tributo a la actriz francesa Jeanne Moreau y en particular a su interpretación en el film *La Baie des Anges* (1963). La producción *Justify my love* creó un gran revuelo en las clases conversadoras de los Estados Unidos en aquellos tiempos. En el clip de Mondino se distingue un sofisticado granulado en blanco y negro, en que la trama se desenvuelve en un elegante hotel parisino. Madonna tiene escarceos eróticos entre los figurantes, y éstos entre ellos, algunos con connotaciones homosexuales llevando consigo indumentarias de prácticas sexuales sádicas.



Videoclip *Justify my love* (1990) de Madonna dirigido por Jean-Baptiste Mondino

Por último nombraremos a otros más directores junto con sus obras más conocidas, que sobresalieron en los noventa. Primero al parisino Stéphane Sednaoui y a su videoclip de reminiscencias babilónicas producido para Red Hot Chili Peppers *Give it away* (1991). En la misma línea también se halla el gran Mark Romanek que realizó *Scream* (1995) para Michael & Janet Jackson, pieza futurista considerada como uno de los más costosos videoclips de la historia. En concordancia a esta pareja de directores, se distinguen el sugerente realizador sueco Jonas Akerlund, y su *Ray of Light* (1998) de Madonna, promocional musical de prodigiosa técnica y estética visual acelerada. Como igualmente también se despunta el director de vídeos musicales, diseñador de la conocida agencia de diseño Hipgnosis y miembro musical de la banda de *rock industrial* Throbbing Gristle, Peter Christopherson; con su corrosivo videoclip en directo para Nine Inch Nails, *March of the pigs* (1994).



*Give it away* (1991) de Red Hot Chili Peppers dirigido por Stéphane Sednaoui y *Virtual Unsanity* (1996) de Jamiroquai realizado por Jonathan Glazer

Por otro lado, en la onda de videoclips inaugurada por Gondry, de tono jovial y simpático, se acentúan principalmente los directores londinenses Hammer & Tongs, con su pieza *Coffee and TV* (1999) de Blur, *spot* musical muy al gusto del *pop warholiano*; y Jonathan Glazer con su fresco vídeo musical *Virtual Unsanity* (1996) de Jamiroquai. De la misma manera añadir al realizador californiano Mike Millis, que efectuó *Sexy boy* (1997) de Air, un clip *retro*, curioso e *hiper-cósmico*. Por otra parte, David Broc comenta que en esos años:

*La década los noventa trae consigo la paulatina democratización de la música de baile. Su radio de acción deja*

*de recluirse únicamente en las raves y los clubs para entrar en las habitaciones de muchos oyentes, se pasa de casi exclusivo consumo colectivo a un consumo privado y personal; y por supuesto, se produce un cambio y un crecimiento tanto en el aspecto musical como también en el visual. Uno de los grandes culpables de la metarevolución promovida desde las propias trincheras del género es el sello de Sheffield, Warp Records. Instigadora de la llamada IDM<sup>251</sup> (...) <sup>252</sup>.*



Logotipo del sello Warp

Alex Kyrou argumenta acerca del sello Warp, aparecido en la ciudad siderúrgica del Yorkshire inglés, Sheffield. Entre los primeros *maxis* de la discográfica, en los albores del decenio, se descubren títulos de Sweet Exorcist, pseudónimo tras el que se oculta Richard H. Kirk, iniciador de la música *industrial* y de su mutante *techno-pop* con Cabaret Voltaire, grupo homónimo del símbolo del *Dadá*, del que es alma pensante y activa:

*A surprisingly common view of Warp is that it has become a ghost of its original self; that it has abandoned the original dream of a utopian electronic music and became diluted in a sea of random diversity and stylistic eclecticism<sup>253</sup>.*

---

<sup>251</sup> “A caballo de los años ochenta y noventa nace ese género que se llamará IDM *Intelligent Dance Music* (en EE.UU), Electrónica o significativamente aún *Intelligent techno* (en Europa). Se mezcla con la ola del ambiente *house* que conduce hacia el final de las raves, de madrugada, cuando la energía del baile se muda en maduro sueño y cuando las agitaciones de 808 State dejan sitio a las circunvalaciones de The Orb. El álbum en extremo avanzado aparecido en 1990: el muy afamado *chill out* de KLF, su pastiche Atom Heart Mother y sus lentas digresiones de *folk* sedante y suavemente repetitivo”. Texto de KYROU, Ariel en el libro, *Techno Rebelde, Un siglo de músicas electrónicas*, Traficante de sueños, Madrid, 2006, p.257

<sup>252</sup> BROCC, David, “Crónicas de la Ultramodernidad. El director de clips como autor total y su revolución en la imaginería electrónica” *Sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*, SÁNCHEZ, Sergi y G. POLITE, Pablo, (Coord). Alpha Decay, Barcelona, 2005

<sup>253</sup> “Un sorprendentemente panorama común de *Warp* es que se ha convertido en un fantasma de sí mismo; en el que se ha abandonado el sueño original de una música electrónica utópica y se ha diluido en un mar de la

A principios de 1991 Warp todavía navega entre una música de *ambient* y los recuerdos físicos o metafísicos de la pistas de baile. Como testimonio, una compilación con el simbólico título relativo a este tránsito: *Pioneers of the Hypnotic Groove*. A esta mezcla disruptiva de disco mutante y de *jazz* festivo, de *soul* alocado y de experimentaciones *house*, le sigue una primera pieza maestra: el álbum *Frecuencias* de LFO. Sobre un fondo de hiperbajos, de melodías limpias, de laberintos puramente electrónicos y de un romanticismo inspirado en los pioneros de Detroit, Warp pasa, a través de esos herederos de las *raves* y Kraftwerk, a una nueva etapa. Mientras tanto el sello inglés ejecuta el paso final al margen de la escena *dance* en 1992 con una segunda compilación: *Artificial Intelligence*, subtítulo que parece resumir su identidad por fin asumida: *Electronic listening music from Warp*:

*Warp's next generation of artist: LFO, Aphex Twin, Autechre, B12, The Black Dog, FUSE; Speedy J, largely by passed that tendency, playing up the –scientific- aspects of the new electronic music. Instead of bodies, flesh and the physical communion of the dance floor, the predominant issues at play were robotics, computers, synthetics, science fiction, and cybernetics, culminating in the notorious Artificial Intelligence album series of 1992-1994<sup>254</sup>.*

*Artificial Intelligence* recopilatorio musical constituido bajo la autoridad del doctor Alex Paterson, The Orb, figura de la música *ambient*, y de Ritchie Hawtin padrino del *techno-soul* de Detroit con el nombre de Up!. Además de aparecer dos magníficas abstracciones de Sean Booth y de Rob Brown, miembros del grupo Autechre<sup>255</sup>, -que tienen, a la sazón, diecinueve y veintiún años- y, sobre todo, con un fabuloso laberinto musical de Polygon Window, cuyo artífice es un muchacho de diecisiete años: The

---

diversidad del azar y del eclecticismo estilístico”, en YOUNG, Rob, *Warp labels unlimited*, Black dog publishing, London, 2006, p.21 (La traducción es nuestra)

<sup>254</sup> “La generación siguiente de artistas: LFO, Aphex Twin, Autechre, B12, The Black dog, FUSE, Speedy J; en gran parte, formaban esa tendencia, exagerando los aspectos científicos de la nueva música electrónica. En vez de cuerpos, carne y de la física comunión con la sala de baile, los temas predominantes para tocar eran la robótica, los ordenadores, la sintética, la ciencia ficción, y la cibernética, culminando con la serie notoria del álbum *Artificial Intelligence* de 1992-1994”, YOUNG, Rob, *Warp labels unlimited*, Ibídem, p.12-13 (La traducción es nuestra)

<sup>255</sup> “Las bandas de género *electrónico* como Snd, Oval, Scanner e incluso Autechre juegan con el azar como antes lo hiciera John cage. Revindican una pobreza total de medios y viven sus armonías extraterrestres como eremitas, al margen del mercado, aun estando conectados a nuestras invisibles tuberías telemáticas...” Texto de KYROU, Alex, *Techno rebelde, Un siglo de músicas electrónicas*, Traficante de sueños, Madrid, 2006, p.255

Dice Man; es decir, Aphex Twin<sup>256</sup>. En torno a Warp, hay toda una cadena de sellos independientes de vida variable como Rephlex -fundado por Aphex Twin-, Clear, Lo Recording en Inglaterra, Soma y Skam en Escocia; y muy pronto Mego o Mille Plateaux en Austria y Alemania, funcionan como comunidades libres o familias a la manera de afinidades electivas, instaurando en Europa una curiosa contracultura:

*Sus retoños desconocen la ley del libre mercado y crean sus propias redes en vez de oponerse frontalmente a los grandes mercaderes del ocio. (...) The Black Dog, alias IAO (Artificial Intelligence), se proclaman a partir de 1992, paganos del país de Cyberia, cuya actividad fetiche será el hacking informático<sup>257</sup>.*

Por su parte, Grant Claridge de Rephlex, resume la filosofía de estos modestos sellos de esta manera:

*Cuando recibimos un casete, lo que se busca es sentir que se trata de una sorpresa del tipo: ¡¿Pero qué es ese chisme?!... El sentido de lo desconocido, esa propensión a traspasar los límites tradicionales de los géneros musicales es lo que nos interesa<sup>258</sup>.*

Desde el principio Warp ha tenido una estrecha relación con el vídeo musical. De hecho Jarvis Cocker, David Slade y Phil Wolstenhome estuvieron encargados de realizar clips promocionales a inicios de los años noventa; y más tarde la discográfica colaboró con Chris Cunningham y Alex Rutterford produciendo a Aphex Twin, Squarespusher y Autechre. Además muchos sonidos y melodías instrumentales de los artistas de Warp han sido utilizados para bandas sonoras de films, televisión e incluso publicidad<sup>259</sup>. En 1999 se inauguró una sección específica dedicada a la producción y distribución de películas dentro de la misma empresa, con el nombre de Warp films; en las que destacan las películas producidas de *My wrong #82545-8249&17* (2003) de Chris Morris, *Dead man's shoes* (2004) de Shane Meadows, *Rubber Johnny* (2005) de Chris Cunningham. Aparte de

---

<sup>256</sup> KYROU, Ariel, *Techno rebelde, Un siglo de músicas electrónicas*, Ibídem, p. 258

<sup>257</sup> KYROU, Alex, *Techno rebelde*, Ibídem, p.256

<sup>258</sup> KYROU, Alex, *Techno rebelde*, Ibídem. Entrevista en <http://www.technorebelle.net> [consulta 20/9/2009]

<sup>259</sup> YOUNG, Rob, *Warp labels unlimited*, Black dog publishing, London, 2006, p.140

distribuir también el documental *Paradise lost 1&2* (2005) de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky. Actualmente la compañía tiene dos proyectos de Cunningham en fase de planificación, dos films de David Slade y Shane Meadows; y un documental de John Lundberg y Mark Pilkington. Mientras tanto en 2006 se lanzó otro departamento: Warp X, subvencionado por el UK council y FilmFour, para descubrir innovadores directores y originales guionistas<sup>260</sup>, dentro del ámbito de la creación audiovisual.

En conclusión argumentamos que estos jóvenes “directores estrella” surgidos en la segunda mitad de los noventa, van a tener una gran repercusión a largo plazo en la futura esfera del audiovisual en general, como asimismo una influencia incidida, respecto a su metodología técnica-conceptual, en las nuevas generaciones de realizadores surgidas a posteriori; sean estos creadores de diferentes medios de comunicación, como son el documental, videoarte, cortometraje, animaciones, etc. Además gracias a estos reputados realizadores, en parte se desarrollarán nuevas y específicas tipologías sobre sus producciones, catalogadas dentro del vídeo musical de autor, como también se analizarán estos vídeos en otros contextos visual-acústicos de la era postmoderna. Por consiguiente estas respectivas piezas, inscritas en el mundo del videoclip promocional, lograrán abrirse a otros ámbitos disciplinarios de heterogéneos significados, alcanzando el altar del arte con sus decisivos reconocimientos por la crítica internacional. Por otro lado y a pesar de la suscita importancia adquirida por su semejanza con las obras de la industria cultural; desde nuestro punto de vista, el valor más cardinal estriba en que por fin se van conocer y descubrir corrientes específicas clasificatorias en la estancada y cerrada categorización del videoclip musical, a distintos dispositivos de imagen electrónica de miscelánea y materialidad líquida ontológica.

---

<sup>260</sup> YOUNG, Rob, *Warp labels unlimited*, Íbidem, p.143

**3ª PARTE:**  
**LO MONSTRUOSO EN EL VÍDEO MUSICAL**  
**CONTEMPORÁNEO: FLORIA SIGISMONDI y CHRIS**  
**CUNNINGHAM**

### 3.1 El cine de terror como antecedente de la otredad en movimiento

*El monstruo es aquél que infringe las leyes de la normalidad. Unos se apartan de las normas de la naturaleza, normas temporales o espaciales, (supervivencia de la Momia, tamaño de King Kong) otros de las normas sociales.*

Gérard Lenne

*Proyectamos en el monstruo todo aquello que no podemos o no nos atrevemos en la vida cotidiana (...)<sup>261</sup> Y, posiblemente, la mejor manera de manifestar la vivencia de estas sensaciones es a través de las artes y, de un modo especial, mediante el cine<sup>262</sup>.*

José Miguel G. Cortés

Los lenguajes audiovisuales reflejan notablemente los deseos más reprimidos y ocultos de los individuos, por consiguiente los imaginarios visuales auditivos se transforman así pues en un mecanismo de exorcismo de las pulsiones sexuales; es decir, del deseo de ver -pulsiones perceptivas escópicas, escotofílicas y voyeuristas- junto con las del deseo de oír<sup>263</sup>:

*El monstruo y el salvaje como metáfora de la parte oscura o animal del hombre afloran claramente en relatos y figuras que han tenido una enorme repercusión popular desde su creación. Continúan interesando en la actualidad gracias a su poder de*

---

<sup>261</sup> CORTÉS, José Miguel, G., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 39

<sup>262</sup> A este respecto, véase, LENN, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974; GUBERN, Román y PRAT, Joan., *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona, 1979; LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993.

<sup>263</sup> Véase a METZ, Christian, *El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001



*encarnar algunos conflictos, nostalgias y carencias salvajes del hombre civilizado*<sup>264</sup>.

El género cinematográfico del terror, cuya temática esta intrínsecamente relacionada con la monstruosidad, es difícil de precisar detalladamente, entre otras razones, porque el cine es un compleja entidad de fenómenos semióticos, en el que intervienen códigos diversos de lenguajes desiguales como es el verbal, gestual, indumentario, fotográfico, grado de iconicidad, etc. Del mismo modo que todos los géneros cinematográficos conocidos, son a su vez tributarios de fuentes culturales previas y extra-cinematográficas, filosofía, cultura popular, música, teatro, literatura, arte, etc. Por otro lado, cuando se realiza el análisis del papel del cuerpo en el cine de terror y en la literatura, Roberto Marchesini comenta que el horror por el cuerpo lleva un rechazo de las formas de envejecimiento, de alteración, de discapacidad y por otra, las formas que exaltan contemporáneamente la curiosidad por el cuerpo desmembrado<sup>265</sup>.

Añadir que Gérard Lenne diserta sobre la figuración de las criaturas grotescas en los filmes de género en su obra *El cine fantástico y sus mitologías* (1970), diciendo que la intrusión del monstruo crea una amenaza y provoca un peligro, pero no se sabe en qué consisten esa amenaza y ese peligro, no se sabe por tanto como defenderse. En el cine terrorífico, tal como ha señalado Lenne, el espectador se escinde sutilmente en una doble identificación, por una parte con la víctima de la que se siente solidario, pero también en cierta medida con el monstruo o el enemigo, ya que así puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones, las restricciones y las reglamentaciones de la vida social. Así pues, el espectador *sufre-gozando* viendo cine de monstruos, y según Lenne: *Todo lo que no puede o no osa hacer en la vida, (en el plano libido/ en el plano destruido) lo hace por mediación del monstruo*<sup>266</sup>.

Por otra parte, partiendo de lo que para Freud es el término de lo siniestro<sup>267</sup>-*concepto contrario de lo familiar y que desvela lo que está en ello oculto, a pesar de que sea una cosa conocida-*, es algo muy cercano a lo desconocido. Por consiguiente aparece una doble realidad, por un lado, lo

---

<sup>264</sup> PEDRAZA, Pilar, "El salvaje en el laberinto", *El Salvatge Europeu*, CCCB, Barcelona, 2004, p. 123

<sup>265</sup> MARCHESINI, Roberto, *Post-Human, Verso nuovi modelli di esistenza*, B. Boringhieri, Torino, 2002, p. 217

<sup>266</sup> LENNE, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974, p. 36

<sup>267</sup> Lo siniestro (*das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado, SCHELLING, Friedich

familiar; por otro, lo recóndito, lo oculto, lo siniestro; como un paso de uno a otro, la experiencia, la revelación, que en este caso puede asimilarse a la manifestación artística. De nuevo, seguimos a Freud:

*Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*<sup>268</sup>.

Justamente esa *impresión exterior*, -relata Carlos Losilla en su libro *El cine de terror* (1993); puede ser un objeto que reavive un recuerdo, pero también, y en consonancia con ello, una obra artística que actúe como catarsis y despierte esos complejos infantiles reprimidos de que habla el psicoanálisis. Cierta tipo de arte incluido aquel que se enmarca en la representación de lo horrendo actúa siempre como espejo de la realidad, y por lo tanto como espejo del lector o espectador, por lo que todo lo que muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de él o de sus deseos prohibidos. En *Raíces del miedo. Antropología del cine de terror* (1979) de Román Gubern, expone que el cine de terror, como género de la industria cultural, forma desde hace años parte integrante del folklore de la sociedad industrial. Mitos como Drácula, Frankenstein o el Hombre-lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en viejas culturas neolíticas. Sigue Gubern argumentando que los temores más profundos y atávicos -pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte- del ser humano han encontrado su puntual reflejo en la pantalla. Por lo demás, el cine terrorífico, se define por su condición fantástica y condicionada por los códigos narrativos de exposición de fabulaciones inverosímiles.

En general, los protagonistas del género del horror son monstruos, zombis, hombres invisibles y, en general, una variopinta tipología que no tiene cabida posible en la naturaleza. No obstante, pese a que todos saben perfectamente que estos seres no existen, no han existido, ni pueden existir en la naturaleza, al contemplarlos en la pantalla se admiten como reales y sus acciones generan en el público emociones profundas. El fenómeno que se conoce como impresión de realidad del cine:

---

<sup>268</sup> FREUD, Sigmund, citado por TRÍAS, Eugenio, en *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 39

(...) *El lenguaje verbal del relato posee un inferior nivel de concreción referencial que los signos icónicos del cine, por lo que el lector debe recrear en su imaginación, a partir del estímulo verbal, las imágenes ausentes, que serán distintas para cada lector: Un ejemplo evidente son los monstruos horribles e indescriptibles que hallamos en algunos textos de Howard Phillips Lovecraft*<sup>269</sup>.

Por lo tanto, se puede decir que la narración verbal *sugiere*, mientras que el cine *muestra*. Según Christian Metz la impresión de realidad del cine, se basa en la veracidad fotográfica incrementada por la veracidad del movimiento: *El movimiento aporta a la fotografía dos cosas: un índice de realidad suplementaria y la corporeidad de los sujetos*<sup>270</sup>. Además, el cine posee una marcada experiencia onírica, inmersa en el imperio de los sueños. En el que Luis Buñuel escribió al respecto:

*El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño (...).*<sup>271</sup>

De la misma manera los recursos lingüísticos identificados por Freud como configuradores de la peculiar lógica del sueño se observan sin dificultad en el cine: la condensación, -sobreimpresiones, sinécdoque-, el desplazamiento -metonimias cinematográficas- y la transposición -alegorías, metáforas y símbolos cinematográficos-. Dentro del extenso cine del terror se puede seguir estas tipologías desarrolladas por Todorov en su concepto *Semántica del género*<sup>272</sup> para su aproximada clasificación:

a) *El descanso eterno después de la muerte* en esta categoría necrómana hallamos todos los muertos vivientes y los no muertos; como son el vampiro, el zombi, la momia y también el monstruo de la película

---

<sup>269</sup> GUBERN, Román, *Las raíces del miedo, Antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona, 1979; p.16

<sup>270</sup> METZ, Christian, *A propos de l'impression de réalité au cinéma por Christian Metz, en sus essais sur la signification, au cinéma*, tomo I, Klincksieck, París, 1968, p.17

<sup>271</sup> VV.AA., *El cine, instrumento de poesía*, en la Universidad de México, diciembre de 1958

<sup>272</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 170, p.99

*Frankenstein* (1931) de James Whale.

b) *La pérdida de la identidad* sería lo relacionado con la conversión en otra persona distinta, como el hombre-lobo, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, la joven protagonista de *The Exorcist* (1974) de William Friedkin y los dobles de origen vegetal que duplican a sus víctimas en la *The Invasion of the body snatchers* (“La invasión de los ladrones de cuerpos”, 1956) de Don Siegel.

c) *La tiranía* englobaría el poder despótico del dictador procedente de fuentes diversas, como el poder económico y feudal, como por ejemplo el proveniente del conde Drácula, que explota y chupa la sangre de sus pobres campesinos. Otros ejemplos fílmicos serían *Doctor Mabuse* (1921) de Fritz Lang, mito del poderío financiero y el supercerebro electrónico Proteus IV convertido en tirano en *Demon Speed* (“El engendro mecánico”, 1977) de Donald Cammell.

d) *La monstruosidad* es una categoría de la anormalidad, es un concepto de fundamentación estadística. Es anormal lo que no es normal y corriente, es decir, regularmente estadístico. Y lo anormal inquieta y asusta, especialmente cuando se trata de la grave deformidad que el sujeto ostenta. Catálogo de la monstruosidad en razón de sus características físicas y de su origen. Primero por sus características físicas se es monstruoso; por ejemplo por ser invisible, *The Invisible man* (1933) de James Whale o por ser demasiado pequeño *The Devil doll*, (1936) de Tod Browning, *The Incredible Shrinking man* (1957) de Jack Arnold, o por ser demasiado grande *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack; o por ser mitad hombre y mitad animal *The Cat people* (1942) de Jacques Tourneur o *The Fly* (1986) de David Cronenberg; o por poseer poderes parapsicológicos como *Carrie* (1976) de Brian De Palma, etc.

Las películas de género fantástico están consideradas como films de monstruos y el monstruo es el que caracteriza de manera más completa a ese cine, o mejor dicho la monstruosidad. Por consiguiente el aspecto más elemental de la monstruosidad es la fealdad física. Concisamente una antología del cine fantástico se presenta como una extraordinaria teratología: desfiguraciones, mutilaciones, amputaciones, deformaciones, son sus principales componentes. En este apartado, y sin pretender ser

exhaustivo, hemos pensado oportuno, seleccionar unas cuantas películas del género de terror de diferentes períodos, que manifiesten en cierta medida la monstruosidad abordada en esta tesis, e intrínsecamente atañida con los realizadores de videoclips posteriormente examinados.

De la libre creación artística de las vanguardias nace *Der Golem: Wie er in die welt kam*, (“El Golem”, 1920) de Paul Wegener, que no sólo instauro la figura del sabio capaz de crear vida, sino que además identifica al monstruo con la representación de ciertos instintos humanos desbocados; es decir, con tendencias psicológicas -la sexualidad pervertida, por ejemplo- que están en la base de ciertos movimientos de masas que en aquellos días empezaban a asolar la nación. Luego mencionar a *Nosferatu, eine symphonie des grauens*, (“Nosferatu, el vampiro”, 1921) de F. W. Murnau, film que proporciona la interpretación más completa de la simbología demoníaca del expresionismo. El monstruo ambiguo de Nosferatu personifica la mismísima encarnación del mal absoluto; además de ser la depravación en estado puro, sin ningún tipo de atenuante moral o social, y con un discurso bastante inusual en la historia del cine de terror<sup>273</sup>.



Fotograma del film *Nosferatu eine symphoie des grauens* (1921) de F.W. Murnau

Son en los años treinta, cuando el mal, es decir, la monstruosidad en el cine de horror, se sitúa en el exterior, ajena a la sociedad y significada por bestias externas, como son los malos tiempos económicos, y el advenimiento del fascismo monstruoso ulterior. Además de agregar al personaje del monstruo, cualidades más humanas como el *Dracúla* (1931)

---

<sup>273</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 62-63

de Tod Browning que acentúa su condición de reflejo maligno del orden social que pretende destruir. Así pues, también nombrar al clásico film *Frankenstein* (1931) de James Whale, que fue un instrumento de conocimiento útil para comprender la soledad del monstruo, su buen fondo, pero también su odio y su capacidad de dar muerte a los niños:



Fotogramas de los films, *Frankenstein* (1931) de James Whale y *Dracula* (1931) de Tod Browning

*El mito frankensteiniano encuentra terreno abonado en la sociedad norteamericana de los años 30, marcada en profundidad por el espíritu bíblico del protestantismo y obsesionada por el espectro del castigo colectivo de la Gran depresión<sup>274</sup>.*

En 1932 se estrenó en Estados Unidos la película *Freaks* (“La parada de los monstruos”) de Tod Browning, que narra la trágica y conmovedora historia de un grupo de monstruos humanos que trabaja para un circo. Este film está basado en el cuento *Spurs*, de Tod Robbins e interpretada por auténticos hombres y mujeres deformes. Según Pilar Pedraza, la despiadada visión del mundo de Browning, que ya había aflorado espléndidamente en *The Unknown* (“Garras humanas”, 1927) también de ambiente circense, parte de la deformidad física para trazar un complejo análisis de la deformidad moral y de la vileza que suele presidir las relaciones humanas, basadas en el interés, la mentira y la venganza.

---

<sup>274</sup> LENNE, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974, p. 118



Fotograma del film *Freaks* (1932) de Tod Browning

Para Carlos Losilla, a partir del derrumbe de la escritura clásica hollywoodiense, el cine de terror en los cincuenta empieza a diversificar su camino tanto en lo que se refiere a cinematografías internacionales como cualidades estilísticas. Especialmente en Japón en la misma década, sobresale originalmente la dinastía fílmica de los Keija, cuyo principal líder fue el director Honda Inoshiro; comúnmente en sus películas aparecen monstruos descomunales, híbridos, apocalípticos y extra-naturales con nombres como: Godzilla, Gorath, Matango y otros varios, que son en parte originarios de las leyendas folklóricas sintoístas y de la pasada etapa post-atómica nipona.

Tras los monstruos del pasado, los horrores del cine a partir de los años sesenta se han vuelto más perversos e inquietantes: *Rosemary's baby* ("La semilla del diablo", 1968) de Roman Polanski, señaló un hito con su bebé demoníaco, que convertía explosivamente a la extrema inocencia en perversión extrema, si bien su imagen no aparecía en pantalla y su presencia era evitada al espectador, salvo una levísima sugerencia al final. Al respecto Robin Wood escribe a groso modo que:



Fotograma del film *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polanski

*El cine de terror producido en los 60 está dominado por cinco motivos recurrentes (...) el monstruo como psicópata o esquizofrénico, (...) la venganza de la naturaleza, (...) el satanismo, la posesión diabólica y el anticristo (...) la maldad infantil (...) El canibalismo*<sup>275</sup>.

Desde esta perspectiva, el tema de la humanidad definitivamente invadida por las fuerzas del mal se identifica con el fracaso del modelo social -el capitalismo tardío- cuya incapacidad para el mantenimiento de las estructuras vigentes ha acabado liberando las fuerzas más destructivas del inconsciente<sup>276</sup>. Más tarde el cine de terror fue objeto entre los años setenta y ochenta de una reivindicación que alcanzó todos los niveles populares y todas las esferas de la crítica cinematográfica. La película *The Exorcist* (“El exorcista”, 1974) de William Friedkin, dio un paso importante al tomar como protagonista a una niña inocente y dulce como receptáculo de la posesión diabólica, lo que conducía a un monstruoso contraste inocencia-perversión. Como también *It's Alive* (“El monstruo está vivo”, 1976) de Larry Cohen, protagonizado por un sanguinario recién nacido asesino.

---

<sup>275</sup> WOOD, Robin, *The american nightmare: essays on the horror film*, Toronto, Festival of festivals, 1979, p.207

<sup>276</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p.144





Fotograma del film *The Exorcist* (1974) de William Friedkin

La película *Alien* (“El Octavo pasajero”, 1979) de Ridley Scott, y en especial su importante diseñador H. R Giger, será crucial en esta disertación por estar muy presente en la iconografía de Chris Cunningham. Por ende el film *Alien* (1979), con toda sus posteriores secuelas como *Aliens* (1986) de James Cameron, *Alien III* (1991) de David Fincher y *Alien Resurrection* de Jean Pierre Jeunet de 1997, articulan la estética biomecánica combinada con la belleza y el terror con un sentido de la estilización influido por la línea y el diseño modernista. El realismo y el cuidado en el detalle visual así como el efecto psicológico creado a raíz de la puesta en escena y la presencia de las amenazantes criaturas es una de las cualidades más valoradas en estas películas<sup>277</sup>. En este caso Christoph Grunenberg hace una valoración muy sugerente sobre el film:

*Alien has been called a scratching critique of capitalism, depicting alienated workers savaged by both the pitiless Company which regards them as expendable, and the Company’s double, the pitiless Alien, which regards them as prey. However, the film also undercuts its own Marxist critique with a recuperative feminist narrative of triumphant individualism, the audience cheering as Ripley, the modern woman, defeats the Alien with technology, savvy, weaponry, and pluck*<sup>278</sup>

<sup>277</sup> ARENAS; Carlos, *H.R Giger, Belleza en la oscuridad*, Textos minor, Filmoteca Valenciana, 2008, p.221-222

<sup>278</sup> “Alien ha sido llamada una rasgadura crítica del capitalismo, representando a los trabajadores alienados atacados por la compañía despiadada que los considera a ellos como prescindibles y el doble de la compañía, el Alien despiadado, que los considera a ellos como una presa. Sin embargo, la película también socava su propia crítica marxista con una recuperativa narrativa feminista del individualismo triunfante, la esperanza del público es Ripley, la mujer moderna y espabilada que derrota al Alien con tecnología, armamento y valor”, en GRUNENBERG, Christoph, “Unsolved mysteries, Gothic tales from Frankenstein to the hair-eating doll”, *Gothic, Transmutations of horror in late-twentieth-century art*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press,



Fotograma del film *Alien* (1979) de Ridley Scott

De hecho la criatura alienígena de Giger se convirtió en un verdadero modelo a seguir, causando furor en la industria del cine en los años ochenta y noventa, apareciendo su sombra en films con monstruosidades análogas, de entre otras nombrar a: *The Thing* (“La cosa”, 1982) de John Carpenter, *Predator* (“Depredador”, 1987) de John McTiernan, *Galaxy of terror* (“La galaxia del terror”, 1981) de Bruce D. Clark y *Pumpkinhead*, (“Pacto de sangre”, 1987) de Stan Winston. Más tarde en los noventa, sobresalen las películas con más influencias *gigerescas* como *Mimic* (1997) de Guillermo del Toro, *The Relic* (1997) de Peter Hyams, y en *Deep rising* (1998) de Stephen Sommers.



Fotograma del film *The Thing* (1982) de John Carpenter

---

Massachusetts, 1997, p.196 (La traducción es nuestra).

Por otra parte el síndrome de Proteo padecido por el llamado *hombre elefante inglés* Joseph Merrick, convirtió a éste en un embrutecido monstruo de circo hasta que pasó al ámbito científico gracias al interés de un médico el Dr. Frederick Treves. El director norteamericano David Lynch llevó a la pantalla esta historia en la película *Elephant Man* (“El hombre elefante”, 1980) sirviéndose de las excelentes dotes interpretativas de un John Hurt irreconocible y de Anthony Hopkins<sup>279</sup>. Por un lado el personaje atroz de Freddy Krugger, en el film de Wes Craven, *A Nightmare on Elm street* (“Pesadilla en Elm Street”, 1985), resulta ser un monstruo con el rostro deformado y largas cuchillas a modo de uñas, que no es más que el producto de la mente enferma de toda una sociedad en decadencia, penetrando en los sueños de los adolescentes para atormentarles y darles al final una muerte física.



Fotograma del films *Elephant Man* (1980) de David Lynch

En la década de los noventa, sobresale *Species* (“Especies mortal”, 1995) de Roger Donaldson; cuyo diseño de la criatura cayó en manos de H. R Giger. La alienígena es una hembra sexualmente insaciable, de una lascivia salvaje y descontrolada, que se convierte en un auténtico monstruo al poner en peligro la seguridad del hombre y su integridad física.

---

<sup>279</sup> PEDRAZA, Pilar, “El salvaje en el laberinto”, *El Salvatge europeu*, CCCB, Barcelona, p. 81, 2004



Fotogramas del film *Species* (1995) de Roger Donaldson

En el siguiente largometraje de terror, *Ju-on* (“The grudge, La maldición”, 1998) de Takashi Shimizu, es un film que utiliza la mitología japonesa tradicional, alrededor de la mujer maltratada y el feto vengativo, para interpretar los cambios acaecidos en la estructura de la familia japonesa a consecuencia de la depresión económica de finales de los años noventa<sup>280</sup>.



Fotogramas del film *Ju-on* (“The grudge”, 1998) de Takashi Shimizu

---

<sup>280</sup> “Utilizes traditional Japanese mythology, around the wronged woman and the vengeful fetus in order to comment on changes in the shape of the Japanese family in the wake of the economic depression in the late 1990s”. BALMAIN, Colette, *Introduction to Japanese horror film*, Edinburg University Press, 2008, p.143 (la traducción es nuestra)

Además otra producción nipona que merece constar; es el film *Ringu* (“El Círculo”, 1998) de Hideo Nakata, película que dio en el clavo artístico y comercial con este título de terror, y en ser uno de los impulsores de la expansión del horror japonés en todo el mundo. Durante su paso por la universidad, Nakata quedó impresionado por el film *The Exorcist* (1973) de Friedkin, así como del mismo modo del tono onírico con el que Kenji Mizoguchi presenta el fantasma de *Ugetsu monogatari* (“Cuentos de la luna pálida”, 1953). Combinando la gracia de este último film con el tema demoníaco del primero, decidió llevar a la gran pantalla *Ringu* (“El anillo”, 1991) la célebre novela de Koji Suzuki<sup>281</sup>. Las escenas del film se rodaron sin ofrecer pistas precisas sobre la localización o la fuente de iluminación, de manera que el espectador carece de cualquier tipo de referente y perspectiva. El sonido de esas mismas escenas es el resultado de cincuenta tipos diferentes de efectos sonoros. Por consiguiente podemos establecer que también lo monstruoso reside y cobra mucha importancia en la percepción auditiva, ya que en el cine de terror el sonido antecede al peligro (como la sombra):

*De todos los géneros fílmicos, excluyendo el musical, la película de terror parece ser la que depende más del sonido (...) ¿Por qué son tan importantes los sonidos para el género del cine de terror? (...) El sentido del oído es un sentido de advertencia anticipada que nunca duerme. Los directores de las películas de terror utilizan este hecho de manera muy efectiva. En las películas podemos cerrar los ojos cuando tememos ver algo, pero no podemos cerrar nuestros oídos (...) Si escuchar es un sentido de supervivencia, es probable que tenga raíces evolutivas<sup>282</sup>.*

Hasta el propio Nietzsche identificaba al oído como *el órgano del miedo*<sup>283</sup>, que atribuía su evolución en la oscuridad de la noche y entendía que a la luz del día el oído era menos importante, por ello podríamos entender que en la escucha sin imagen visual se puede producir también una construcción monstruosa resultado del miedo, cuando realmente

---

<sup>281</sup> COUSINS, Mark, “De 1990 hasta el presente”, *Historia del cine*, Blume, Londres, 2004, p.475

<sup>282</sup> ALITALO, Simo, “Estratografía de la escucha” en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras, identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, Fonoteca Nacional, México, 2009, pp. 217-218

<sup>283</sup> NIETZSCHE, Friedrich citado por ALITALO, Simo, *Ibidem* p. 217

imaginamos la visión de nuestros propios temores. En este sentido, la banda sonora del género de terror no hace sino potenciar en la mente nuestros monstruos generados por la inquietud de las imágenes sonoras de lo no visto, de lo que no queremos ver, pero que necesitamos -al mismo tiempo- evidenciar. Justamente estas percepciones del horror producidas por unos sonidos abominables; están también vigentes en la trayectoria artística de Chris Cunningham.



Fotograma del film *Ringu* ("El Círculo", 1998) de Hideo Nakata

### 3.2 El videoclip *Thriller* (1983) de Michael Jackson como paradigma

*With Thriller, Jackson transcended limits on both form –in this case time and money- and content, which is why the video is still part of pop cultural memory and serves as illustration of the referential character of videos, -to horror, pop, and Michael Jackson himself- and their visual possibilities<sup>284</sup>.*

Christoph Jacke

El antecedente innegable en el campo del videoclip, y que ha marcado todo un referente empleando denotativamente lo monstruoso es *Thriller* de Michael Jackson, con letra de Rod Temperton y dirección de John Landis en 1983. Tanto el álbum discográfico como el clip *Thriller*, obtuvieron numerosos premios como el Grammy de 1984 al Mejor vídeo álbum y el *Grammy* de 1985 al Mejor vídeo versión larga<sup>285</sup>. En los MTV de 1984 el vídeo *Thriller* obtuvo premios a la mejor actuación y mejor coreografía y fue el preferido por los televidentes de muchos países, mientras que en los MTV de 1999 fue elegido el número uno de los cien mejores vídeos musicales de la historia. Además de ser *Thriller* uno de los primeros álbumes que utilizó vídeos musicales para promocionar singles y a más de ser Michael Jackson el primer cantante de *soul* afroamericano que aparecía en el recién estrenado canal televisivo MTV.

---

<sup>284</sup> “Con *Thriller* Jackson en ambas formas trascendió los límites -en este caso del tiempo, dinero- y contenido, con lo cual el vídeo sigue siendo parte de la memoria cultural del pop y sirve como ilustración del carácter referencial de los vídeos, -del horror, pop, a Michael así mismo- y de sus posibilidades visuales”, en JACKE, Christoph, “Who cares about the music in music videos?”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.181 (La traducción es nuestra)

<sup>285</sup> HEATLEY, Michael, *Michael Jackson: Vida de una leyenda 1958-2009*, Alianza, Madrid, 2009 p. 51



Fotograma del videoclip *Thriller* (1983) de Michael Jackson dirigido por John Landis

Kobena Mercer en su artículo: *Monster metaphors: notes on Michael Jackson's Thriller*<sup>286</sup> (1993) concibe los vídeos musicales como criptogramas en los que se esconden significados ocultos. Estos correspondientes significados arcanos se encuentran, según Mercer en la ambigüedad de Jackson como artista andrógino, ni blanco ni negro, ni adulto ni niño, y lo compara con la dualidad de personalidades novio/zombi o novio/hombre lobo, que asume en las imágenes del vídeo que centra su análisis para definir la versatilidad de su discurso como estrella del *pop*. Según Karl Marx, la forma de la materia que se resiste al ser descifrada, es un verdadero *jeroglífico social*, de igual modo, que la controvertida identidad de Michael Jackson<sup>287</sup>. Asimismo, el título del clip: *Thriller*, significa la temática que aglutina a una película de terror, policíaca o de suspense con un alto nivel de tensión emocional. No obstante la letra de la canción no trata totalmente sobre dicho cine de género.

Por otra parte, el tema musical de *Thriller*, es de estilo *soul-funk*, y está escrito por Rod Temperton, a más de ser bastante similar a algunas canciones que escribió para el preliminar disco *Off the wall* (1979) de Michael Jackson. La letra evoca alusiones y referencias a la cultura cinematográfica del terror, pero solamente para mencionar el título *Thriller*: *The lyrics weave a little story, which have been summarized as night of viewing some gruesome horror movies with a lady friend*<sup>288</sup>. De la misma

<sup>286</sup> Véase el libro: *The reader music video reader, Sound and vision*, GOODWIN, Andrew, FRITH, Simon and GROOSBERG Lawrence (Ed), Routledge, London, 1993

<sup>287</sup> MERCER, Kobena, "Notes on Michael Jackson's Thriller", *The reader music video reader, Sound and vision*, GOODWIN, Andrew, FRITH, Simon and GROOSBERG, Lawrence (Eds.), Routledge, London, 1993, p.95

<sup>288</sup> "La letra teje una pequeña historia, que se ha resumido como una noche al ver algunas películas de terror



forma el texto del clip narra una escena de ficción hablando en primera persona: *It's close to midnight and somethin' evil's lurkin' in the dark/...You try to scream, but the terror takes the sound before you make it/ You start to freeze, as horror looks you right between the eyes/You' re paralysed*<sup>289</sup>. Entonces nos preguntamos, para: ¿Quién está dirigida la canción?, la respuesta viene dada después en esta estrofa: *Now is the time for you and I to cuddle close together/ All thru' the night, I'll save you fro the terror on the screen/ I'll make you see, that (Chorus) This is a thriller, thriller-night, 'cause I could thrill you more than any ghost would dare to try/ Girl, this is thriller...so let me hold you tight and share a killer, thriller tonight*<sup>290</sup>.



Fotogramas del videoclip *Thriller* 1983 de Michael Jackson dirigido por John Landis

Así pues, la letra juega con un claro doble sentido sobre el significado de *thrill*; como bien Ian Chambers ha observado: *Distilled into the metalanguage of soul and into the clandestine cultural liberation of soul music is the regular employment of a sexual discourse*<sup>291</sup>. A la sazón Kobena Mercer indica que junto con las complejidades emocionales de las

---

espantosas con una amiga”, en GEORGE, Nelson, *The Michael Jackson story*, New English Library, London, 1984, p.106 (La traducción es nuestra)

<sup>289</sup> “Se acerca la media noche/ y algo malvado acecha en la oscuridad/ bajo la luz de la luna/Ves algo que ocasiona que se detenga tu corazón/ y tratas de gritar/ Pero el terror se lleva el sonido y sin que puedas evitarlo/ comienzas a congelarte/ El horror te mira directamente a los ojos/ y quedas paralizado”, (La traducción es nuestra)

<sup>290</sup> “Ahora es el momento/ que tú y yo nos acurruquemos muy juntos, sí durante toda la noche te salvaré del terror de la pantalla/ te haré ver que esto miedo/ una noche de miedo/ una noche de miedo/ porque yo puedo darte más miedo que cualquier fantasma que te atrevas imaginar (de miedo) (noche de miedo). Así que deja que te abrace fuerte y compartamos un (asesino, espantoso, escalofriante), aquí esta noche de terror”. (La traducción es nuestra)

<sup>291</sup> “Se destila en el metalenguaje del soul y en la liberación cultural clandestina de la música del soul, el empleo regular de un discurso sexual”, en CHAMBERS, 1985 p.148, citado por MERCER, Kobena, en “Notes on Michael Jackson’s *Thriller*”, *The reader music video reader, Sound and vision*

relaciones íntimas y la sexualidad física, son quizás las preocupaciones centrales de la tradición de la música *soul*<sup>292</sup>

*The conventions of horror inscribe a fascination with sexuality, with gender identity codified in terms that revolve around the symbolic presence of the monster. Women are invariably the victims of the acts of terror unleashed by the werewolf: the monster as non-human other. The destruction of the monster establishes male protagonists as heroes, whose object and prize is of course the woman. But as the predatory force against which the hero has to complete, the monster itself occupies a masculine position in relation to the female victim*<sup>293</sup>.

En resumen el clip *Thriller*, empieza con la pareja de Michael Jackson y Ola Ray -con un vestuario y peinado de los años cincuenta-, como novios en un bosque; sin embargo y de repente se convierte el protagonista Jackson en un hombre lobo y después acaba persiguiéndola. De inmediato pasa a otra escena con los dos juntos -con otra ropa y peinado de los años ochenta-, y esta vez están sentados viendo una película de terror en un cine; -dicho filme se refiere a la parte inicial del hombre lobo que persigue a la novia anteriormente contada-. Después de noche salen los dos novios a la calle, y en estos momentos empieza la canción. Tras caminar un rato, un grupo de zombis acorralan a los dos jóvenes, y al mismo tiempo que surge una voz en *off* tenebrosa narrando un texto sobre el horror, -precisamente la voz, es la del actor Vicent Price-. Poco después también se transforma el cantante en otro muerto viviente, y comienza la escena conocida del baile con todos los monstruos danzando. Entonces la actriz Ola se refugia en una casa y los muertos liderados por Jackson la siguen, pero cuando están todos ya dentro de la casa y él se acerca a tocarla, se pasa rápidamente a otro escenario con Ola y Michael solos en otro contexto. Entonces cuando la pareja se dispone a marcharse, Jackson se vuelve hacia atrás, mira de frente

---

<sup>292</sup> MERCER, Kobena, *Notes on Michael Jackson's Thriller, The reader music video reader, Sound and vision*, GOODWIN, Andrew, FRITH, Simon and GROOSBERG Lawrence (Eds), Routledge, London, p.97 (La traducción es nuestra)

<sup>293</sup> “Las convenciones del terror se inscriben por una fascinación con la sexualidad, con la identidad del género codificada en los términos que giran alrededor de la presencia simbólica del monstruo. Las mujeres son invariablemente las víctimas de los actos de terror desencadenados por el hombre lobo, el vampiro, el extraterrestre, la cosa: el monstruo como Otro no humano. La destrucción del monstruo establece a los protagonistas masculinos como héroes, cuyo objeto y premio es por supuesto la mujer”, en MERCER, Kobena, “Notes on Michael Jackson's Thriller”, *Ibidem*, p.102 (La traducción es nuestra)

a la cámara con los ojos amarillos, -como los de hombre lobo del comienzo-, y da unas fuertes carcajadas aberrantes, finalizando el largo clip musical.



Fotograma del videoclip *Thriller* 1983 de Michael Jackson dirigido por John Landis

Principalmente del vídeo musical *Thriller*, destaca la coreografía -creada por la misma estrella musical, junto con Michael Peters-. Por el contrario la puesta en escena cinematográfica es del director John Landis y de la natural interpretación del protagonista-cantante. Precisamente Jackson, ya había actuado como *espantapájaros* anteriormente en el film de *The Wiz* (1977), trabajo que se trataba de un *remake* de *The Wizard of Oz* (1939) (“El mago de Oz”) de Victor Fleming. De hecho Michael Jackson, declaró su profunda fascinación por tal actuación:

*I love it so much. It's escape. It's fun. It's just neat to become another thing, another person. Especially when you really believe it and it's not like you are actin.*<sup>294</sup>.

En cierto modo Jackson interpreta varios papeles de actor, ya sea como monstruo zombi, hombre lobo, o como un chico normal y corriente. Por lo demás es interesante observar la sutil mezcla de dos diferentes tiempos en el vídeo musical, como la metamorfosis de Jackson en un hombre lobo en un bosque y la otra en un zombi en la calle. El autor Stephen Neale comenta al respecto lo siguiente:

---

<sup>294</sup> “Lo amo tanto, me evade, es divertido. Es justamente maravilloso convertirse en otra cosa, otra persona. Especialmente cuando lo crees realmente y no estás como actuando”, en JACKSON, Michael, quoted in Nelson George, *The Michael Jackson Story*, New English Library, London, 1984, p.106. (La traducción es nuestra)

*The two metamorphosis sequences are of crucial importance to this narrative structure; the first disrupts the equilibrium of the opening sequence. And the second repeats but differs from the first in order to bring the flow of images to its end and re-establish equilibrium. Within the story-telling conventions of the horror genre the very appearance of the monster werewolf vampire alien signals the violation of equilibrium: the presence of the monster activates the narrative dynamic whose goal or end is achieved by an act of counter-violence that eliminates it<sup>295</sup>.*

En la primera parte del vídeo musical promocional, la pareja - Michael y Ola- utilizan en escena, un significativo vestuario, que según explica Kobena Mercer: *Their clothes –a pastiche 1950s retro style– connote youthful, innocence, the couple as archetypical teen lovers<sup>296</sup>*. Esta connotación de inocencia, sobre todo alrededor de la muchacha es comparable con la versión *Wolf-Alice* de Angela Carter de la *Little Red Riding Hood* (“El cuento de la caperucita roja”), -que inspiró el guión de *Company of wolves* (“En compañía de lobos”, 1984) de Neil Jordan.



Fotogramas del film *Company of wolves* (1984) de Neil Jordan.

<sup>295</sup> “Las dos secuencias de la metamorfosis son de importancia crucial para la estructura narrativa; la primera interrumpe el equilibrio de la secuencia inicial. Y la segunda repite, pero difiere de la primera, para traer el flujo de imágenes y restablecer el equilibrio. Dentro de las convenciones narrativas del género de terror la exacta apariencia del monstruo, el hombre lobo, el vampiro y el extraterrestre, señalan la violación del equilibrio: la presencia del monstruo activa la dinámica narrativa cuya meta o final es alcanzado por un acto de la contra-violencia que la elimina”, en NEALE, Stephen, *Genre*, British Film Institute, London, 1980

<sup>296</sup> “Su ropa -un estilo retro-pastiche de los años 50, connota juventud e inocencia, la pareja como un arquetipo de adolescentes enamorados”, en MERCER, Kobena, “Notes on Michael Jackson’s Thriller”, *The reader music video reader, Sound and vision*, GOODWIN, Andrew, FRITH, Simon and GROOSBERG Lawrence (Eds), Routledge, London, p.100

La historia de Carter como el cuento popular, revelan los temas de la menstruación, la luna y la naturaleza de la sexualidad masculina, que están implícitos asimismo en el clip. En cambio en la siguiente parte, en la secuencia de los novios en el cine, ellos visten a la moda del momento; es decir, la de los años ochenta de aquel entonces, denotando modernidad, juventud y más realidad con el presente. Según señala Kobena Mercer la metamorfosis en *Thriller* está considerada como una metáfora de la reconstrucción estética del rostro de Michael Jackson. En la primera alteración, Michael se convierte en un hombre lobo, como en la escena de la película *Company of wolves* (1984) de Neil Jordan en la que se demuestra que la mitología -licantropía- del hombre lobo; concierne a la representación de la sexualidad masculina como naturalmente: bestial, agresiva, violenta, en una sola palabra: como *monstruosa*.



Fotograma del film *An American Werewolf in London* (1981) de John Landis

Igual que *Thriller*, el film *Company of wolves* emplea efectos especiales similares para mostrar la transformación del hombre al lobo en tiempo real. Particularmente la escena de la mutación de Jackson en lobo es también manifiestamente parecida al anterior film realizado por John Landis *An American Werewolf in London* (1981), una comedia de terror en la que sale además otra metamorfosis de humano a animal con un maquillaje y efectos especiales semejantes al de *Thriller*; también señalar que en la película *An American Werewolf in London* (1981), hay un claro exponente y predilección por el gusto musical *pop*, como la banda sonora seleccionada de Van Morrison, Creedence Clearwater Revival y Frankie Lymon and Teenagers. Por otro lado, en el *Thriller* de Michael Jackson dirigido por John Landis, exhibe además influencias evidentes de otras películas de

terror como *Halloween* (1978) de John Carpenter y *Night of the living dead* ("La noche de los muertos vivientes", 1968) de George A. Romero. Por consiguiente:

*El Thriller de Michael Jackson realizado por John Landis aporta al género garantía artística y cinéfila por basarse ostensiblemente en la noche de los muertos vivientes y otras películas gore de George A. Romero (...)*<sup>297</sup>.

Consecuentemente, Carlos Losilla comenta sobre *La noche de los muertos vivientes* (1968), que es el primer filme de terror que opta por ciertas características estéticas y es una encubierta metáfora sobre la familia, la sociedad, y la condición humana. Además la película establece desde un principio un obvio paralelismo entre los muertos vivientes y la sociedad de la época -el derrumbe de ciertas coordenadas morales, la creciente desconfianza hacia las instituciones, el desencanto provocado por la guerra de Vietnam- representada por una serie de personajes que, a su vez, desplazan el énfasis del filme desde el nivel social hasta el familiar. De este modo, la familia como célula principal de una sociedad en descomposición se revela a sí misma como la verdadera creadora de esos zombis, de esos muertos vivientes que la asesinan simbólicamente en una casa abandonada y que representan sus propios fantasmas reprimidos<sup>298</sup>. Ese singular espacio de la vivienda desmantelada, aparece también poco después en la escena final del videoclip en el cual los muertos liderados por el *alter ego* grotesco de Michael Jackson van a atacar a la actriz Ola Ray.



Fotograma del videoclip *Thriller* (1983) de Michael Jackson dirigido por John Landis

<sup>297</sup> LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean, *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.291

<sup>298</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror, Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 153

Finalmente, escribir que el vídeo musical *Thriller* es como una parodia juguetona de los estereotipos, de los códigos y de las convenciones del género del horror. Los diálogos intertextuales entre la película, la danza y la música que el vídeo articula, nos hacen entrar a los espectadores, dentro del juego de signos y de significados en el trabajo de construcción - *especialmente mediante lo monstruoso*-, de la identidad del genial cantante de Indiana:

*La introducción de prólogos, epílogos o interrupciones de propio flujo musical daban un nuevo impulso al aspecto narrativo y visual del vídeo (Thriller) e introdujo la moda de los videoclips dramatizados de alto presupuesto*<sup>299</sup>.



Michael Jackson: *I want to turn a monster*<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> DURÁ, Raul, "Precedentes, orígenes y evolución de los videoclips", Universitat de Málaga, 2006, p. 171

<sup>300</sup> "Quiero volverme un monstruo", JACKSON, Michael, *Thriller* de John Landis, [VHS] TRipictures, 1983

### 3.3 Referencias de lo grotesco en el videoclip de los noventa

*Después de lo que ha podido ser considerado por la opinión pública como una apología de la fealdad, surge el tiempo de los monstruos y despellejados; una especie de nuevo patetismo afirmado por acciones provocadoras, una iconografía mortífera, la negación misma de toda estética.(...) El cuerpo ha dejado de ser un fin en sí mismo y se ha convertido en un medio que se integra en el proceso narrativo de la obra de arte<sup>301</sup>, (Especialmente en esta disertación, el cuerpo de índole grotesco integrado en la construcción del videoclip musical).*

Marilou Bruchon-Schweitzer

Los monstruos del vídeo musical -como del cine de terror- tienen que ver más con los polisémicos miedos ancestrales del sujeto, con sus múltiples formas de difusión<sup>302</sup>; y sus significativos altibajos períodos artísticos. Por tanto Losilla considera que: *Muchos son ya los teóricos que coinciden en la consideración del cine como el medio artístico más dotado para la representación de lo horrible y lo terrorífico. En otras palabras, para el encuentro del espectador con el reflejo de su propio inconsciente reprimido<sup>303</sup>*. Consecuentemente y siguiendo este texto de Butler, se puede exponer que el cine -como tanto el vídeo musical- poseen:

*Su habilidad para conjurar lo fantástico con convicción, del poder de la cámara para penetrar bajo la superficie de lo aparentemente normal y seguro, de su capacidad para distinguirse individualmente a todos y cada uno de los espectadores, o de conducirlos hacia el interior de sí mismos, mediante el uso del primer plano y de su efecto hipnótico<sup>304</sup>.*

---

<sup>301</sup> BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou, *Psicología del cuerpo*, Herder, Barcelona, 1992, p.67

<sup>302</sup> Especialmente hacer referencia a los actuales lenguajes audiovisuales digitales

<sup>303</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 25

<sup>304</sup> BUTLER, Ivan, *Horror in the Cinema*, Barnes, New York, 1970, p. 9-10, citado por LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*



Aunque el vídeo musical<sup>305</sup> normalmente se contempla en la televisión, el ciberespacio, o en otros medios ajenos al ritual de la oscuridad de la pantalla; concluyentemente tiene en común con el cine y otros medios audiovisuales, en ser uno de los más dotados para la representación de lo horrible y lo terrorífico; es decir, de la expresión de formas monstruosas insondables, como espejo del inconsciente reprimido del espectador. Por lo tanto, gracias en parte a esta condición onírica que tan sutilmente conjuga formas fantasmales corpóreas y fantasías inconscientes deformes, el cine como todas las *obras audiovisuales*<sup>306</sup> -definidas según Metz<sup>307</sup>- han estado asociadas con las sensaciones que provoca el terror prácticamente desde sus inicios.

De igual forma la representación de las corporeidades en los vídeos musicales realizan el papel de espejo social; reflejando a veces, una parte reprimida, -más cercana a la temática teratológica de esta tesis- u otra más convencional y estereotipada, regida hacia un objetivo mercantil:

*La publicidad juega el papel de la representación de los cuerpos humanos, tal y como el arte lo ha ido haciendo a través de la historia. La representación del cuerpo en la publicidad tiene la posibilidad de servir, como espejo y a la vez como guía ideológica, para repensar las corporeidades. (...) La publicidad, especialmente a través de la televisión, posibilita la creación de cuerpos a la carta, que niega la existencia de la mayoría de cuerpos que divergen estéticamente de los cuerpos mostrados por la publicidad*<sup>308</sup>.

En la historia del arte -ilustra Carlos Losilla- la obra encuadrada en el terreno de lo terrorífico o lo horrible es la única que oscila tenuemente entre dos opciones: por un lado, la cotidianeidad, la normalidad de la que parece nacer -códigos lingüísticos y sociales accesibles para todos-. Por otro, el magma de lo inconcebible que emana de esa situación primera -ruptura de esos mismo códigos-. Se trata de un mecanismo idéntico al que

---

<sup>305</sup> “Es un formato de alto grado de iconicidad a pesar de su carestía narrativa y estructura abstracta”. Léase a Abraham Moles

<sup>306</sup> “Dispositivos formados por una imagen-técnica, es decir obtenidos tecnológicamente, como el vídeo, cine y televisión”, citado por RODRÍGUEZ, Lorena, *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, Universitat Politècnica de València, 2008, p.54

<sup>307</sup> Véase a METZ, Christian, *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973

<sup>308</sup> PLANELLA, Jordi, *Cuerpo, cultura y educación*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2006, p.88

rige la concepción nietzscheana de lo dionisiaco; es decir, aquello que se esconde tras lo apolíneo, el caos primitivo que acaba adaptándose a las armoniosas formas de lo considerado bello. En la obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (“Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música”, 1872) de Friederich Nietzsche, resalta el contraste entre el elemento claro y distinto, lo apolíneo; en oposición con las fuerzas instintivas y oscuras, lo dionisiaco<sup>309</sup>:

*El extásis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado*<sup>310</sup>.

Para Nietzsche, lo dionisiaco forma la matriz común del mito y de la música. Así como también la música y la expresión gestual son las dos formas de comunicación instintiva, que actúan de una manera refleja, siendo los principales mediadores en la expresión de sentimientos. La música simboliza los diferentes modos de placer y displacer<sup>311</sup>:

*(...) Todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que siempre hemos de considerar sustrato y presupuesto de la canción popular*<sup>312</sup>.

Por ende la relación psicológica que se establece entre el lector-espectador y el objeto artístico. Las formas aparentemente cotidianas que evolucionan en la pantalla o en las páginas del libro son en realidad la representación apolínea de un universo dionisiaco que emerge únicamente de vez en cuando, materializando en lo que se considera ajeno a las reglas de la normalidad vigente<sup>313</sup>:

---

<sup>309</sup> STRATHERN, Paul, *Nietzsche en 90 minutos*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1999, p.25

<sup>310</sup> NIETZSCHE, Friederich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2005, p.188

<sup>311</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, *El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presenta en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, Leioa, 1997, p.168

<sup>312</sup> NIETZSCHE, Friederich, *El nacimiento de la tragedia*, íbidem, p.68

<sup>313</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p.19-20

*Por ello la figura del monstruo resulta ser el símbolo perfecto de esta extraña relación: un ser perteneciente a los abismos de lo dionisiaco que adopta las formas apolíneas de lo antropomorfo para poder vivir entre los humanos, ya se trate de la fascinante elegancia del conde Drácula o de la frágil vulnerabilidad del hombre lobo<sup>314</sup>.*

En consecuencia en el vídeo musical está presente ese espíritu dionisiaco de los conciertos, en el exceso musical y en la gestualidad de los músicos, incluso en aquellos vídeos en los que no aparecen instrumentos musicales. El elemento dionisiaco permite convertir, al igual que lo hizo con el mito trágico, lo feo y lo disarmónico en una fuente de placer estético<sup>315</sup>. Por otra parte, añadir en esta tesis; unas consideraciones de Román Gubern, -como también notaron en su momento Elizabeth Ann Kaplan-<sup>316</sup> y en cierta manera Jean Baudrillard<sup>317</sup> acerca del paralelismo entre el acto de percibir los vídeos musicales, -especialmente los de temática monstruosa y/o terrorífica- con el cine pornográfico:

*(...) La actitud de los adolescentes ante la excitación del videoclip musical recuerda mucho, en efecto, a la del mirón del cine porno, con sus sentidos sorbidos neuróticamente por la pantalla, en un género en el que tan importante es además el movimiento rítmico de los cuerpos, un ritmo reiterativo y fisiológicamente compulsivo que prefigura, por otra parte, los componentes coreográficos más sofisticados de la puesta en escena del videoclip<sup>318</sup>.*

---

<sup>314</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993 p.20

<sup>315</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, *El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presenta en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, Leioa, 1997, p.168

<sup>316</sup> “Esta investigadora observó la fruición compulsiva de videoclips por los jóvenes espectadores de los canales monográficos de este género, que permanecen en un latente estado de excitación, esperando que el próximo vídeo saciara su ansiedad emocional hiperexcitada”. Texto de GUBERN, Román, “Estéticas televisivas de los 90”, *Música-Vídeo-Televisió, 10 anys de vídeo-música i canvis en la televisió*, Institut d’Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992, p.81

<sup>317</sup> “En referencia al nuevo narcisismo general originado por los mass media, en el cuales las imágenes constituidas aludían al exceso, la superficialidad y a la pornografía”, BAUDRILLARD, Jean, *The ecstasy of communication*, Semiotext, New York, 1988, p.43-4; citado por DARLEY, Andrew, en *Visual digital culture, Surface play and spectacle in new media genre*, Routledge, London, 2000

<sup>318</sup> GUBERN, Román, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000, p.55-56

Justamente Gubern comentaba en otra publicación suya *Las raíces del miedo* que se siente un placer sexual -similar al de un orgasmo- al ver películas de terror. Discurso parejo a la concordancia del cine porno con el videoclip, pero esta vez encaminado hacia un género cinematográfico. Entonces según lo anteriormente declarado, se puede llegar a manifestar, que podría haber una supuesta analogía de pulsión sexual latente en los videoclips, como también reside en la cinematografía específica del terror. Es decir; que el ritual del hecho de ver y oír videoclips *monstruosos*, -temática pertinente de esta disertación-, es como presenciar -en cierto modo-, un tipo de cine pornográfico y/o muy erótico. Así pues, Gubern manifiesta que: *El público se siente atraído por las películas de horror, por los estímulos emocionales insólitos e intensos, que son rarísimos en la rutina de la vida real, pues provocan una especie de shock orgánico similar al que sentimos en el curso de un escarceo erótico*<sup>319</sup>.

En los años noventa se distinguen específicamente algunos vídeos musicales que optan en su formalismo estético y en su lenguaje expresivo, por las formas monstruosas para desarrollar una valoración de lo feo, lo malo, lo disfórico y lo deforme que muestra una disconformidad con la manera *habitual* que la sociedad tiene de ver y valorar el mundo<sup>320</sup>:

*In the 80s and 90s, the monsters of technology created by man are no longer contained in clean boxes with blinking lights and dematerialized mechanical voices, but again occupy Gothicized bodies and cyborgs, aliens, and endless variations on the mythical figures of the Golem, Frankenstein or Dracula. Like the bolt through the neck of Frankenstein's monster in the modern horror film, the technology of monstrosity is written on the human body*<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> GUBERN, Román, *Las raíces del miedo, Antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 42-43

<sup>320</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, *El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, Leioa, 1997, p.163

<sup>321</sup> “En los años ochenta y noventa, los monstruos de la tecnología creados por el hombre ya no es tan contenidos en cajas asépticas con las luces parpadeando y desmaterializadas voces mecánicas, pero otra vez siguen ocupando cuerpos *gotificados* y *cyborgs*, extraterrestres, y variaciones sin fin sobre las figuras míticas del Golem, Frankenstein o Dracula. Como el tornillo atravesado del cuello del monstruo de Frankenstein en la película de terror moderna, la tecnología de la monstruosidad se escribe sobre el cuerpo humano”, en GRUNENBERG, Christoph, “Unsolved mysteries, Gothic tales from Frankenstein to the hair-eating doll”, *Gothic, Transmutations of horror in late-twentieth-century art*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press, Massachusets, 1997, p.198 (La traducción es nuestra)

Estas producciones en búsqueda de la alteración y la desviación, se repiten con profusión en los videoclips de esta época, y no están alejados de lo que, a través de los tiempos se ha dado en llamar, el estilo grotesco<sup>322</sup>, uno de sus rasgos característicos sería, según Mijail Bajtin: *La degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal, de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto*<sup>323</sup>. Además Judith Halberstam ha precisado sobre esos protagonistas anómalos, híbridos e inconcebibles de esos tiempos, como:

*Economic realities, demographic changes, and the break-up of traditional gender roles are the monsters that descended on common citizens since the late 60s. (...) The Gothic monsters that threaten and terrify us never unitary but always an aggregate of race, class, and gender*<sup>324</sup>.

Por otro lado la mayoría de los videoclips de esta alocución son de baja calidad léxico-técnica, procedentes de discográficas y autores/bandas independientes muy inaccesibles para el gran público. Por ejemplo citamos a bandas como: White Zombie, Front Line Assembly, Ministry, Obituary, Skinny Puppy, Nitzer Ebb y Fear Factory, de entre otras muchas. Precisamente estos grupos son de géneros de vanguardia musical *popular*; es decir, son derivaciones musicales de la ecléctica electrónica -desde el *dark ambient* hasta el *digital hardcore*- junto con el ultra-rock mestizo más exaltado -del *metalcore* hasta el *death metal*-.

De entre los vídeos musicales efectuados que en su sentido más amplio, contengan cierta dosis de lo teratológico contemporáneo; matizamos inicialmente a las siguientes producciones por su factura aceptable e idónea. En primer lugar, al perverso y torcido clip *Smack my bitch up* (“Pega a mi puta”, 1997) de The Prodigy, dirigido por el inconfundible Jonas Akerlund, en donde la mujer protagonista es una perfecta monstrea libidinosa, violenta y adicta.

---

<sup>322</sup> Entendiendo lo grotesco desde el punto de vista de lo deforme y lo monstruoso. Véase a Wolfgang Kayser

<sup>323</sup> BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p.24

<sup>324</sup> “Las realidades económicas, los cambios demográficos, y la desintegración de los papeles tradicionales de los roles de los géneros son los monstruos que descendieron sobre los ciudadanos comunes desde finales de los años 60. (...) Los monstruos góticos que nos amenazan y aterrizan nunca son unitarios, pero siempre son un agregado de raza, clase y género”, (La traducción es nuestra) en HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham: Duke University Press, 1999, p.88



Fotograma del videoclip de The Prodigy *Smack my bitch up* (1997) de Jonas Akerlund

De la fría Prusia procede *Du riechst so gut* (“Tu hueles muy bien”, 1998) del grupo alemán Rammstein, realizado por Phillip Stötz. Una producción narrativa con una puesta en escena del siglo XVIII, en clara insinuación al cuento de la caperucita roja de los hermanos Grimm de 1812. Además las mutaciones múltiples caninas que emergen del cuerpo del solista asemejan al hombre lobo de *The company of wolves* 1984 de Neil Jordan<sup>325</sup>. Como también la ambientación barroca y festiva que se desarrolla en el clip: *The baroque party is probably intended as an expression of overambitious cultivation which is overrun by the animalistic, uncivilized, and libidinous*<sup>326</sup>.

---

<sup>325</sup> WEISS, Matthias, “Sense and sensibility, Two versions of Rammstein’s *Du riechst so gut*”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.120

<sup>326</sup> “La fiesta barroca es probablemente intencionada como una expresión del refinamiento demasiado ambiciosa, con lo cual es excesivamente animalista, incivilizada, y libidinosa”, en WEISS, Matthias, “Sense and sensibility, Two versions of Rammstein’s *Du riechst so gut*”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.121 (La traducción es nuestra)



Fotograma del videoclip de Rammstein *Du riechst so gut* (1998) dirigido por Philip Stötz

Del mismo modo desde Berlín procede la banda alemana de *digital hardcore* y anarquista, Atari Teenage Riot con el videoclip *Revolution action* (1999) dirigido por Andrea Giacobbe. Se trata de una producción inaudita con una premisa de lucha política contra las clases más neoliberales capitalistas. El videoclip empieza en unas oficinas de una empresa en las cuales trabajan estresados unos oficinistas, hasta que llega un día; en el que ocurre una imprevista metamorfosis a uno de ellos, su cara se transforma en píxeles, ahora es un *cyborg* humano de materia digital, pura y confusa. Así como también posteriormente todos los rostros de los otros trabajadores se van transformando en fluido binario. Dicha acción revolucionaria es el resultado de un atentado de protesta perpetrado por la propia banda, Atari Teenage Riot; músicos que en el clip interpretan a un comando guerrillero activista.



Fotograma del videoclip *Revolution action* (1999) de Atari Teenage Riot dirigido por Andrea Giacobbe

Por un lado, el aberrante vídeo musical *Pandaemonaeon* (1998) de Cradle of Filth, está realizado por Alex Chardon, y es exactamente una genealogía del arte *gótico* tenebroso, enanos deformados, bañeras repletas de sangre, vampiras, demonios y otros seres abominables. A pesar de contener partes visuales atrayentes, desafortunadamente cae en la imitación de otros videoclips, en el desorden precipitado narrativo y en los típicos clichés del género *rock metal gothic*. También indicar el videoclip *Stinkfist* (1996) de la banda Tool, está dirigido por un músico del grupo, Adam Jones. Pieza en la cual se exhiben engendros formados de arena, máquinas con gruesos cables eléctricos y espacios lóbregos fabriles que remiten a las serigrafías de H.R Giger como la serie *Ein fressen für den psychiater* de 1966.



Fotograma del videoclip *Stinkfist* (1996) de Tool dirigido por Adam Jones

Por último, numerar a otros vídeos musicales en los que el cuerpo es diezmado, fragmentado y manipulado. Ante ritmos *trance* y destellos índigos, surge una modelo sin cabeza que estrena el videoclip acelerado y tecnificado de *Time to believe* (1993) de Digital Orgasm, dirigido por Eric Goode. Distorsiones anatómicas de cabezas, ojos y bocas, se descubren en el irónico vídeo musical *Black hole sun* (1994) de Soundgarden, elaborado por Howard Greenhalgh. Otras deformaciones análogas, pero de modo más poético se suceden en el cuerpo de la solista de Garbage, en el clip de *I Think I'm paranoid* (1998) dirigido por Matthew Rolston. Con el cuerpo en llamas anda sin prisa el actor principal del videoclip *California* (1995) del grupo Wax, dirigido por Spike Jonze.





Fotograma del videoclip *I Think I'm paranoid* (1998) Garbage de Matthew Rolston



Fotograma del videoclip *California* (1995) Wax de Spike Jonze.

Contextos inusuales habitados por seres híbridos, se presencian en el clip *Soul to squeeze* 1993 de Kevin Kerslake para Red Hot Chilli Peppers en que el intérprete muta en la figura de la divina y temible medusa mitológica. Siguiendo estas tramas de ensueño, figurantes tétricos y salas oscuras con rostros cadavéricos, se inscriben también el videoclip *Gold dust woman* 1996 de Hole elaborado por Matt Mahurin. El sintético videoclip de blanco y negro: *Word up* (1999) de Mel G es una producción realizada por WIZ y efectuada por ordenador, junto con la técnica de la *rotoscopia*. El vídeo consta de espacios agobiantes, huevos blancos, estructuras de redes poligonales de líneas finas y salpicaduras de tinta china que impregnan al audiovisual; dándole por consiguiente un clima misterioso y pérfido. Además se connotan sensaciones eróticas con seres diversos enmascarados, preparando actos sexuales sádicos con perros y con una *dominatrix* de látex oleosa.



*Soul to squeeze* de Red Hot Chilli Peppers de Kevin Kerslake *Word up* (1999) Mel G. de WIZ

Clausuramos con dos piezas del director Anton Corbijn, *Heart shapped box* 1993 de Nirvana y *Walkig in my shoes* 1993 de Depeche Mode. En el primer vídeo musical *Heart shapped box* (1993), relata el paso de la vida a la muerte de un anciano con un gorro de Papa Noel, que es crucificado en un excéntrico bosque de amapolas escarlatas. Alrededor del cual hay árboles con fetos colgando y cuervos negros. Aparte surge en acción una niña rubia con un vestido del *ku klux klan*, y una mujer ángel obesa con sus órganos pintados en su piel. Finaliza el clip con el grupo dentro de una caja en forma de corazón, con luces rojas brillantes y el consecuente fallecimiento del anciano en un hospital: *La relación con lo corporal y con el tiempo cíclico de la vida y la muerte está presente en Heart shapped box, a través de la oposición del yaciente y del feto del que se alimenta. Los cuerpos que se muestran son o bien abiertos y deformes como el ángel o viejos y consumidos, como el crucificado. Son cuerpos del umbral (...)*<sup>327</sup>.

---

<sup>327</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, *El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presenta en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, Leioa, 1997, p.163



Fotograma del videoclip *Heart shaped box* (1993) de Nirvana dirigido por Anton Corbijn

Por otro lado en el otro videoclip *Walkig in my shoes* (1993) de Depeche Mode, esta esencialmente estimulado por la obra del pintor de Brabante, Hieronymus Bosch, (El Bosco), sobre todo por sus personajes fantásticos; que en el vídeo acontecen como los hombres-pájaros patinando en un estanque de hielo, junto a enanos y otros figurantes grotescos que portan indumentarias medievales. También la escenografía del clip musical está influida por el fresco renacentista de *La commedia illumina Firenze*<sup>328</sup> de Domenico di Michelino. Además se evoca constantemente a la blasfemia; primero por las insinuaciones sexuales entre religiosos entre distintas razas, y segundo por vislumbrarse unas monjas semidesnudas. Al mismo tiempo en algunos cambios visuales se irrumpen los rostros de los miembros de la banda deformados por unos cristales. En suma todos estos signos argumentados, refuerzan la temática teratológica y la vinculan con el sentimiento de pecado cristiano.

---

<sup>328</sup> En referencia a la divina comedia de Dante



Fotograma del videoclip *Walk in my shoes* (1993) de Depeche Mode dirigido por Anton Corbijn

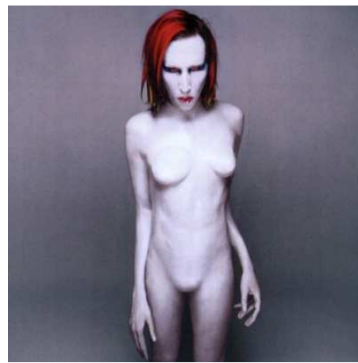
De igual forma en esa década encontramos, producciones paradigmáticas sumidas dentro de lo abyecto, desviado, impulsivo, perverso y monstruoso, como sobre todo los videoclips elaborados para las bandas de *rock metal industrial*, Marilyn Manson y Nine Inch Nails. Respecto a la banda Marilyn Manson, subrayar obras como *The dope show* (“El espectáculo de la droga”) y *I don't like the drugs, but the drugs like me* (“No me gustan las drogas pero a las drogas les gusto yo”) ambas dirigidas por el californiano Paul Hunter en 1998. En el vídeo musical *The dope show* (1998), el vocalista Manson irrumpe en escena con un cuerpo hermafrodita de piel blanca, textura sintética, pelirrojo, ojos rojos, senos voluminosos -sin pezones- y con genitales no claramente definidos. Una criatura semejante a los extraterrestres anémicos y andróginos del film *The man who fell to earth* (1976) dirigido por Nicolas Roeg, en el que David Bowie es el protagonista principal. Por otro lado el relato del vídeo musical de Hunter trata de la formación de un *cyborg*<sup>329</sup>, de un monstruo híbrido, ni hombre ni mujer, ni natural ni artificial, que es manipulado científicamente e -informativamente- por un laboratorio industrial para convertirlo en una nueva identidad ficticia: *Omega*, la cantante famosa *queer*<sup>330</sup> del grupo musical *Mechanicals animals*, de igual nombre que el álbum discográfico de la banda. Este personaje modelado, llamado *Omega*, nos presenta su espectáculo de las drogas: *Dope Show*, -dice la letra textualmente: *Las drogas, dicen, están hechas en California; amamos tu cara, realmente nos encantaría venderte*. Así pues *Omega* nos asoma a la reconfiguración de lo humano y de la idea

---

<sup>329</sup> Léase a Donna Haraway

<sup>330</sup> El término *queer* viene a englobar las diversas sexualidades alternativas que huyen del binarismo de género masculino/femenino

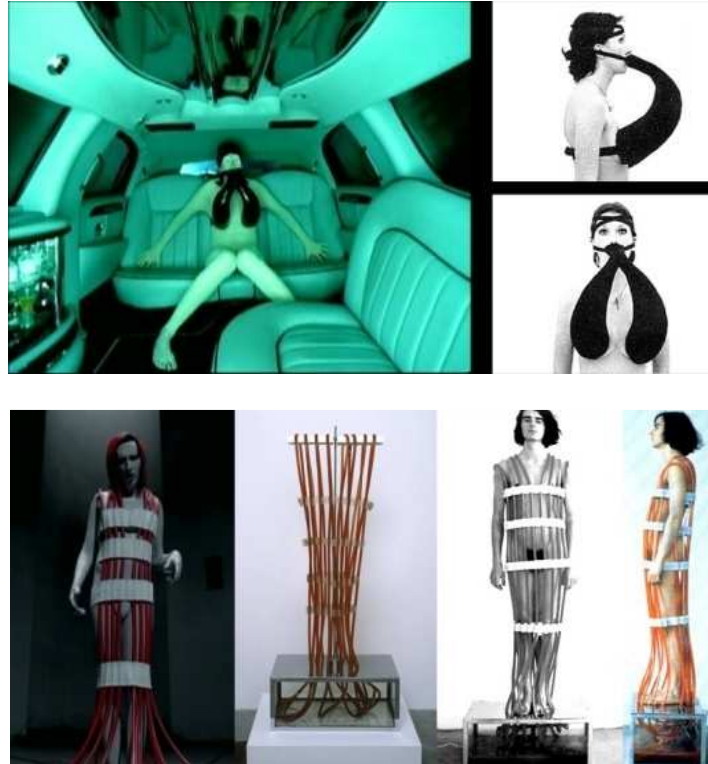
misma de lo que es ser humano en un tiempo en que la biotecnología y las tecnologías de la comunicación ofrecen la posibilidad de remodelarse, de reconstruirse, a tal punto, que ya no se puede hablar de la máquina por un lado y del cuerpo por otro, sino de una simbiosis donde lo corpóreo y lo artificial conviven, un *entre-lugar* en el cual, máquina y humano, simultáneamente se construyen. De la misma manera las drogas en el videoclip *Dope Show* tienen una trascendental participación en el proceso de mutación de la figura andrógina, además de hacer alusión a los estupefacientes ilegales como la heroína o la cocaína, pero y sobre todo, a la droga de la información manipulada recibida a través de los medios, la droga de una cultura conservadora y alienante que dicta un sentido único para las cosas y que se basta con formar modelos, patrones, haciéndonos ciegos e inhóspitos hacia lo diferente.



Fotogramas del videoclip *The dope show* (1998) de Marilyn Manson dirigido por Paul Hunter

También en el vídeo musical, nos evoca a ciertas imágenes de la película *La montaña sagrada* (1973) del director chileno Alejandro Jodorowsky; -cineasta muy admirado por Marilyn Manson-; en especial, la secuencia de la película en que hay una destrucción de moldes de yeso de cuerpos crucificados del protagonista. Por último se observa igualmente en el clip a *Omega* llevando un traje formado por unos largos tubos para que fluya la sangre, idéntico a la pieza *Overflowing blood machine* (1970) de la artista alemana Rebecca Horn. Como también en la escena en el interior de un coche, Manson utiliza una *cornucopia*, es decir un artilugio en el que se ensambla los pechos con la boca, pieza asimismo igual que la de Horn, *Cornucopia, Seance for two breasts*<sup>331</sup> (1970).

<sup>331</sup> KUSHNNER, Nick, "The Nachkabarett", <http://www.nachkabarett.com/Grotesque> [consulta 22-11-2010]



Influencia de las obras de Rebecca Horn *Cornucopia*, *Seance for two breasts* y *Overflowing blood machine* (1970)

El siguiente vídeo musical *I don't like the drugs, but the drugs like me* (“No me gustan las drogas, pero a las drogas les gusto yo”, 1998) del mismo director, Paul Hunter; se puede llegar a decir que es una continuación de la caracterización de Manson en *Omega*, pero esta vez con pelo y ojos blancos, iguales que los niños malignos del film de Wolf Rilla, *Village of the damned* (“El pueblo de los malditos”, 1960) o como los zombis sectarios de tez pálida del film *The omega men* (1971) de Boris Sagal. La trama del videoclip discurre en un pueblo con varias localizaciones, una desolada fábrica, una urbanización solitaria, una absurda oficina y una escuela con niños de ojos como platos -análogos a los ojos de las esculturas etruscas antiguas-, que disponen de estos órganos desmedidos, por mirar en exceso la televisión; ya que el propio *Omega* sale en el vídeo musical crucificado con varios televisores; además de perseguirle unos policías sin cabezas, como Cristo perseguido por los romanos.



Fotograma del videoclip *I don't like the drugs, but the drugs like me* (1998)  
Marilyn Manson de Paul Hunter

Además, enumerar otros vídeos musicales elaborados para la banda Marilyn Manson, primero a *Sweet Dreams (Are made of this)* 1995 de Dean Karr, producción bizarra, en la que, Manson se transmuta en varios personajes, primero en un monstruoso vaquero con su cuerpo pintado todo de negro cabalgando con un cerdo, luego en una novia drogadicta con tutú caminado con dificultad y después en un enigmático piloto, extraído de la serie de cómic, *Metabarón* de Jodorowsky. Además la ambientación transcurre en un lugar en ruinas, con escombros, agujeros, alambres y con los músicos de la banda también travestidos insinuando recóndita ambigüedad.



Fotograma del videoclip *The Sweet Dreams, Are made of this* (1995) Marilyn Manson de Dean Karr

En el siguiente vídeo *Long hard road out of hell* (1997) de Matthew Rolston, el tiempo del monocal canal discurre lánguidamente, con modelos con aspecto de maniqués. El vocalista Manson esta transformado en una *drag queen* y en una provocadora virgen maría *macarena* cuyo rostro es como el de Jesucristo; con toda su deformidad, su dolor y sangre. A lo sumo en el clip se respira un clímax de trans-multiplicidad de géneros, identidades y costumbres católicas.



Fotograma del videoclip *Long hard road out of hell* (1997) Marilyn Manson de Matthew Rolston

En cierto modo la producción *Man that you fear* (1997) dirigido por WIZ, es otro homenaje claro al cine de Jodorowsky, en concreto a la película *El topo* (1970), en donde hay secuencias y estéticas similares que en el vídeo musical *Man that you fear*; como por ejemplo el desfile siniestro de la comuna fundamentalista cristiana, entre varios elementos espaciales y gestuales. Señalar que al final del clip, el cantante Manson es lapidado por la insidiosa secta. En última instancia, comentar que el expresionista y oscuro vídeo musical *Cryptorchid* (1997) efectuado por Edmund Elias Merhige para Marilyn Manson. Básicamente todo la pieza es un extracto del film de horror experimental semi-pornográfico *Begotten* (1989), dirigido por el mismo director Merhige; autor también conocido por su largometraje *Shadow of the vampire* (2000). Sin embargo hay una nueva y corta escena con Manson como actor principal, expuesto de modo muy abstracto e irreconocible. Este clip como en *Begotten* está inspirado en las películas de las acciones de los artistas Otto Muhl y Kurt Kren. Prácticamente *Cryptorchid* es el menos figurativo de los anteriormente vídeos descritos,

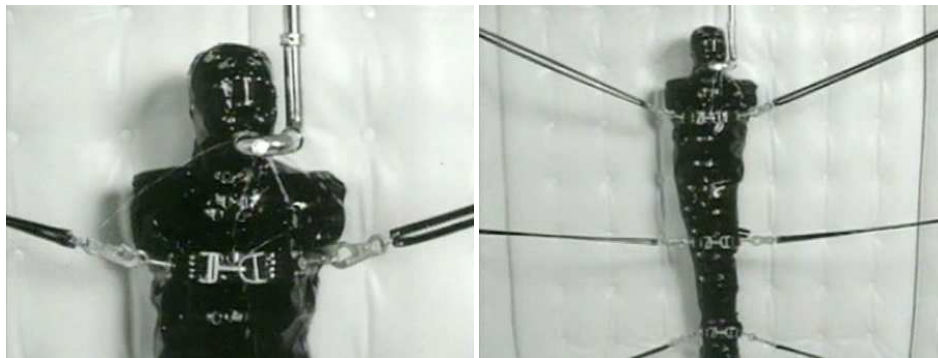


con imágenes informes, texturas densas y solarizaciones monocromas<sup>332</sup>.



Fotograma del videoclip *Cryptorchid* (1997) de Marilyn Manson efectuado por Edmund Elias Merhige

Por otro lado, otra banda en la que resalta lo monstruoso es Nine Inch Nails, con producciones como por ejemplo: *Pinion* (1992), realizado por los autores Eric Goode y Serge Becker. Vídeo musical de corta duración pero de intensa trascendencia. La cámara hace un largo viaje desde el interior de un váter obsceno, pasando por sus grasientas tuberías, y llegando después a una máquina de presión de líquidos que acaba conectada a la boca de un individuo que está totalmente embutido y cerrado con cremalleras en un traje sumiso de látex, tipo BDSM<sup>333</sup>.



Fotogramas del videoclip *Pinion* (1992) de Nine Inch Nails realizado por Eric Goode y Serge Becker.

<sup>332</sup> KUSHNNER, Nick, en "The Nachkabarett", <http://www.nachkabarett.com/> [consulta 17/7/2009]

<sup>333</sup> Siglas para denominar la subcultura del Bondage, Disciplina-dominación, Sumisión-sadismo y Masoquismo.

En la misma línea, es el provocador videoclip *Sin* (1990) de Nine Inch Nails efectuado por Brett Turnbull, Especialmente en esta pieza se puede interpretar el término de *cuerpos dóciles* de Foucault. Actores con *piercings* y otros accesorios enganchados en sus sexos se balancean en aparatos insólitos sadomasoquistas. Igualmente otros jóvenes y una *dominatrix* juegan en sus cuerpos con artilugios de tortura. Mientras tanto en una pareja de muchachos de estética *post-punk* se sugieren inclinaciones homosexuales muy a la línea de los films de Kenneth Anger. Desde el aspecto del monstruo político, del gran dictador que violenta a las masas, trata el videoclip *Burn* (1994) de Nine Inch Nails, realizado por Hank Corwin y el líder, vocalista y compositor del grupo Trent Reznor. En general el vídeo musical está constituido de *found footage* de documentales de acciones bélicas y políticas, con fragmentos de la película *Natural born killers* 1994 (Asesinos natos) de Oliver Stone. Film en el que también Reznor, compuso y recopiló su banda sonora:

*Of the videos Nine Inch Nails produced, perhaps none unleashes more the psycho horror of the postindustrial wasteland and creates the American gothic that Burn*<sup>334</sup>.

Respecto a la narración elíptica del vídeo musical *Burn* se forma una crónica sobre el estado de la sociedad, proponiendo imágenes de ruinas como fracaso del progreso de la modernidad. Así como avanza el montaje, se establecen vínculos visuales complicados, entre los acontecimientos mundo-históricos y los sucesos específicamente americanos<sup>335</sup>:

*The horror Burn invokes in the overlapping images of monsters at the video's end disrupts dominant culture's representations of family, sexuality, gender, class, and nation*<sup>336</sup>.

Industrial y mecánico es el sucesivo videoclip *Head like a hole* (1990) de Nine Inch Nails, elaborado por Eric Zimmerman. En esta

---

<sup>334</sup> “De los vídeos Nine Inch Nails producidos, quizás ninguno desata más el psico horror de la yerma post-industrial y crea el gótico americano como *Burn*”, en TOTH, Csaba, “Industrial gothic, Nine Inch Nails and videotape, Like a cancer in the system”, *Gothic, Transmutations of horror in late-twentieth-century art*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press, Massachusetts, 1997, p.84 (La traducción es nuestra)

<sup>335</sup> TOTH, Csaba, “Industrial gothic, Nine Inch Nails and videotape”, *Gothic*, Íbidem, p.84

<sup>336</sup> “*Burn* invoca el horror en las imágenes superpuestas de monstruos que en el vídeo que interrumpe las representaciones de la cultura dominante de la familia, de la sexualidad, del género, la clase, y la nación”, en TOTH, Csaba, “Industrial gothic, Nine Inch Nails and videotape, Like a cancer in the system”, *Gothic*, Íbidem, p.83 (La traducción es nuestra)

producción se combina el directo del grupo tocando bajo cables eléctricos en un escenario de parafernalia robótica. En el que Reznor pasa a ser un *cyborg* indeterminado, medio máquina.



Fotograma del videoclip *Head like a hole* (1990) Nine Inch Nails de Eric Zimmerman

Los siguientes trabajos para Nine Inch Nails *The perfect drug* (1997) y *Closer* (1994), están ambos realizados por el reputado director de Chicago, Mark Romanek. Artista que ha efectuado cantidad de producciones a clientes como Fiona Apple, Mick Jagger, Beck, David Bowie, Johnny Cash, Madonna, Lenny Kravitz, REM, Michael Jackson & Janet Jackson, entre otros. Igualmente ha dirigido films como *Static* (1985) y *One Hour photo* (2002). Según expresa Romanek acerca de los vídeos musicales:

*Music video is like highlights in relief, like sculpting in time. The secret to a movie's success is its rhythm. Unlike a movie, a music video doesn't have to have narrative. And it's made to be seen on a small screen so you have to be graphically catchy. And if it becomes popular, you have to watch it over and over again. Because of that, you have to create from different context than film, with hints and puzzles of narrative. You are drawn in by being told less, rather than more. If the narrative is a joke or too easy, you lose interest. Because I don't like videos that you understand the first time, all I need for it is pieces and nuances<sup>337</sup>.*

---

<sup>337</sup> “El vídeo musical es como esculpir el tiempo como puntos destacados de relieve. El secreto del éxito de una película es su ritmo. Al contrario que una película, un vídeo musical no tiene que tener narración. Y ha sido hecho para ser visto en una pequeña pantalla así que tú tienes que ser gráficamente pegadizo. Y si llega a ser popular, tú

En primer lugar *The perfect drug* (1997) de Nine Inch Nails, es un videoclip sobretodo producido para promocionar la banda sonora original de la película *Lost Highway* (“Carretera Perdida”, 1997) de David Lynch, junto con otros autores, entre ellos Angelo Badalamenti, David Bowie, Rammstein y Marilyn Manson. El vídeo musical *The perfect drug* dirigido por Romanek, es una pieza *gótica*, inspirada en las ilustraciones y narraciones de Edward Gorey, como su libro *The gashlycrumb tinies*. También los objetos que se contemplan en el clip, como la colosal mano pétreo y las lámparas desproporcionadas, son muy al gusto de la obra de René Magritte, consiguiendo causar un éter inquietante y surreal en todo el vídeo clip promocional. Por lo demás las imágenes pictóricas de tintes verdeazulados que se encuentran en la producción, se inspiran en el secesionismo vienés; especialmente en Gustav Klimt, -indicar asimismo que se asoma una porción del cuadro *Der Kuss* (“El beso”, 1907–1908). En el vídeo musical además abunda una estética decadente impecable, mediante actores, vestuarios y escenografías historicistas, que rememoran la novela *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. En el desenlace de la obra, cuando en su estancia Reznor toma la droga; súbitamente toda la parte visual del clip se convierte en verde esmeralda con luces blancas intermitentes al ritmo de la acústica demoledora de Nine Inch Nails.



Fotogramas del videoclip *The perfect drug* (1997) de Nine Inch Nails dirigido por Mark Romanek

---

tienes que mirarla una y otra vez. Debido a eso, tú tienes que crear de un diferente contexto que el film, con indirectas y puzzles de narración. Tú coges más interés contando menos que más. Si la narrativa es una broma o demasiado fácil, pierdes el interés. Porque a mí no me gustan los vídeos que se entienden a la primera vez, todo lo que necesito para ellos son ideas y matices”, en REISS, Steve & FINEMAN, Neil, *Thirty frames per second*, Harry N. Abrams, New York, 2000, p.213 (La traducción es nuestra)

El polémico y turbador vídeo musical *Closer* (1994), muestra un lúgubre laboratorio<sup>338</sup> del siglo diecinueve; con referencias a la libre identidad sexual y racial. A parte también de cuestionar el control de la iglesia, el peligro del dogmatismo científico y el despotismo monstruoso del poder político tradicionalista:

*Este estilo grotesco, iniciado por bandas próximas al rock industrial, como Nine Inch Nails en Closer, ha creado un género que parece adaptarse, en el plano de la expresión, a un discurso de tipo nihilista<sup>339</sup>.*



Fotogramas del videoclip *Closer* (1994) Nine Inch Nails de Mark Romanek

El videoclip de Romanek está harto de animales, insectos, órganos y objetos religiosos. A la par, los actores que participan, son de cualquier clase y condición, ancianos, jóvenes y otros sujetos con vestuarios marcadamente fetichistas tipo BDSM que sutilmente están inspirados en la fotografía macabra de Joel-Peter Witkin; a más de aludir a la atmósfera transgresora de Pierre Molinier. Además este videoclip se corrobora la peculiar influencia del film *Street of Crocodiles* (1986) de los Brothers Quay por su característico montaje y puesta en escena.

---

<sup>338</sup> Especialmente nos hace recordar al futuro clip *The beautiful people* 1996 de Marilyn Manson dirigido por Sigismondi,

<sup>339</sup> PÉREZ-YARZA, Marta, "La astuta serpiente, Análisis de un vídeo-musical", *Semiosfera* 6/7, Instituto de humanidades y comunicación Miguel de Unamuno, Universitat Carlos III, Madrid, 1997, p.76



Fotogramas del videoclip *Closer* (1994) Nine Inch Nails de Mark Romanek

De entre las subversivas imágenes de *Closer* censuradas por el gobierno norteamericano que insinuaban erotismo y muerte; citar en orden correlativo, a la mujer desnuda afeitada que lleva un mini-crucifijo en su máscara facial, al mono crucificado, a la cabeza de un cerdo cortada que gira alrededor de una máquina de tortura, un animal muerto colgado, y sobre todo; a la milagrosa visión de un diagrama anatómico de una vulva en la pared<sup>340</sup>. Añadir también, que la imagen del vocalista Reznor suspendido en el aire, aparecerá posteriormente esa misma postura en el film *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski.



Fotogramas del videoclip *Closer* (1994) Nine Inch Nails de Mark Romanek

---

<sup>340</sup> TOTH, Csaba, "Industrial gothic, Nine Inch Nails and videotape, Like a cancer in the system", *Gothic*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press, Massachusetts, 1997, p.84

De hecho esta pieza *Closer*, junto con otro vídeo musical dirigido por Romanek, como es *Bedtime story* (1995) de Madonna están en la colección permanente del Museum of Modern Art<sup>341</sup> de Nueva York. El trabajo *Bedtime Story*, es un videoclip psicoanalítico, relacionado con el mundo del sueño, la muerte, el amor y el exotismo, con acentuadas influencias islámicas; por ejemplo: la escena del baile tradicional turco, la caligrafía árabe, los decorados y vestuarios musulmanes, etc. También en el audiovisual promocional, fluyen dos partes en contraste, la gama fría tecnológica del inicio -la realidad- con las posteriores escenografías cálidas, -la otra dimensión onírica-. Por un lado, al igual, que la pintura simbolista de Odilon Redon, el ojo adquiere en el videoclip *Bedtime Story* un protagonismo esencial en cuanto reflejo de un mundo dormido o encerrado en una soledad, desde el cual se quiere sugerir la presencia interior de una multitud de fuerzas contradictorias que esperan el momento oportuno para salir a relucir.



Fotograma del videoclip *Bedtime Story* (1994) Madonna de Mark Romanek

No menos capitales resultan las dos caracterizaciones adoptadas por la protagonista Madonna, sujetas a una clara dialéctica en la que lo angelical y lo diabólico discurren por senderos ambiguos<sup>342</sup>:

*En el lado oscuro de la cuestión, se sitúa la paulatina y monstruosa transformación de la cantante desde mujer fatal y libidinosa sirena a Medusa. Desde la misma Gorgona, la*

---

<sup>341</sup> REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty frames per second*, Harry N. Abrams, New York, 2000, p.213

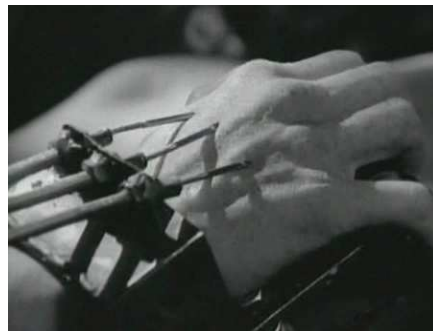
<sup>342</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009, p.207

*metamorfosis deviene en criatura magrittiana en toda regla, en cuyo rostro el ojo abandona su lógico emplazamiento para usurpar el lugar y el poder de la palabra conferido a la boca*<sup>343</sup>.

También puntualizar otro videoclip de Nine Inch Nails, *Happiness in slavery* (“La felicidad en la esclavitud”, 1992) dirigido por Jon Reiss; que según Carlos Arenas:

*(...) Refleja el impacto de la obra de H. R Giger en la cultura underground y ciberpunk, y se constituye como paradigma del tecno erotismo de fin de siglo pasado: se presenta una relación sadomasoquista, mezcla de mecánica, sexo y tortura con la penetración y destrucción del cuerpo de un humano desde la óptica porno. Se trata de una máquina mecano-erótica que convierte al cuerpo en desecho describiendo uno de los grandes miedos de la cibercultura: la obsolescencia del cuerpo*<sup>344</sup>.

Giger inauguró la tradición del *ciberhorror* en la cultura contemporánea, cultivada por estos grupos musicales de rock industrial y por la multidisciplinar figura de Clive Barker<sup>345</sup>.



Fotograma del videoclip *Happiness in slavery* (1992) Nine Inch Nails dirigido por Jon Reiss

Recordar simultáneamente las grandes connotaciones de este videoclip con el film de horror sadomasoquista de *Hellraiser* (1987) de

<sup>343</sup> RAMALLO ASENSIO, G. “La mujer y sus bases mitológicas en el cine, Un ejemplo de identificaciones perniciosas”, en *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, vol. 3, Málaga, CEDMA, 2001, p.707-718

<sup>344</sup> ARENAS, Carlos, *H.R Giger, Belleza en la oscuridad*, Textos Minor, Filmoteca Valenciana, 2008, p.262

<sup>345</sup> Escritor, cineasta, productor e ilustrador.



Barker. Del mismo modo *Happiness in slavery* está sumamente inspirado en la imaginería sensual e industrial de la película *Tetsuo* (“El hombre de hierro”, 1989) del director japonés Shinya Tsukamoto, en la que se revisa la figura del *cyborg* como entidad sintética de elementos orgánicos que pueden absorber objetos de carne y metal revalorizando su cuerpo. En esta película como en el videoclip, se revelan la naturaleza siniestra de las máquinas como ejemplo visionario de las complejas relaciones de la *cibercultura* como la relación cuerpo-mente, cuerpo-máquina<sup>346</sup>, además de crearse escenografías monstruosas en las que se agrede al cuerpo y se despedaza como si se odiara.

---

<sup>346</sup> ARENAS, Carlos, *H.R Giger, Belleza en la oscuridad*, ibídem, p.252

### 3.4 La ópera dionisiaca de Floria Sigismondi

*The earth's vast surroundings are full of mermaid infections, for good or bad, these infectious have violated and transformed our bodies and senses in one form or another. Immune is a discovery of the new body surviving in an environment full of scientific manipulation, religious manipulation and social manipulation. In order to find ourselves, we must destroy ourselves. The human race craves the experience<sup>347</sup>.*

Floria Sigismondi

*Lo dionisiaco será, según el certero análisis nietzscheano, esa sombra inhibida pero actuante, siempre presente en la cultura griega y en sus producciones culturales más genuinas como la tragedia, siempre sentida a la vez como tentación y como amenaza, ese más allá interior (...)<sup>348</sup>.*

Eugenio Trías

En el discurso artístico de Floria<sup>349</sup> Sigismondi; prevalece en primer lugar la transformación y la mutación de los cuerpos, -que acorde con Laura Frahm- se pueden observar en sus recopilaciones fotográficas de *Redemption* (1999) e *Immune* (2005), como también en muchos de sus vídeos musicales; por ejemplo, en las aberraciones somáticas de *The*

---

<sup>347</sup> “Los inmensos alrededores de la tierra están llenos de las infecciones de la sirena, para bien o para mal, esas infecciones han violado y transformado nuestros cuerpos y sentidos en una forma u otra. Immune es un descubrimiento del nuevo cuerpo que sobrevive en un medio ambiente lleno de manipulación científica, manipulación religiosa y manipulación social. Para encontrarnos, a nosotros mismos, tenemos que destruirnos. La raza humana desea la experiencia”, en SIGISMONDI, Floria, *Immune*, Prologue, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2005 (La traducción es nuestra)

<sup>348</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, p.153

<sup>349</sup> El nombre de Floria procede del personaje Floria Tosca, protagonista de la ópera Tosca, originaria del siglo XIX, con música de Giacomo Puccini, y libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa

*beautiful people* (1996) y Tourniquet (1996)<sup>350</sup>, presentes en esta investigación. Esas transformaciones corporales revelan mucho de la estética de Sigismondi, profundamente influenciada por la pintura, la escultura y la escenografía teatral, como bien han sugerido Steve Reiss y Neil Feineman, la autora utiliza en sus piezas el dramatismo de la ópera italiana y la mitología clásica, las satura de color y luego las construye según ella llamándolas: *Entropic underworlds inhabited by tortured souls and omnipotent beings*<sup>351</sup>. Asimismo sus atmósferas audiovisuales, son a su vez definidas, como territorios distópicos habitados por maniqués ignominiosos y seres dionisiacos<sup>352</sup> que nacen del sueño de la noche. De hecho Sigismondi, extrae la parte siniestra del ser humano para proyectarla en una especie de armonía en sus producciones: *Looking for beauty in darkness, to make some kind of harmony in the images*<sup>353</sup>. Así pues, la obra de la ítalo-canadiense gira alrededor de una ópera *gesamtkunstwerk*, con el acto trágico como mayor exponente; fijado por un escenario de confusión y desmesura, donde lo monstruoso gobierna en el pensamiento y en la acción; como también los deseos más primarios son ejecutados<sup>354</sup>. Del mismo modo la realizadora indaga sobre los efectos psicofisiológicos de la ciencia sobre el cuerpo humano. Los avances en la biotecnología contemporánea le sirven para mostrar en el plano iconográfico, un futuro aterrador, complejo y misterioso. En palabras de la propia directora: (...) *Me obsesiona la modificación del cuerpo humano, los seres humanos genéticamente modificados. Es el cuerpo del futuro, el nuevo cuerpo*<sup>355</sup>. A lo sumo Pilar Pedraza habla de esos devenires tecnológicos acontecidos al organismo como: *El cuerpo pasará de ser blando, húmedo, flojo y esquizofrénico a resistente y amplificado por la tecnología.*<sup>356</sup>

---

<sup>350</sup> FRAHM, Laura, "Liquid Cosmos, movement and mediality in music video", *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.167

<sup>351</sup> "Inframundos entrópicos habitados por almas torturadas y seres omnipotentes", en REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty Frames per second, The Visionary Art of the Music Videos*, Harry N. Adams, New York, 2000, p. 234 (La traducción es nuestra)

<sup>352</sup> "Lo dionisiaco como lo proteico, está formado por seres naturaleza ctónica -del griego khtonios: perteneciente a la tierra- que designa a los dioses o espíritus del inframundo. Así pues la forma dionisiaca está relacionada con lo monstruoso", NAVARRO, Antonio José, *H.R Giger, escultura, gráfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.145

<sup>353</sup> "Buscando belleza en la oscuridad, para realizar alguna clase de armonía en las imágenes", REISS, Steve & FEINEMAN, Neil, *Thirty Frames per second, The Visionary Art of the Music Videos*, Harry N. Adams, New York, 2000, p. 234 (traducción nuestra)

<sup>354</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, p.154

<sup>355</sup> CAMPOS, Cristian, "Sigismondi", Primera línea, 23-11-2006, <http://www.primeralinea.es/Musica/Floria-Sigismondi-11-2006-21868.html> [consulta 18-05-2010]

<sup>356</sup> PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998, p.239



Fotografías de *Immune* de Floria Sigismondi (2005)

De la misma forma Floria Sigismondi, escribe en su libro *Immune* que el nuevo cuerpo, -como el *cyborg* posmoderno-, sobrevive en un ambiente lleno de manipulaciones sociales, científicas y religiosas. Igualmente hay ciertos vínculos entre el trabajo de Sigismondi con algunas significaciones de la corriente *posthumanista*<sup>357</sup>. La presencia de iconos mutantes en los vídeos musicales de la realizadora se atañe principalmente con una tendencia cuyo estudio fue iniciado por Jeffrey Deitch, editor y comisario de una serie de libros y exposiciones en los años noventa, a los que denominó, *Artificial nature and posthuman* (“Naturaleza artificial y post-humana”) e indicando lo siguiente:

*Our transition to the post-human world of cyberspace and genetic engineering is occurring gradually. Many of the new attitudes toward the body and the new modes of social behavior do not seem particularly significant in isolation, but viewed together they demonstrate a decided trend toward a radically new model of the self and social behavior*<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup> Término inventado por el comisario, galerista y escritor norteamericano Jeff Deitch en el libro *Post-human*

<sup>358</sup> “Nuestra transición al mundo post-humano del ciberespacio y de la ingeniería genética está ocurriendo gradualmente. Muchos de las nuevas actitudes hacia el cuerpo y de los nuevos modos de comportamiento social no parecen particularmente significativos aisladamente, pero vistos juntos demuestran una tendencia decidida hacia radicalmente un nuevo modelo de sí mismo y del comportamiento social”, en DEITCH, Jeffrey, *Post-Human*, Distributed art publisher, New York, 1992, p. 9 (La traducción es nuestra)

Deitch, como Haraway y Kelly estarían dentro de la corriente *posthumanista*, cuyo pensamiento básicamente considera superado la pretensión de posesión y dominio de las personas sobre los cuerpos. Conjuntamente en nuestros días, el incremento de los medios que permiten modificar los factores básicos de nuestra existencia a través de la ingeniería genética -inseminación artificial, clonación- y la medicina -cirugía plástica y reconstructiva, implantes y demás procedimientos de modificación corporal-, hacen que el ser humano, hoy en día, puede reinventarse a sí mismo en vez de vivir con lo que la naturaleza le ha dado. Deitch piensa que esa constante reinención puede traer como consecuencia que a la próxima, sea la última generación formada por humanos auténticos. *La generación de nuestros hijos podría muy bien ser la última generación de humanos puros*<sup>359</sup>. Además Linda Kauffman comenta acerca de ese cuerpo post-humano; concepto formalizado por Deitch en la exposición *post-human* de 1992:

*Jeffrey Deitch abruptamente pregunta si un nuevo modelo de persona post-humana está emergiendo, construida con imágenes en una cultura de nuevas tecnologías y de consumo, la cirugía plástica y la reconstrucción genética están añadiendo una etapa nueva a la evolución humana darwiniana*<sup>360</sup>.



Autoretrato de Floria Sigismondi (2005)

<sup>359</sup> DEITCH, Jeffrey, *Post-Human*, Distributed art publisher, New York, 1992, p. 15

<sup>360</sup> KAUFFMAN, Linda, *Malas y Perversos, Fantasías en la cultura y arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 62.

Principalmente Sigismondi es una realizadora de vídeos musicales, fotógrafa y recientemente directora de cine, naturalizada canadiense. Sus padres, Lina y Domenico, originarios de Pescara, Italia; eran cantantes de ópera y cuando su familia se trasladó a vivir a Hamilton en Canadá; ella tenía unos dos años. En su infancia estaba obsesionada por la pintura y el dibujo; más tarde en 1987 se fue a vivir a Toronto para estudiar pintura e ilustración en la Ontario College of Art and Design, OCA; graduándose posteriormente en la especialidad de fotografía. Al respecto la directora ha sentenciado: *I loved the immediacy of it (photography); -she recalls. Painting took such a long time.*<sup>361</sup> Así pues, la autora comenzó su trayectoria artística como fotógrafa de modas para varias revistas y publicaciones canadienses. Después a partir de 1993 y con el empujón de Don Allan, fundador de Revolver Films<sup>362</sup>, fue cuando se involucró de lleno en la compañía, empezando verdaderamente su carrera videográfica; en propias palabras de la realizadora:

*With film, it's a moving picture, and hundreds of shots, and movement and feeling and it become much more three-dimensional. Basically I got into the field without knowing anything about it, and just learned as I was going*<sup>363</sup>.



Fotografía de *Immune* de Floria Sigismondi (2005)

<sup>361</sup> “Amé la inmediatez de la (fotografía), se acuerda. La pintura tardaba mucho tiempo”, KREWEN, Nick, “OCA Grad’s shock rock videos the surreal thing”, Octopus Media Ink, MTV, February-5-1997, <http://www.octopusmediaink.com/FloriaSigismondi.html> [consulta 22-11-2010]

<sup>362</sup> Productora audiovisual canadiense, con sedes en Toronto y en Los Ángeles.

<sup>363</sup> “Un film, es una imagen en movimiento, y cientos de grabaciones, movimientos y sentimientos, que se convierten en mucho más que en tres dimensiones. Básicamente entré en el campo (audiovisual) sin saber ninguna cosa sobre él y aprendí por mi cuenta cómo iba”, en KREWEN, Nick, “OCA Grad’s shock rock videos the surreal thing”, Octopus Media Ink, MTV, February-5-1997, <http://www.octopusmediaink.com/FloriaSigismondi.html> [consulta 22-11-2010]

Por lo tanto desde 1993, Floria ha dirigido numerosos videoclips hasta nuestros días, a numerosas bandas y compositores/as de distintos géneros musicales; de entre otros nombrar a Barry Adamson, Incubus, Interpol, The White Stripes, David Bowie, Sheryl Crow, Sigur Ros, Christina Aguilera, Leonard Cohen, Jimmy Page & Robert Plant, Tricky, The Cure, Björk, Amon Tobin, y Marilyn Manson.



Fotogramas de *Blue Orchid* (2005) White Stripes de Sigismondi



Fotografía de *Immune* de Floria Sigismondi (2005)

Su tan característico estilo barroco-siniestro patente desde el significativo vídeo musical *The beautiful people* para Marilyn Manson en 1996, ha sido toda una referencia e imitación internacional desde aquel entonces. Mismamente, a través de las producciones de vídeos, la artista ítalo-canadiense instauro un universo hipersurrealista basado en el cuerpo

grotesco y extraído de imágenes forjadas por los sueños. Según Wolfgang Kayser el mundo grotesco es una estructura donde lo conocido y lo familiar se revela inexplicablemente como extraño y siniestro. Pues, el estremecimiento se apodera de todo el mundo seguro, por lo tanto se prueba que todo es apariencia. Todo es inaprensible, inexplicable e impersonal<sup>364</sup>. Concerniente a lo onírico como parte de inspiración en sus representaciones, la realizadora declara:

*She's famous for denying herself sleep, but when Sigismondi finally rests, she finds inspirations in dreams (...) I think of my artistic journey as therapy. I have to get it out, analyze it, and then I understand a bit more about myself*<sup>365</sup>.

Sigismondi forma en su obra un cosmos colorista, siniestro, y melódico del que es deudor del cineasta David Lynch; sobre todo en términos de iluminación, fotografía y en el uso abundante de gamas de colores. Por su parte Pedraza, sintetiza a la obra de Lynch, como una entelequia laberíntica de alucinaciones pictóricas y canciones ácidas; extrapolables a los clips de la autora:

*Lynch concibe el mundo como una pesadilla, una anomalía. Su universo creativo, a la vez cotidiano y siniestro, está habitado por criaturas excéntricas. El interior y el exterior de sus personajes se interpretarán a favor de la creación de un infierno posmoderno que no se configura en el espacio y el tiempo clásicos, sino a base de luz, música colores radiantes, historias abiertas y estructuras en abismo (...)*<sup>366</sup>.

---

<sup>364</sup> Véase a KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos aires, 1964

<sup>365</sup> “Ella es famosa por negarse a dormir, pero cuando Sigismondi finalmente descansa, ella encuentra inspiraciones en los sueños (...) Pienso que mi viaje artístico es como una terapia. Tengo que sacarlo fuera, analizarlo, entonces, me comprendo un poco más a mí misma”, en BRESLIN, Susannah, “Floria Sigismondi is Immune”, March-3-2006, <http://suicidegirls.com/news/culture/14519/> [consulta 18-05-2010]

<sup>366</sup> PEDRAZA, Pilar, “Teratología y nueva carne”, *La Nueva carne, Una estética perversa del cuerpo*, VV.AA, NAVARRO, Juan Antonio José (Ed), Valdemar Intempestivas, Madrid, 2002, p. 43-44





Fotogramas del film *Lost highway* (1997) de David Lynch

Tanto en sus series fotográficas como al igual que en sus videoclips Sigismondi acaba distorsionando la realidad, creando otros contextos simbólicos llenos de matices y trascendencias dramáticas. La interpretación de los personajes en la filmografía de Lynch -como de igual forma se podría expresar en la estética y gestualidad audiovisual de Floria -, están algunas veces, tan cerca de la realidad que cualquier atisbo anómalo sobresalta; por lo tanto, según Slavoj Zizek: (...) *La proximidad excesiva con la realidad produce la pérdida de la realidad; los detalles siniestros resaltan y perturban el efecto apacible de la escena total (...)*<sup>367</sup>.



Fotografía de *Immune* de Floria Sigismondi (2005)

Esta pertinente distorsión somática y escenográfica hiperrealista, es evidente en films de Lynch como *Lost Highway* (1997), *Twin Peaks*, *Fire*

<sup>367</sup> ZIZEK Slavoj, *Las Metástasis del Goce. Seis ensayos sobre la mujer y la casualidad*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 171

*walk with me* (1991) o como en algunos de sus primigenios cortometrajes, *The Alphabet* (1968) y *The Grandmother* (1970). Así como también, esa monstruosa mutación del cuerpo aparece claramente en los largometrajes del director estadounidense, como *Eraserhead* (1976), *The Elephant Man* (1980), e incluso en *Dune* (1984)<sup>368</sup>. En el caso de Sigismondi, esa deformación espacio-corporal lyncheana está presente en su mayoría en los clips efectuados en los noventa, como *The beautiful people* (1996), *Dead man walking* (1997), etc.; como del mismo modo, en la puesta en escena y guión literario de casi todas sus fotografías y películas recientemente estrenadas.



Fotograma del film *Lost highway* (1997) de David Lynch

Además las imágenes de Sigismondi parten de un teatro, signo de lo narrativo y de lo extremadamente visual, para descubrirnos un mundo poético y monstruoso. Por consiguiente es en el arte dramático; cuando converge su arte con el maestro Federico Fellini, mediante la utilización del maquillaje, la vestimenta y la creación de un mundo circense, propio de la filmografía del director italiano. Al respecto, Pedraza y López Gandía hablan de Fellini como: (...) *de un artista que reflexiona por sus propios medios sobre los temas y problemas que le interesan, pero poniendo un espejo de barracón de feria ante la sociedad donde ésta puede verse a sí misma, aun grotesca y caricaturizada.*<sup>369</sup> En algunas películas del director italiano, como en *Amarcord* (1970), *Otto e Mezzo* (1963), *Roma* (1972), *Fellini-Satyricon* (1969), *Tobby Dammit* 1968 y *I Clown* (1970), se

<sup>368</sup>CORTÉS, José Miguel G, *El cuerpo mutilado, la angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, 1996, p.199

<sup>369</sup>PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 9-10

construyen unos ambientes estéticos con semblanzas singulares con la obra de Floria Sigismondi. Especialmente en el tratamiento caótico, instintivo y satírico de la puesta de escena y en el retrato de los personajes. Al mismo tiempo también por el interés cada vez mayor de la artista por experimentar con otros formatos y relatar historias muy personales; como el cortometraje sobre la adolescencia y el consumo de drogas de *Postmortem Bliss* 2006 y el recién largometraje *The Runaways* 2010, película biográfica del grupo de *punk rock*<sup>370</sup> femenino del mismo nombre.

Ese peculiar mundo *fellinesco* está presente en Sigismondi, -aparte de sus films- en los videoclips de la segunda etapa manierista, que son muy al estilo escénico de las películas de Fellini, *Satyricon* y *Roma*; también en los dos libros fotográficos y en posteriores trabajos como *Blue Orchid* (2005) de White Stripes, *She said* (2002) de Jon Spencer Blues Explosion, *Can't get loose* (2002) de Barry Adamson, y *E.T* (2011) de Kate Perry, entre otros.



Fotogramas del film *Fellini-Satyricon* (1969) de Federico Fellini

---

<sup>370</sup> El punk es un estilo musical dentro del rock que emergió a mediados de los años 1970. Se caracteriza en la industria musical por su actitud independiente y amateur. En sus inicios, el punk era un tipo de rock sencillo, con melodías simples de duraciones cortas, sonidos de guitarras amplificadas poco controlados o ruidosos, pocos arreglos e instrumentos, y, por lo general, de compases y tempos rápidos.



Videoclip *E.T.* (2011) de Kate Perry dirigido por Floria Sigismondi

De entre los posteriores trabajos de Sigismondi, esencialmente hallamos esa *maniera fellinesca*; por ejemplo en el vídeo musical *Black Amour* (“Amor negro”, 2002) de Barry Adamson. Trabajo sensual, atestado de bellas modelos afroamericanas, coherentes con la letra del compositor, Adamson; de edades y complejones diferentes, entrelazadas con espléndidas transparencias e inquietantes disoluciones que revitalizan el discurso sobre una pasión prohibida. Podríamos decir que esta obra está próxima a la estética afín a las mujeres de la calle y voluptuosas de la iconografía de Federico Fellini. Por ejemplo de las mujerzuelas de *La Notte di Cabiria* (“La noche de Cabiria”, 1957) y de la simpática regordeta de *Amarcord* (1970). Igualmente se reconoce en el audiovisual, el estilo de los setenta de las actrices de color originarias de las películas de *Blaxploitation* de Detroit.



Fotograma de *Blue Orchid* (2005) White Stripes de Sigismondi

En las piezas videográficas sigismondianas se manifiestan unas palpables atmósferas con signos religiosos católicos -al igual que Fellini- y representadas de diferentes modos, como son el caso de: *A Certain slant of light* (1993), de The Tea Party, *Tourniquet* (1996) de Marilyn Manson, *Blue Orchid* (2005) de White Stripes, *She said* (2002) de Jon Spencer Blues Explosion y *Can't get loose* (2002) de Barry Adamson, de entre otros clips, y por supuesto también evidentes en las recopilaciones de *Immune* y en *Redemption*. Según revela la misma realizadora:

*Mi madre iba a ser monja y mi padre era un ateo que pasaba de la religión. La dicotomía que se daba en casa ha acabado influyendo en mi trabajo. Mis padres también eran cantantes de ópera y me pasé bastante tiempo en sus ensayos, rodeada de vestidos y decorados de otra época. Creo que las tragedias operísticas han influido también fuertemente en mi trabajo*<sup>371</sup>.

Por otro lado, los cineastas Quay Brothers poseen una imaginería decadente de contenido alquímico con entes fetichistas, que van más allá de la simple ornamentación. Realmente su filmografía es muy cercana a la de Sigismondi, en el que ella misma comenta: *I'm really inspired by the Quay Brothers; they're incredible*<sup>372</sup>. De hecho en los siguientes clips de la realizadora, encontramos el rastro de los Quay Brothers: *Broken boy soldier* (2006) de The Raconteurs, *Blue Orchid* (2005) de White Stripes, *Most high de Robert* (1998) de Plant & Jimmy Page, *Get up* (1999) de Amel Larrieux, *Little Wonder* (1996) & *Dead man walking* (1997) de David Bowie, y esencialmente en *The beautiful people & Tourniquet* (1996) de Marilyn Manson. Acerca de la obra de los Quay Brothers hallamos, particulares elementos comunes con el arte de Sigismondi, que se localizan, por ejemplo; en todos los primeros planos detalle del clip *The beautiful people* (1996); estos sugerentes cambios visuales son muy afines a los objetos iconoclastas encontrados en los metrajes de los Brothers Quay; justamente Michael Atkinson describe su contenido como:

---

<sup>371</sup> CAMPOS, Cristian, "Sigismondi", Primera línea, 23-11-2006, <http://www.primeralinea.es/Musica/Floria-Sigismondi-11-2006-21868.html> [consulta 18-05-2010]

<sup>372</sup> "Realmente estoy inspirada por los Brothers Quay, ellos son increíbles", en SIGISMONDI, Floria, "Discusses her dark aesthetic", MTV.com, April 1997, Gottfried Helnwein Archive, [http://www.helnwein-archive.com/55/flora\\_sigismondi](http://www.helnwein-archive.com/55/flora_sigismondi) [consulta 18-05-2010]

*The pervasive lint, insect wings, rusted screws, threadbare fabrics, moldy dolls, antiquated typography, averitable curiosity shop of self-entwining string, meat watches, stray wire, and the household scraps of a buried yesteryear*<sup>373</sup>.

Los hermanos gemelos Stephen y Timothy Quay, Quay Brothers, llegaron a Londres por primera vez en 1969 para asistir a clases de dibujo en el Royal College of Art, luego tras regresar a los Estados Unidos y vivir brevemente en Ámsterdam, se instalaron definitivamente en la capital británica a partir de 1978. Su verdadero debut llegó con *Nocturna artificialia* (1979) financiada por el British Film Institute. La película cuenta la historia de un hombre que se imagina a sí mismo conduciendo un tranvía en una ciudad en mitad de la noche. Aunque se evidencia la falta de experiencia de sus realizadores, la inicial película aportaba una gran originalidad, sobre todo, en el uso recurrente de la alta velocidad en el movimiento de los objetos y de los personajes, la inquietante puesta en escena, el montaje narrativo, -similar al lenguaje de los videos clips-, el discurso fragmentado y el ritmo rápido con alternancias de planos muy cortos de efecto subliminal. En el terreno de la animación, los Quay Brothers destacan por el uso de ambientes claustrofóbicos y oscuros, imágenes deformadas al estilo expresionista y a la atención al mínimo detalle de la vida cotidiana transformados en un delirio onírico y kafkiano. Según los autores, sus trabajos se centran en la exploración de microcosmos íntimos y ambiguos, dejando de lado cualquier responsabilidad en la narración. Generalmente los filmes anti-narrativos y lánguidos de los hermanos Quay desconciertan a sus críticos, que les reprochan su complejidad y sus constantes referencias a lo extraño.

---

<sup>373</sup> “Vendajes persuasivos, alas de insectos, tornillos oxidados, telas gastadas, muñecas podridas, tipografía antigua, curiosidad por las máquinas de hilar, relojes de carne, cables tirados y todo tipo de papeles de otra época”, ATKINSON, Michael, *The night countries of the Brothers Quay*, article originally printed in Film Comment, 2004, (La traducción es nuestra)



Fotograma del film *Street of cocodriles* (1986) dirigido por The Brothers Quay

Otra característica más de los directores norteamericanos, son sus vínculos con la cultura centroeuropea, en especial con la de los años treinta. Además de inspirarse en trabajos de dramaturgos, compositores y cineastas como: Franz Kafka, *Ein Brudemord* (1981), De Ghelderode, *The eternal day of Michel de Ghelderode* (1898-1962), Leos Janáček, *Leos Janáček: Intimate excursions* (1983), Igor Stravinsky, *Igor, the Paris years chez pleyel* (1983) y Bruno Schulz, *Street of Cocodriles* (1986). En 1982 los Quay Brothers realizaron *The cabinet of Jan Svankmajer, Prague's alchemist of film*, una película homenaje a su gran maestro, Jan Svankmajer. El animador desde el punto de vista estilístico más sorprendente de la escuela checoslovaca. Este cineasta independiente de vena surrealista bebe de las fuentes de Walerian Borowczyk, Luis Buñuel, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Marqués de Sade y de Jan Nemeč. El único elemento recurrente en sus películas, casi obsesivo, es la exploración del universo de los objetos; que el propio autor declaró a la revista *Film a Doba*:

*Creo que los objetos siempre han tenido más vida que el ser humano. Son más estáticos, pero también son más elocuentes. Son más conmovedores por todo lo que esconden y por su memoria, que supera a la nuestra. Los objetos son los guardianes de los sucesos que han presenciado...En mis películas siempre he intentado arrancar información a los objetos, escucharlos y trasladar sus historias a imágenes<sup>374</sup>.*

---

<sup>374</sup> SVANKMAJER, JAN, "Jan Svankmajer interview", Revista *Film a Doba*, Praga, 1982

Exactamente Floria Sigismondi plasmó en 2003 un video musical, *The end of the world*, a The Cure, completamente ejecutado con la técnica de animación *stop motion* aplicado a diferentes objetos situados en el interior de una vivienda, y tomando por protagonista al propio vocalista de la banda, Robert Smith<sup>375</sup>. Prácticamente se puede observar que en todo el videoclip promocional fluye la inspiración del artista Jan Svankmajer. Respecto a *The cabinet of Jan Svankmajer* de los Quay Brothers, las originales animaciones de los muñecos e instrumentos de dibujo, la escenografía geométrica -al estilo de M.C. Escher-, la música de Zdenek Liska -compositor de los filmes del realizador checo- y los retratos a modo de collages de Giuseppe Arcimboldo, -de gran influencia en la obra del director de Bohemia, ver *Možnosti Dialogu* (1982), forman un todo intimista y soñador, con similitudes con la artista ítalo-canadiense. Por otra parte, en los años noventa los Quay Brothers trabajaron en el diseño de escenografías para el teatro y la ópera, asimismo también para la publicidad, con empresas como: Nikon, MTV, Murphy's beer y Slurpee, a más de producir vídeos musicales para autores como Peter Gabriel, Michel Penn, 16 Horsepower, y en especial, las bandas estadounidenses, His Name is Alive<sup>376</sup> y Sparkle-Horse<sup>377</sup>. En primer lugar los vídeos para His Name is Alive, *Are we still married* y *I can't go wrong without you* ambos del 1993, son clips con una narratividad inquietante y enigmática, completada con texturas mórbidas en blanco y negro. No obstante el segundo promocional, *Dog door* (1994) de Sparkle-Horse, ostenta un ambiente profundamente erótico, tomando una muñeca por actriz, y de igual aspecto que las *puppen*<sup>378</sup> de Hans Bellmer.

En el mismo lapso de tiempo, surgieron algunos imitadores de la labor de los Quay, como los directores, Fred Stuhr y Adam Jones, que hicieron videoclips para la banda de *nu-metal*<sup>379</sup>, Tool, con su tema *Sober* (1993) y *Prision Sex* (1996). De las últimas obras estrenadas de los realizadores Quay, como *Stille Nacht V: Dog Door* (2001), *The Phantom Museum: Random forays into the Vaults of sir Henry wellcome's medical collection* (2003), *Inwentorium śladów* (2009) y *Maska* (2010); hay que mencionar a *In Absentia* (2000), una pieza parcialmente hecha con

<sup>375</sup> Véase la web de Floria Sigismondi, <http://www.floriasigismondi.com/> [consulta 22-11-2010]

<sup>376</sup> Grupo de rock experimental con influencias del *electro*, la *psicodelia* y el *folk*

<sup>377</sup> Banda de rock alternativo, las letras de sus canciones son extrañas y oscuras.

<sup>378</sup> Muñeca en alemán. Proyecto artístico con *maniqués-objetos* femeninos que realizo desde los años treinta

<sup>379</sup> Género musical que mezcla el rock -*death metal*- con los estilos del *funk*, el *rap* y el *pop*. Variedad musical que surgió a finales de los 90 y principio del 2000. Bandas como Slipknot, Deftones, Tool, Limp Bizkit y Korn



animación y con imagen real<sup>380</sup>; que además colabora con el legendario compositor Karlheinz Stockhausen. Este correspondiente film es extraordinario por atmósfera, y por talento intelectual, que lleva a los espectadores al límite de lo que la mente puede y de lo que no puede; basándose en las cartas escritas de una mujer hospitalizada en un manicomio a su marido.



Fotograma del videoclip *Dead man walking* (1997) David Bowie de Sigismondi

De igual forma en los trabajos de Floria Sigismondi, hay una preponderancia de los colores -mayormente primarios- muy acentuada en los videoclips de su primera etapa. En particular, los promocionales musicales de Tricky, *Makes me wanna die* (1997), y de David Bowie; *Little Wonder* (1996), y *Dead man walking* (1997), ambos clips poseen un notable influjo cromático y escénico del pintor Francis Bacon. Así como el clip *Can you trip like I do* (1997) de la banda Filter & The Crystal Method, *Most High* (1998) de Robert Plant & Jimmy Page y *I have seen it all* (2000) de la cantante Björk. Por lo demás muchas imágenes de estos vídeos están recopiladas en el monográfico *Redemption* de 1999. La directora expresa sobre los matices en sus producciones que: *Los colores atraen al espectador y lo conducen al interior del videoclip. Y entonces se dan cuenta de lo que están viendo en realidad (...)*<sup>381</sup>.

---

<sup>380</sup> Véase <http://www.zeitgeistfilms.com/film.php?directoryname=quayretrospective&mode=filmmaker> [consulta fecha 22-11-2010]

<sup>381</sup> CAMPOS, Cristian, "Sigismondi", *Primera línea*, 23-11-2006, <http://www.primeralinea.es/Musica/Floria-Sigismondi-11-2006-21868.html> [18-05-2010]

Además, y a cerca del estilo pictórico Sigismondiano, puntualiza Frahm, que son como transformaciones cromáticas transgresoras que afectan al mismo tiempo a las figuras y al entorno, reestructurando el medio del vídeo musical:

*I will turn my attention to another type of transformation present in her work that address her ingenious, creative, and sometimes disturbing use of color: the bright, dusty and shimmering palette of colors undeniably characteristic of Sigimondi' videos<sup>382</sup>.*



Fotografías de Floria Sigismondi *Immune* (2005)

---

<sup>382</sup> “Daré la vuelta a mi atención a otro tipo de transformación presente en su trabajo que trata el uso del color ingenioso, creativo, y a veces inquietante: la gama de colores brillante, polvoriento y resplandecientes que sin lugar a dudas son los colores característicos de los vídeos de Sigimondi”, en FRAHM, Laura, “Liquid Cosmos, movement and medality in music video”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.168 (La traducción es nuestra)

De la misma manera anotar que hay una cierta similitud con el modo y técnica visual del cineasta experimental Stan Brakhage con la imaginería de Sigismondi. El realizador Brakhage emplea una cinematografía no-narrativa y cinemática, influenciada por el expresionismo abstracto del norteamericano Pollock, la representación de la luz de Turner o, incluso, el itinerario existencial de Rothko<sup>383</sup>. En sus obras fílmicas hay un nuevo tipo de percepción, una visión hipnagógica que hace referencia al estado que precede al sueño, pero que para el director representaba aquello que podemos ver cuando cerramos los ojos; es decir la impresión de las siluetas de los objetos, su reflexión lumínica, en nuestros párpados. En cambio para el universo infausto de Sigismondi, se conciben los sueños con más profundidad formando parte del entramado del surrealismo, y no de un modo tan analítico, cotidiano ni impreciso como Brakhage. A pesar de todo, hay muchas correspondencias prácticas y formales entre los dos autores; como la utilización del *collage*, la pigmentación de los fotogramas, la investigación en el montaje, en las texturas y en el tiempo hipnótico de los fotogramas fugaces. Estas analogías de ambos artistas se encuentran en varios determinados trabajos. En primer lugar, la pieza *Cat's cradle* (1958) de Brakhage, ensayo-fílmico, metódico, de fuertes colores saturados y de frenético ritmo, cercano al lenguaje de los videos clips, pero sin sonido. Normalmente en todas las producciones de Stan Brakhage están en silencio, exceptuando obras como *Kindering* (1987), *Dreaming* (1988) o *Crack Glass Eulogy* (1992) donde el sonido ha sido claramente justificado por el cineasta, sus trabajos carecen de cualquier tipo de banda sonora que, en su opinión, lo único que consiguen es cegar la mirada del espectador distrayendo su concentración y desviando la atención de sus sentidos. De otra manera en la abstracta *Delicacies of molton horror synapse* (1991), hay texturas muy seductoras, rollos pintados a mano con trozos de televisión superpuestos, secuencias con un buen coordinado ritmo, contiguo con planos por corte de efecto flash y predominio de fuertes tonalidades. De la misma forma en *Commingled containers* (1997), film pictórico constituido por varias tramas mezcladas que luego pasan a planos por *cut-up*<sup>384</sup> acelerados muy sugerentes y algunos flashes blancos intercalados. En suma estas semejanzas estéticas se localizan en los coloristas audiovisuales elaborados en la década de los noventa por Sigismondi para autores

---

<sup>383</sup> AGUILAR, Enrique, "Sombras de luz. Notas sobre el cine de Stan Brakhage", Contrapicado, 2005 <http://contrapicado.net/old/alternativa.php?id=5> (consulta: 18/05/2010)

<sup>384</sup> Planos muy efímeros de transición por corte y dispuestos en el montaje (a veces) al azar.

musicales como Marilyn Manson, Tricky, Robert Plant & Jimmy Page<sup>385</sup> y David Bowie, entre los más subrayados.



Fotogramas del videoclip *Untitled* (2003) Sigur Ros de Sigismondi y del film *Panels for the Walls of Heaven* (2002) de Stan Brakhage

La utilización de los maniqués desmembrados, los artilugios inverosímiles, los miembros fragmentados del cuerpo, la predilección por el arte pictórico del pasado<sup>386</sup>, y el uso representativo de los matices en las composiciones fotográficas de Cindy Sherman, nos trasladan de la misma forma hacia la creadora de Pescara, Floria Sigismondi:



Fotografía *Untitled #305* (1995) de Cindy Sherman

---

<sup>385</sup> Ex componentes de la banda de rock heavy metal, Led Zeppelin.

<sup>386</sup> Como principalmente los retratos del Barroco y del Renacimiento. Ver serie *Historical Portraits* 1990 de Cindy Sherman

*Las fotografías de Cindy Sherman de maniqués mujeres y hombres con partes corporales obscenamente intercambiables son tan perturbadores como las muñecas de Hans Bellmer tan admiradas por J. G Ballard con sus orificios extrovertidos y su paradójica anatomía<sup>387</sup>.*

Creaciones recíprocas de lo abyecto, de Sherman y Sigismondi, que se pueden encontrar en la película, *The Cell* (“La Celda”, 2000) dirigida por Tarsem Singh<sup>388</sup>; según palabras de Ángel Sala y Pedro Duque:

*Un psiquiatra se introduce en la mente de un criminal para descubrir un mundo creado a través de figuras de lo abyecto, muchas derivadas de los mundos creados por Cindy Sherman o Floria Sigismondi en sus famosas fotografías manipuladas. El cuerpo, la carne, han quedado ultrajados, humillados, siendo objeto de una representación de lo abyecto que acerca a la forma humana a lo deforme y lo monstruoso, dando lugar a la creación de figuras perversas y siniestras<sup>389</sup>.*



Fotografía de Floria Sigismondi (2005)

---

<sup>387</sup> KAUFFMAN, Linda, *Malas y Perversos, Fantasías en la cultura y arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 63

<sup>388</sup> Director de videoclips iniciado en los noventa que ha realizado entre otros, clips a REM, Vanessa Paradise y Deep Forest.

<sup>389</sup> SALA, Ángel y DUQUE, Pedro, *Lo Siniestro. Manifestaciones Somáticas de lo siniestro en Cronenberg y otros...III, Curso de Cine y literatura*, Universidad de Burgos, 2005, p.82.

Las dos artistas Sherman-Sigismondi coinciden en retratar mediante una cuidada puesta en escena y una sofisticada plasticidad; además de una intrínseca y misteriosa relación entre belleza y horror; -ver las series: *Disgust pictures* (1986-89), *Horror pictures* (1995) y *Sex pictures* (1992) de Cindy Sherman. Concerniente a las imágenes de Cindy Sherman, la fotógrafa Kuspit y el crítico Cortés indican que:

*Cada foto de Sherman es la expresión de una patología, (...) donde se explora la identidad hasta los límites de lo desconocido, de lo innominable y de lo monstruoso y donde cada imagen lleva impresa la premonición de la muerte*<sup>390</sup>.



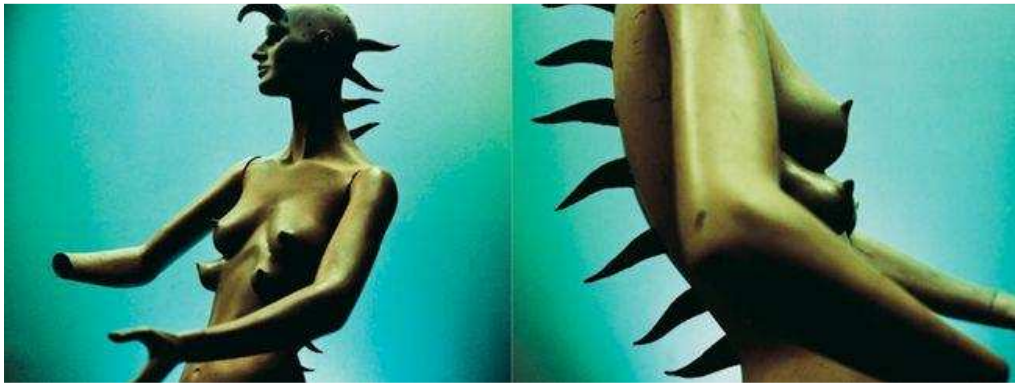
Fotografías de Cindy Sherman, *Untitled #316* (1995) y *Untitled* (1989) 87x56

Por otra parte, para observar esa experiencia execrable y funesta en Floria Sigismondi, está especialmente latente en los videoclips de su etapa manierista de 1996 a 1999; como de igual forma, está presente en los libros fotográficos *Redemption* e *Immune*, publicados por la editorial alemana Die Gestalten Verlag. Al mismo tiempo subrayar que tanto Sherman como Sigismondi, suelen emplear en su arte: maniqués o diversos artefactos antropomorfos. Estos muñecos perversos y abyectos, están del mismo modo

---

<sup>390</sup> CORTÉS, G, José Miguel, *El cuerpo mutilado, la angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, 1996, p.175

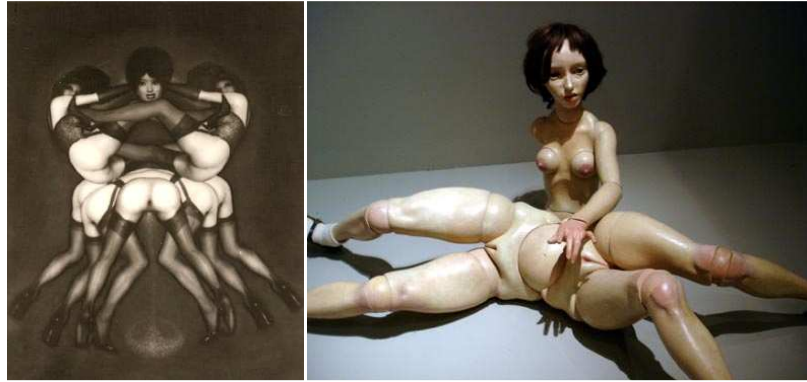
implícitos en las fotografías de Pierre Molinier y Hans Bellmer. Primero en la subversión erótica de Bellmer, que hace derivar la forma humana del lado de lo deforme y lo monstruoso<sup>391</sup>. En cambio para Molinier los cientos de prótesis procedentes de diferentes fragmentos del cuerpo le sirven para reconstruir nuevas criaturas extrañas y desviadas. Asimismo, ambas autoras tienen un singular compromiso feminista, en el caso de Sherman es más directo y transparente; a grosso modo en sus instantáneas denuncia la ideología que subyace en los arquetipos icónicos femeninos del pasado y la abusiva estereotipación de las representaciones de las mujeres. No obstante en el discurso de Sigismundi es de un tono más poético e introspectivo; en el cual, se aprecia esa dialéctica en el vídeo musical *Black eye* (1997) de Fluffy de macabras representaciones sarcásticas dirigidas al modelo de la ama de casa, y fundamentalmente en su película *The Runaways* (2010), que precisamente trata de la historia; exitosa y tempestuosa de la banda norteamericana de *punk rock* completamente integrada por mujeres y con el mismo nombre de *The Runaways*, film con intenciones de resistencia feminista.



Fotografía de Floria Sigismundi *Immune* (2005)

---

<sup>391</sup> Véase a CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado*, Ibídem



Fotomontaje *Le triomphe des tribades ou Sur le pavois'*, (1965) de Pierre Molinier y *La Poupée* (1935-36) de Hans Bellmer

En el transcurso del año 2006, Sigismondi fue invitada, -además de otros cineastas, como Griffin Dune, Peter Gilbert, E. Elias Merhige, Mario Van Peebles y Mary Sweeney<sup>392</sup>; a filmar un cortometraje que fuera exclusivamente un homenaje a alguna obra maestra del cine. La organización y la producción, fue llevada a cabo por el Canal TMC y Hermés de París, y el evento se citó como *Behind the Camera. The Short Circuit*<sup>393</sup>. En susodicho acontecimiento, Sigismondi efectuó su primer cortometraje *Postmortem Bliss* (“Felicidad Postmortem”, 2006) con guión de su marido, Lillian Berlin. El proyecto de poca duración de unos 11.14 minutos, estaba sobre todo, compuesto y narrado por imágenes fotográficas fragmentadas<sup>394</sup>, en el cuál, la artista realiza un tributo póstumo al film, *Rebel without a cause* (“Rebelde sin causa”, 1955) de Nicholas Ray, dejando en primera escena a una generación, adicta, sobre medicada y mal diagnosticada. Al mismo tiempo *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray, narra la incomprensión y la confusión de un joven, interpretado por el legendario James Dean en un mundo lleno de apariencias y prejuicios. Según palabras de la propia directora: *Posmortem Bliss es un cortometraje acerca de la generación adicta e incomprensida de los jóvenes de nuestros días*<sup>395</sup>.

<sup>392</sup> Productora, editora y cineasta norteamericana. Fue pareja sentimental de David Lynch durante mucho tiempo hasta el 2006. Además de producir, *Twin Peaks*, *Lost Highway*, *Mullholland Drive* y co-escibir el guión junto con Joahn Roach para *The Straight Story*. También editó en numerosas películas del cineasta desde 1990 hasta el 2006.

<sup>393</sup> *Detrás de la cámara. Circuito de cortometrajes*, Canal Turner Classis Movies & Hermés de París, 1996.

<sup>394</sup> Al estilo estático de *La Jetée* 1962 de Chris Marker, pero con una cuidada elaboración en la composición visual

<sup>395</sup> Texto extraído de la entrevista a Floria Sigismondi, en la web: [www. Hermes.com](http://www.Hermes.com) [22/11/2010]





Fotograma del cortometraje *Postmortem Bliss* (2006) de Floria Sigismondi

Por lo demás Sigismondi apareció esporádicamente como actriz en el documental, *Flicker* (2007)<sup>396</sup> de Nik Sheedan, proyecto que retrata la vida y el legado del poeta, artista, calígrafo y místico, Brion Gysin, quien creyó que el arte podría revolucionar el consciente humano a través de una máquina del sueño.



Fotograma del film *The Runaways* (2010) de Floria Sigismondi

---

<sup>396</sup> En el documental aparecen también varios conocidos personajes como: William S. Burroughs, Kurt Cobain, Marianne Faithfull, Iggy Pop, Kenneth Anger, Genesis P-Orridge, John Giorno y DJ Spooky,

Actualmente Sigismondi reside entre Toronto y Nueva York, además de estrenar su primera ópera prima, *The Runaways* (2010), un *biopic* musical que acaba siendo desafortunadamente como todos los de su género, una sucesión de anécdotas más o menos lineales de aquella mítica banda; y que al mismo tiempo, acaba atrapada en una melancolía de carácter *retro*, con la que pretende avisarnos de que el amor ha terminado ya en California y que el espíritu *hippy* cede ante el empuje emergente de los ecos del *punk* y del *glam*. Sin embargo la directora rescata parte del nervio y la agresividad visual que supo imprimir a los mejores clips de The White Stripes o Marilyn Manson, como también acierta al profundizar en la psicología de las componentes de la banda; descritas como muñecas rotas, ante un manager que se asemeja más a un ogro desequilibrado<sup>397</sup>.

---

<sup>397</sup> BERNAL, Fernando, “Crítica de *The Runaways* 2010”, *Cahiers de Cinema*, septiembre, Madrid, 2010, p.44

### 3.4.1 Las bandas canadienses 1993-1995

El primer videoclip de Sigismondi fue *A certain slant of light* de The Tea Party (1993), obra de ritmo pausado, escenografía ordinaria y de mucho contraste en la iluminación<sup>398</sup>. A su vez, la formación musical The Tea Party<sup>399</sup> toca los instrumentos en *play back* con una posición estándar y sin ninguna otra acción ulterior. El montaje es muy limitado y encajado, mediante repetitivos *travellings* y anodinas transiciones. Presencias de algunos planos temerosamente desenfocados y de otros más distorsionados a través de lentes progresivas. Sin embargo, deslumbra la localización del desierto, idea original de la realizadora, que remite sutilmente a la escena de *The end*, del film *The Doors* (1991) dirigida por Oliver Stone. En cierto modo en este vídeo novel igualmente se evidencia una preponderancia por una iconografía cristiana católica<sup>400</sup> formalizada por Floria Sigismondi y que aflorará en muchas de sus obras posteriores. El siguiente audiovisual *Save me* (1993) de The Tea Party, pieza prematura y de ambiente animista<sup>401</sup>. Prácticamente en todo el vídeo no hay ningún evidente efecto visual, posee una cadencia lenta, y bastantes esperadas situaciones. A la par, la banda The Tea Party, actúa diegéticamente, al amanecer y al anochecer, en la inmensidad de un gran bosque<sup>402</sup>, de modo corriente y naturalista. También en el promocional, surgen los primeros planos representativos de los animales mágicos-míticos del universo-Sigismondi; alimañas usadas posteriormente en muchas de sus piezas videográficas; a más de emplear frecuentemente en *Save me*, figurantes enmascarados y varios artilugios chamanísticos, elementos interrelacionados con el texto escrito de la banda. De la misma forma, se suceden aleatoriamente a la mitad del clip, unas atrayentes representaciones pictóricas pretéritas, primero de los románticos, los góticos, y más tarde, de una pintura del Bosco. Por lo demás, también se nota un inquietante influjo del arte oriental aplicado a la indumentaria: telas, máscaras hindúes y algún que otro kimono japonés.

---

<sup>398</sup> Tomas oscuras en interiores y otras a plena luz del día

<sup>399</sup> El nombre del grupo The Tea Party deriva de las sesiones de hachís de la Generación Beat. Particular banda canadiense formada en los noventa con un estilo musical próximo al rock, blues y rock progresivo, además de tener influencias de la India y del mundo islámico. La crítica la etiquetó como *Roll Marroquí*.

<sup>400</sup> La secuencia del exaltado sacerdote que predica con sus feligreses dentro de una iglesia atestada de crucifijos.

<sup>401</sup> Referencias a la letra neochamanística expuestas en la canción de The Tea Party

<sup>402</sup> Localizaciones grabadas en Australia



Fotografía de *A certain slant of light* (1993) The Tea Party de Sigismondi

En relación, a *The River* (1993), de The Tea Party es un videoclip en su mayor factura convencional; no obstante, puede ser considerado la primera obra videográfica, que deja ver las pinceladas exclusivas de la artista ítalo-canadiense. La actuación musical nocturna y la luminaria multicolor, conducen al espectador hacia un mundo de trágica dramaturgia. Además de lucirse cuantiosos elementos teatrales oníricos que entran a escena: una cabra, una serpiente, una modelo desnuda con la cabeza de caballo, una bruja con un disco solar, varios extras con atuendos extravagantes, y por último, una ninfa del bosque, -con una enorme peluca blanca rizada y una larga túnica blanca-. Dicha adolescente, hace especular en el alter ego angelical, interpretado por la cantante, Christina Aguilera, para su propio vídeo clip *Fighter* (2003), dirigido por Sigismondi. En conjunto estos singulares elementos y personajes de tragicomedia emanan de influencias mitológicas grecorromanas afines al pasado europeo de la artista. En definitiva, *The River* es el vídeo más interesante de la trilogía elaborada para la banda canadiense, The Tea Party.



Fotograma del videoclip *Fighter* (2003) Christina Aguilera de Floria Sigismondi

En *The birdman* (1994) de Our Lady Peace<sup>403</sup>, es una pieza más colorista y sugerente que marca otro pequeño paso en la trayectoria de Sigismondi. Obra de estructura más atrevida, de ritmo más ágil y seductor, gracias en parte, a las transiciones y a los movimientos de cámara más cuidados. Asimismo la directora emplea por primera vez, la técnica del *stop motion* aplicado a varios objetos, y estudia con profundidad los filtros; realiza los primeros efectos de flashes, controla mejor las luces artificiales, y en general, usa una buena acción dramática, distribuida mediante actores más definidos y más relacionados con la semiótica de la canción. También da más importancia a que los músicos formen parte activa del relato. Por otra parte, la autora emprende a interesarse por la sincronía extradiegética de la música y su relación con el argumento. El nombre del vídeo *The birdman* deriva del apodo de un conocido asesino en serie llamado, Robert Stroud, quien estuvo encerrado en la prisión de Alcatraz. En este caso el trabajo, tiene un lado siniestro innegable que se desenvuelve a través de los pájaros que están en números muy considerables y repartidos por todo el clip. En primer lugar, hay muchas aves revoloteando, inmóviles, otras figurando de plástico, etc. En segundo lugar, hay un horrendo espantapájaros en medio de la escena de *The birdman*, rodeado de cadenas -algo sadomasoquistas-<sup>404</sup>, y que más tarde se evidencia a un repulsivo figurante cicatrizado con un pico aviar postizo y con una jaula de sombrero<sup>405</sup>. Luego el repelente actor intentará elevarse con un traje volador, de igual patrón que los artefactos aéreos inventados por Leonardo da Vinci. Estas últimas analogías del

---

<sup>403</sup> Banda canadiense de rock alternativo, destacan sus 14 premios obtenidos por sus vídeos clips, y concedidos por la Much Music Video Awards de la Canadian Music Video Channel y por la Juno Canada's Music Awards.

<sup>404</sup> Posible influencia del film *Hellraiser* (1983) de Clive Barker, por el uso reiterado de cadenas en este vídeo.

<sup>405</sup> Dicho personaje corresponde al asesino en serie de la letra.

personaje repulsivo con jaula, serán frecuentes en la iconografía de Sigismondi, como en especial, el clip para Marilyn Manson de 1996, en el que un actor obeso con pico postizo y otro individuo con una jaula de pájaros en la cabeza, salen procedentes ambos de la secuencia de la cueva subterránea de *The beautiful people* (1996). Respecto a la escenografía y al apartado formalista de *The birdman* es significativo nombrar al vídeo clip de Nirvana *Heart Shaped Box* (1993) realizado por Anton Corbijn por su igualdad estética compositiva y en concreto por los efectos de desenfoque, la presencia de los cuervos y la configuración espacial arbórea tenebrosa. En líneas generales, se evidencia, en este correspondiente clip, un intento esforzado de buscar su estilo más íntimo.



Fotografía y fotograma del videoclip *The birdman* (1994) Our Lady Peace de floria Sigismondi

Respecto a *Blue* (1995) de Harem Scarem<sup>406</sup>, vídeo promocional elaborado totalmente en blanco y negro, de apariencia completamente expresionista, inspirado por las películas, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (“El Gabinete del doctor Caligari”, 1920) de Robert Wiene, y de los films dadaístas de vanguardia, como *Entr’acte* (“Entreacto”, 1924) de René Clair. El trabajo, ante todo, se matiza por su componente narrativo, compuesto por *gags* breves de humor negro. Además de haber exuberancia en los desenfoces y en la distorsión de las representaciones visuales; especificar de igual forma, que en esta obra, irrumpe a luz una lupa, de forma reiterada en el clip, y que es ampliamente utilizada y desarrollada, en el vídeo musical de *The beautiful people* (1996) para Marilyn Manson. Sigismondi utiliza en esta pieza un vestuario más elaborado, buscando ascendientes en las películas y en el arte de los años veinte; continuando con la presencia simbólica de los animales y penetrando maduramente en la técnica de la animación, pixiliación.

---

<sup>406</sup> Banda canadiense de hard rock y glam metal surgida en los noventa

### 3.4.2 De la apoteosis manierista a la renovación fría 1996-1999

Los trabajos videográficos efectuados en esta segunda etapa: plástica, aciaga e inhumana, marcarán definitivamente el éxito y el reconocimiento mundial de Sigismondi. Primero destacan cronológicamente los videoclips *Tourniquet* y *The beautiful people*, ambos del 1996, y elaborados para Marilyn Manson<sup>407</sup>. Más tarde mencionar, a *Little wonder* (1996), de David Bowie; vídeo musical promocional que reúne todas características deslumbrantes de la realizadora. Animación pintoresca y vestimenta exuberante, de múltiples y trabajados efectos visuales de postproducción, a más de distinguirse un ritmo vertiginoso. En el texto de *Little wonder* del álbum *Earthling*<sup>408</sup> (1997) de Bowie, se hallan escritos sutilmente los nombres de los siete enanos del cuento de Blancanieves<sup>409</sup>. Completar también que en este vídeo musical, colabora el artista Tony Ousler<sup>410</sup>, aportando sus seres objetos proyectados, como el ojo en la cuchara y la esfera del ojo de la tétrica habitación. Concluyentemente en *Little Wonder*, la autora logra resurgir el espíritu atrevido del joven Bowie inmerso en el movimiento *glam* de los setenta, resucitándolo con un actor similar al Ziggy de Stardust.



*Little wonder* (1996) David Bowie de Floria Sigismondi

<sup>407</sup> Piezas que están posteriormente detalladas en la tesis

<sup>408</sup> Tony Ousler colaboró en todas las proyecciones de la gira de conciertos de dicho álbum. Destacar la escenografía del concierto, *Bowie & Friends, 50 Birthday*, en el Madison Square Garden, New York, 1997

<sup>409</sup> Schneewittchen, (Blancanieves) de los Hermanos Grimm.

<sup>410</sup> Artista, músico, performer y realizador de instalaciones audiovisuales norteamericano. Formó parte del grupo de rock, *Poetics*, y ha colaborado con Tony Conrad y Sonic Youth, entre otros.



En el consecutivo vídeo promocional de *(Can't you) trip like I do* (1997) de Filter & The Crystal Method, la música y la letra está compuesta a la par, por los grupos norteamericanos, Filter<sup>411</sup> y por The Crystal Method<sup>412</sup>. En el audiovisual se alternan principalmente las escenas de la película *Spawn* (1997) con las actuaciones de los miembros de las dos bandas; en especial, del vocalista de Filter. El clip es bastante narrativo y normativo, con un ritmo apresurado en el que predominan las gamas cálidas y algún que otro filtro típico de la realizadora. Sobre todo, resaltar del vídeo, la seductora secuencia de la discoteca, en el que se visualizan intérpretes disfrazadas góticamente y combinadas con los planos del monstruo de *Spawn*. El tema *(Can't you) trip like I do* (1997) de Filter & The Crystal Method, procede de un recopilatorio musical para el largometraje *Spawn* (1997) dirigido por Mak A. Z. Dippé, que en realidad, es una adaptación del cómic *Spawn* de Todd McFarlane. En el álbum intervienen grupos de *rock metal industrial*, *metal rock* o *hard rock*, con músicos de corte *electrónico* y de *tecno* muy heterogéneos. El resultado final, es una híbrida e insólita mezcla entre grupos de estilo dispares que se aglutinan para componer la banda sonora del film.



*(Can't you) trip like I do* (1997) Filter & The Crystal Method de Floria Sigismondi

---

<sup>411</sup> Banda de rock metal alternativo, con escaso uso de sintetizadores. El líder del grupo fue el exguitarrista de los Nine Inch Nails.

<sup>412</sup> Dueto musical, de estilo electrónico *big beat*. Caracterizado por el empleo de pesadas percusiones con superpuestos *loops* de diferentes géneros: como el *jazz*, el *rock*, el *pop*, y el *techno*. *Big beat* es un término desarrollado en la mitad de los noventa, por la prensa de música británica para describir la música de The Chemical Brothers, Fatboy Slim, The Crystal Method y Propellerheads.

Acerca de la producción viperina *Makes me wanna die* (1997) de Tricky dirigido por Sigismondi, es en conjunto de cadencia parsimoniosa, con rasgos siniestros y está desarrollado linealmente a través de tramas vaporosas. Laura Frahm añade lo siguiente:

*Tricky's Makes me wanna die 1997 where the different layers of vibrant color are Split up, multiplying and distorting the figures that, as result, are suddenly overlapping within an uncanny space of constant mutation*<sup>413</sup>.

El solista Tricky<sup>414</sup> esta transformado en una serpiente humanoide, alrededor del cual, orbitan doncellas acuáticas con la piel de reptiles, grandes lagartos y varias culebras. Tras unos momentos, se acentúa una actriz moribunda que descansa en una lúgubre pila inmersa de agua. Esta secuencia está relacionada con la temática de la muerte de la letra del vídeo musical y al mismo tiempo, hace pensar, en la expiración de la Ofelia prerrafaelista.



*Makes me wanna die* (1997) Tricky de Floria Sigismondi

<sup>413</sup> “El videoclip de *Tricky*, *Makes me wanna die* 1997 donde están divididas las diversas capas de color vibrantes, multiplicando y torciendo las figuras que, como resultado, se están traslapando repentinamente dentro de un espacio extraño de mutación constante”, en FRAHM, Laura, “Liquid Cosmos, movement and mediality in music video”, *Rewind, play, fast forward. The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.170

<sup>414</sup> Vocalista británico y compositor musical de género *trip-hop*. En consecuencia el *trip-hop* o también conocido por el nombre del *Sonido de Bristol* (GB), es un término creado por la revista inglesa *Mixmag* para describir el trabajo de Dj. Shadow que daba al oyente la impresión de estar en un viaje. Es una música electrónica con una velocidad lenta, ritmo suave y con la combinación de hip-hop, house, reggae, soul, jazz y downtempo. Se subrayan de entre otros, Massive Attack, Portishead, Tricky, Thievery Corporation y Howie B.

El luminoso y pictórico clip *Dead man walking* (1997) de David Bowie es un obra de tonos muy saturados y con una gran influencia del pintor Francis Bacon. La perspectiva esta retorcida como los lienzos del artista de la nueva figuración, y a su vez se percibe en todas las partes del videoclip su mundo, en especial la pintura, *Three figures at the base of a crufixion* (1944) disuelta en las decoraciones, en los ropajes, en los maquillajes y en los aberrantes artilugios. Las masas rojas corpóreas se entremezclan con los negros vestidos, emergiendo continuamente oscuras connotaciones, viscosas y perversas. Los multitudinarios actores amorfos y los continuados destellos fulgurantes sobre un pedazo de carne, constituyen una unión monstruosa entre el personaje del hombre elefante, John Merrick de David Lynch con el ambiente del cuadro de *Carcass of beef* de Rembrandt. En síntesis destacan los duros cosméticos empleados de los personajes y la curiosa indumentaria salida del *glam* de los setenta, fusionada con las ropas de arlequines del siglo XVII.



*Dead man walking* (1997) David Bowie de Floria Sigismondi

Referente a *Black Eye* de Fluffy<sup>415</sup> (1997), vídeo de un formalismo barroco-hiperreal deslumbrante basado en la imaginería de Cindy Sherman y en el sueño automático surrealista. No obstante, la primicia más extraordinaria de la pieza, es que la banda Fluffy<sup>416</sup> -íntegramente formada por mujeres-, se sirve de un discurso activista en contra del modelo estereotipado de las amas de casa; por consiguiente, Sigismondi materializa esa protesta, mediante secuencias delirantes protagonizadas por actrices que figuran tareas domésticas de maneras decadentes. Una mujer maniquí categorizada como una *cyborg* demacrada, plancha como una robot y a continuación una joven fúnebre descansa en una bañera corrompida y después otra muchacha encorvada de una gran cabellera postiza cose compulsivamente mediante una máquina de hilar, etc. Concurrentemente también, se ubica en escena, una cabeza decapitada colmada de moscas, y más intérpretes femeninas enmascaradas, extraídas de los personajes estrambóticos de la *Commedia dell'Arte italiana* del Siglo XVI, como Pantolone y Dottore.



*Black Eye* (1997) Fluffy de Floria Sigismondi

Por otro lado, estos dos trabajos, *Anna is a Speed Freak* de Pure y *Four Leaf Clover* de Catherine, están realizados también entre 1996 y 1997, pero son ambos de un estilo y factura diferentes que los anteriores clips disertados. El preliminar vídeo *Anna is a Speed Freak* de Pure<sup>417</sup> 1996 es de tradicional lectura. Por lo demás, tiene un ritmo resuelto y está elaborado en

<sup>415</sup> Banda de punk rock británica formada íntegramente por mujeres constituida en los noventa. Teloneros de Marilyn Manson en la gira europea de *Antichrist Superstar* Tour 1995.

<sup>416</sup> Integrada en la asociación de bandas musicales de mujeres. [www.girlband.org](http://www.girlband.org)

<sup>417</sup> Banda de rock canadiense formada en los noventa

blanco y negro. La estética global es urbana, y se acentúa, ante todo, una bañera, como elemento significativo en la iconografía de la realizadora. Por último, el audiovisual promocional *Four Leaf Clover* (1996) de Catherine<sup>418</sup> emplea frecuentemente la moda y en ocasiones raya lo *kitsch*. La narración es repetitiva y la acción es muy cansina; producida por la constante presencia de los miembros de la banda alrededor de la estancia. En concreto destacamos la artista invitada en el clip, D'Arcy Wretzkg, bajista de la banda de The Smashing Pumpkins.

La inauguración de la segunda, glacial y simétrica etapa en Sigismondi, fue el estreno del videoclip *Can't get loose* (1998) de Barry Adamson y a partir de esta pieza, se nota por parte de la artista, de un prolongado esfuerzo por pasar del reputado estilo encasillado de sus inicios; a otro más innovador y renovado. La autora indaga más sobre las diferentes técnicas de filtros visuales y cambia radicalmente su clásica coloración de temperatura caliente, por otra, más bien fría y más minimalista. Del mismo modo se empieza advertir el interés cada vez mayor, de la artista Floria; por la arquitectura y por el interiorismo. Las secuencias son mayoritariamente claustrofóbicas, de espacios desocupados con escasos figurantes, que junto con una preponderancia por los fundidos, se consigue engendrar un clima integral de misterio. El vídeo musical *Can't get loose* de Barry Adamson<sup>419</sup> (1998), es profundamente oscuro y laberíntico en el que uno se imagina caminado dentro de la casa de Fred -el saxofonista- de *Lost Highway* ("Carretera perdida", 1997) de David Lynch. La primera parte del film de Lynch, es lenta, vacía, con numerosos fundidos a negro, con su atmósfera de miedo retenido empapado de sordos rumores. Los personajes están incomodados y desvitalizados en un mundo monstruoso lleno de apatía. Resaltar, al mismo tiempo la aparición en medio de la acción de unas monjas con careta obscurecida y con el trasero descubierto. De tal película Michel Chion indica:

*La belleza de los encuadres y la utilización magistral de la horizontalidad en Carretera Perdida hacen de ella quizá la película visualmente más deslumbrante de David Lynch*<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup> Grupo de rock alternativo norteamericano formado en los ochenta

<sup>419</sup> Músico británico de rock que ha trabajado con grupos como Buzzcocks, Visage, Nick Cave & The Bad Seeds y Pan Sonic. También ha hecho bandas sonoras para David Lynch, además de publicar sus propios discos.

<sup>420</sup> CHION, Michel. *David Lynch*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 306



Fotogramas del film *Lost highway* (1997) de David Lynch

Las melodías tenebrosas y esotéricas de los antiguos componentes de Led Zeppelin<sup>421</sup> -Robert Plant y Jimmy Page<sup>422</sup>-, resurgen, gracias al clip *Most High* (1998), perpetrado por Sigismondi. En principio es una obra de transición, pues aún conserva ese misticismo extravagante e infernal de la segunda etapa de la artista, pero dispuesto mediante signos elaborados diversificadamente. Cosméticos diversos, códigos teosóficos junto con prendas sofisticadas, deambulan en escenas espirituales; todas ellas, amplificadas a través de la simbología de los animales. Además del reiterado recurso de la velocidad, paralelo a las reinventadas modelos y a los satánicos planos indefinidos. Finalmente, *Sweet surrender* (1998) de Sarah McLachlan, *Anything but down* (1998) de Sheryl Crow, *Get up* (1999) de Amel Larriex son videoclips que cierran la tercera parte de la directora y simultáneamente la década de los noventa. Caracterizándose por la escenografía urbanita, la gama fría, la arquitectura<sup>423</sup>, la desintegración de la forma y sobre todo, que la música en todos los clips está compuesta plenamente por mujeres.

El promocional musical *Sweet surrender* de Sarah McLachlan<sup>424</sup>, es una pieza muy atractiva y lóbrega, de enérgicos claroscuros y de fluorescencias azul-turquesas, desplegadas en unas estancias de motel

<sup>421</sup> Banda de rock heavy metal británica surgida a finales de los sesenta

<sup>422</sup> Fundador y guitarrista británico de Led Zeppelin. Vivió desde mediados de los setenta hasta mediados de los ochenta en Boleskin House, antigua residencia del brujo Aleister Crowley.

<sup>423</sup> Trabajos que anticipan las localizaciones urbanas de *In my secret life* (2002) de Leonard Cohen, dirigido por Floria Sigismondi

<sup>424</sup> Cantante y compositora canadiense, además de fundadora de un festival musical en los noventa, para solamente cantantes femeninas.

abandonadas y en unas serpenteantes carreteras que remiten, a la introducción automovilística de la película *Lost Highway* (1997) de David Lynch. Por lo demás es un vídeo musical con un ritmo lánguido y con un exceso de primeros planos de la solista, que toma demasiada importancia en las escenas. Acerca de *Anything but down* de Sheryl Crow<sup>425</sup>, es un clip que proporciona, ante todo, una imagen moderna y fresca a la cantante. Aunque la acción en general sea muy encorsetada y estática, Sigismondi sitúa a la vocalista en un contexto cosmopolita, entre colosales rascacielos y entramadas luces artificiales de neón. Al mismo tiempo que los ruidos extradiegéticos y los futuristas filtros visuales de disolución lumínica, son muy acertados, dando un soplo de vida al audiovisual.



*Sweet surrender* (1998) Sarah McLachlan dirigido por Floria Sigismondi



*Anything but down* (1998) Sheryl Crow dirigido por Floria Sigismondi

---

<sup>425</sup> Solista, compositora, guitarrista y pianista estadounidense. Su carrera musical empezó en los años noventa. Creadora del tema musical *Leaving las Vegas*, que formó parte de la película del mismo nombre, dirigida en 1995, por Mark Figgis e interpretada por Nicholas Cage y Elisabeth Shue

El último vídeo de la década, *Get up* (1999) de Amel Larrieux<sup>426</sup> es de un ritmo más fluido que los dos videoclips musicales anteriores detallados, también es gélido, cotidiano y tecnológico pues se usa una gran cantidad de efectos de pixelado digital, congeladas animaciones y de minúsculas fragmentaciones abstractas a varias partes de las composiciones visuales de la ciudad. De igual forma, se puede hablar de que es una obra audiovisual arquitectónica, pura en sí misma, con elaboradas disposiciones geométricas de líneas y planos regulares formando la trama del monocanal. Ciertamente esa espacialidad, también está presente en la cinematografía de Jacques Tati sobre todo en los encuadres arquitectónicos de los films *Playtime* (1967), *Mon Oncle* (1958) y *Traffic* (1971).



*Get up* (1999) Amel Larrieux de Floria Sigismondi

---

<sup>426</sup> Vocalista y compositora norteamericana de *soul* y de *rhythm & blues*, su carrera empieza en los años noventa.



### 3.5 La audiovisión antropomorfa de Chris Cunningham

*Per tot plegat, cal parlar del videoclip, sigui quina sigui la seva procedència i els seus orígens productius, com d'un hipertext, una aparent fragmentació ontològica en una unitat discursiva global, fonamentada en el mateix concepte d'Audio-Visual. Qui millor sembla haver-ho entès, a parer nostre, és Chris Cuningham a través de les seves obres*<sup>427</sup>.

Jaume Radigales

*Chris Cunningham és un d'aquests creadors que ha aparegut en el món de les arts visuals gràcies en gran part no solament a una capacitat creativa més que demostrada, sinó també a la manera com, per mitjà del llenguatge videogràfic, ha sabut plasmar les inquietuds d'una època convulsa, la que vivim actualment*<sup>428</sup>.

Frederic Montornés

Chris Cunningham emplea en sus producciones un antropomorfismo monstruoso ilimitado, incluida la disolución del audio. También según Michel Chion instaure una certera audiovisión<sup>429</sup> en sus vídeos musicales, en los cuales predomina la temática del humor negro, lo escabroso plástico, y la absurdidad textual formalizando divagaciones caricaturescas de la cotidianidad más normalizada y aburrida. Además en los videoclips de

---

<sup>427</sup> "Por todo ello, hay que hablar del videoclip, sea cual sea su procedencia y sus orígenes productivos, como de un hipertexto, una aparente fragmentación ontológica en una unidad discursiva global, fundamentada en el propio concepto de Audiovisual, Quien mejor parece haberlo entendido, a parecer nuestro, es Chris Cuningham a través de sus obras", en RADIGALES, Jaume, "El videoclip com a obra d'art total, Sobre Africa Shox (Letfield), de Chris Cunningham", Revista *Trípodos*, nº 17, Barcelona, 2005, p. 195 (La traducción es nuestra)

<sup>428</sup> "Chris Cunningham es uno de estos creadores que ha aparecido en el mundo de las artes visuales gracias en gran parte no solamente a una capacidad creativa más que demostrada, sino también a la manera como, por medio del lenguaje videográfico, ha sabido plasmar las inquietudes de una época convulsa, la que vivimos actualmente", en MONTORNÉS, Frederic, "Chris Cunningham", *Parc Humà, Una exposició de criatures globals*, Institut de Cultura de Barcelona, 2002, p. 42 (La traducción es nuestra)

<sup>429</sup> Véase *La Audiovisión*, 1993 de Michel Chion. En esta obra explica detalladamente las relaciones entre sonido e imagen. Las películas sonoras, los videoclips o los programas de televisión no se ven sino que se audíven.

Cunningham, acorde con Laura Frahm, se pueden concebir como una reflexión permanente sobre un mundo que está en estado de fluidez interminable. Él crea escenarios únicos que no se mueven ni se cambian, reestructurando sin cesar nuestras concepciones en primer plano del espacio y de su potencial de transformación. Mientras que al mismo tiempo, va dirigiendo debidamente los movimientos del vídeo según la música, con una estética cercana al agua y a los fluidos<sup>430</sup>.



Retrato de Chris Cunningham (2001)

Las extrañas asociaciones visuales de Cunningham se materializan en criaturas biónicas esculpidas por él mismo junto con otras manipulaciones digitales, lo que da resultados de un realismo impactante como son los *cyborgs*, mutantes o autómatas, medio-máquinas o medio-animales, que obligan al público a reconsiderar sus sistemas de percepción y sus estereotipos de belleza<sup>431</sup>. Asimismo, matizar que la obra de Chris Cunningham está estrechamente relacionada con la iconografía del artista suizo H. R Giger; por lo tanto siguiendo a José Antonio Navarro apuntamos:

*En el terreno audiovisual, sólo los cortos experimentales y videoclips del británico Chris Cunningham remiten esquinadamente al brío de H.R Giger. Destaquemos por ejemplo. El extraordinario clip para Björk, All is full of love 1999, o Rubber Johnny 2005<sup>432</sup>.*

---

<sup>430</sup> FRAHM, Laura, "Liquid Cosmos, movement and medality in music video", *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.164

<sup>431</sup> Véase a H.R Giger, *Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007

<sup>432</sup> NAVARRO, José A, *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.145

Por lo demás añadir a esta lista, otras producciones del director inglés, que a su vez nos transfieren al universo gigeresco como *Sheena is a Parasite* (2006) de The Horrors, *Back with the killer again* (1995) y *Come to daddy* (1995), entre otras. Por consiguiente podemos discurrir que los monstruos de Chris Cunningham son semejantes a los de H.R Giger; relatando que son signos de rebeldía de una presencia tan real como de inverosímil existencia, criaturas que como el resto de los salvajes, no están domesticadas. No son simples excrescencias, son el reflejo oculto de nuestra propia civilización, tumoraciones de una sociedad enferma que evocan nuevos miedos y presagios<sup>433</sup>. Acerca de H. R Giger, Carlos Arenas expone que es un artista plástico, pintor, dibujante y escultor, que cuenta con un estilo propio acuñado por él mismo como *biomecánico*, en el que sintetiza formas de origen biológico y artificial con gran maestría. Su arte invita a la reflexión y a la meditación: temas contemporáneos y de actualidad como la superpoblación, la guerra, los desafíos tecnocientíficos -*clonación, maternidad tecnológica, manipulación científica, cyborgs*- o la destrucción del medio ambiente, planean constantemente en su imaginario. De todos modos pese a su tono tétrico y oscuro, Giger ofrece grandes dosis de humor, fiel a sus visiones surrealistas<sup>434</sup>. A partir de la exposición de *Biomechanoids* (1969) de Giger; el autor suizo desarrolló su propia iconografía *biomecanoide*<sup>435</sup>, representando así la simbiosis de lo humano con la máquina, configurando anatomías aprisionadas, desmembradas y en transformación, en un contexto claustrofóbico. Según palabras del propio artista:

*En una época en que se puede hacer realidad la clásica frase de los surrealistas, bello como el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de disección, y en la que existe la bomba atómica, los biomecanoides tienen vigencia*<sup>436</sup>.

Del mismo modo que el monstruo biomecánico acontecido en la película de *Alien*, es una clara e intensa prolongación de la obra plástica de H. R Giger, la cual relanza, bajo ropajes vagamente góticos, surreales y postmodernos, una imagen de la mujer como un ser:

---

<sup>433</sup> PLASENCIA, Carlos, *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.23

<sup>434</sup> ARENAS, Carlos, *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.118

<sup>435</sup> "El mismo Giger llama así a sus criaturas", *H.R Giger, ibidem*, p.118

<sup>436</sup> GIGER, H.R, *Arh+*, Taschen, Berlín, 1991, p.44

*Sexualmente insaciable, dotado de una lascivia salvaje y descontrolada, un ser que, convertido en un auténtico monstruo, pone en peligro la seguridad del hombre y amenaza su integridad física. Así la mujer se confunde con la bestia, dando lugar a unos seres donde se mezclan el misterio y el engaño, el deseo y la muerte (...) que simbolizan las pasiones viciosas, la ligazón entre oralidad y sexualidad<sup>437</sup>.*



Criatura creada por H.R Giger para el film *Alien* de Ridley Scott (1979)

Por otra parte, el film *Alien* (“El Octavo pasajero”, 1979) de Ridley Scott, película completamente diseñada por H. R Giger; se merece una especial atención, pues aparecen signos igualmente recurrentes en la producción del realizador videográfico inglés. Sobre el engendro de *Alien*, Fernando Savater comenta lo siguiente:

*Ese monstruo imborrable es también el mestizo definitivo: una características físicas del insecto, del reptil, y del escualo con una agilidad y energías llegadas de las profundidades inimaginables del espacio. Se multiplica como un parásito y se alimenta como un depredador, desconoce las vacilaciones piadosas y sólo tiene un objetivo: sobrevivir a costa de lo que sea y de quien sea. Es un enemigo al que tememos más porque nos vemos obligados admirarle como modelo de naturaleza sin*

---

<sup>437</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso*, Anagrama, Barcelona, 1997, p.67

*escrúpulos ni remedio. Quizá sea el siguiente paso evolutivo, el mejor adaptado a una sociedad fracasada en la búsqueda de la concordia y gloriosa en la maximización del provecho inmediato...<sup>438</sup>.*

Igualmente para Ridley Scott, director de la película *Alien*, escribe lo siguiente:

*Toda la obra de Giger está unida a formas femeninas muy sexuales, casi obscenas, pero al mismo tiempo, muy atractivas. Yo quería que Alien tuviera esa forma muy femenina, estilizada. La idea de asociar el peligro y el deseo sexual, de tener una criatura altamente deseable, y al mismo tiempo, mortal, era apasionante<sup>439</sup>.*

Y sin duda, argumenta Antonio José Navarro, debe reconocerse que tal pensamiento no quedó en una simple declaración de intenciones, sino que recibió un estimulante tratamiento visual. El coito facial entre Kane y el parásito; el parto sanguinolento del primero; la forma fálica del *Chest Burster* (revienta pechos) nos remiten al particular maridaje entre Eros y Thanatos tan recurrente en las piezas de Giger<sup>440</sup>. Asimismo Chris Cuningham en todos sus metrajés se respira al igual que H. R Giger, una atmósfera cargada de erotismo y de seres disformes inquietantes. Al respecto Pilar Pedraza dice:

*La aportación de H.R Giger al cine ha sido muy importante porque ha rebasado lo puramente escenográfico o el diseño de monstruos y ha creado en la medida en que la producción se lo ha permitido, mundos propios, irrespirables pero vivos, enriquecidos con un fuerte y siniestro simbolismo sexual<sup>441</sup>.*

---

<sup>438</sup> SAVATER, Fernando, *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.10

<sup>439</sup> Citado por NAVARRO, Antonio José, en "Alien/Los inconquistables", Revista Telarama nº 1548, Dirigido por s.l; Col. Programa Doble, Barcelona, 1995, p.64

<sup>440</sup> NAVARRO, Antonio José, "Los misterios del organismo fílmico: H.R Giger y el cine", en *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p. 143

<sup>441</sup> PEDRAZA, Pilar, *H.R Giger, Escultura, gràfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007, p.135



Detalle del *Facehugger* en el film *Alien* y (1979) y en otro monstruo similar en el videoclip de *Sheena is a Parasite* (2006) *The Horrors* dirigido por Chris Cunningham

En los trabajos del creador de Reading, hay una gran tensión ambiental producida a través de un alto control de la fotografía, del tiempo y de los efectos especiales. Sin embargo es su interpretación visual del sonido lo que reinventa la forma y desmantela los típicos clichés del vídeo musical promocional creando relatos ricos en un post-romanticismo contemporáneo. Referente al sonido, el mismo Cunningham expresa:

*With me it's purely reacting with the sound, I find that it's sound that activates my imagination. I spent my entire childhood laying by my dad's speakers listening to music, with my eyes closed picturing things, so I've almost got a library of connections that my brain makes with sound*<sup>442</sup>.

---

<sup>442</sup> "Encuentro que el sonido es lo que dispara mi imaginación. Me pasé toda mi infancia tumbado junto a los altavoces con los ojos cerrados, escuchando música mientras imaginaba cosas, así que casi tengo una biblioteca

A más se establece en el discurso cunninghamiano una extraordinaria empatía con todas las derivaciones de las imágenes a través de las atmósferas acústicas. A partir de entonces el autor intenta trabajar con músicos afines como son, Aphex Twin, Autechre, Portishead, Squarepusher y Letfield. No obstante es con el músico galés Aphex Twin, su más estrecho colaborador; sus melodías estremecedoras se encuentran en varias piezas de Cunningham, como *Come to daddy* (1997), *Windowlicker* (1998), *Flex* (vídeo-instalación, 2000), *Monkey drummer* (vídeo-instalación, 2001) y *Rubber Johnny* (2005). El talante ecléctico de Aphex Twin le ha llevado desde el *ambient* al *neo-industrial* pasando por el *techno* y *drill'n'Bass* más aterrador. Para dar a conocer su extensa producción ha utilizado diversos nombres como AFX, Blue Calx, Caustic Window, Diceman, Polygon Window o PCP, aunque es Aphex Twin el que suele usar más a menudo. Además, en toda la trayectoria profesional de Cunningham se evidencia unas específicas influencias musicales, que van básicamente desde el *tecno* y la *electrónica* hasta la *música concreta*<sup>443</sup>. Al mismo tiempo está muy estimulado por otros géneros musicales de finales de los setenta y principios de los ochenta, como The Human League, Depeche Mode y especialmente, Kraftwerk<sup>444</sup>.



Fotografía de la banda alemana Kraftwerk

---

mental de conexiones entre imágenes y sonidos”, en BRACEWELL, Michael, “Chris Cunningham, Man, Machine and Music”, *Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Arts*, Royal Academy of Arts, London, 2000, p.149-150

<sup>443</sup> Estilo en la organización del sonido, que se origina en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de grabación de la radiodifusión francesa en 1948. Consiste en grabar en una cinta magnetofónica, sintetizador o en ordenador, sonidos musicales, no musicales y ruidos concretos, tales como golpes, gritos, ruido de motores, canto de pájaros o mugidos, entre otros; a los que se le llama objetos sonoros.

<sup>444</sup> BRACEWELL Michael, “Chris Cunningham, Man, Machine and Music”, *Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Arts*, Royal Academy of Arts, London, 2000, p.149

En primer lugar, la banda alemana, Kraftwerk es la inspiración más innegable del marcado estilo del realizador; asonancias artificiales, puesta en escena cibernética, utilización de sintetizadores, voces intervenidas y sobre todo, su proximidad con el arte sonoro. Las técnicas acústicas que introdujeron Kraftwerk<sup>445</sup>, así como también, el equipo que desarrollaron, son muy difundidas y presentes en la música actual. Por lo demás son considerados como los abuelos de la música electrónica, que si bien ya venía de tiempo atrás, ellos fueron los responsables de llevarla a un nuevo horizonte y asentar las bases de lo que hoy la conocemos. Kraftwerk emergió en Düsseldorf en la década de los sesenta, alrededor de grupos como Faust, Neu, Amon Düül y Tangerine Dream. En sus giras esos grupos han tenido un estrecho vínculo con compositores del movimiento Fluxus como Karlheinz Stockhausen, John Cage, Tony Conrad y La Monte Young's Dream Syndicate. En el álbum *Men Machine* de Kraftwerk ellos mismos se posan como maniqués constructivistas, a la par que en sus conciertos recurren a androides mecánicos. Pertinente al realizador británico, comparten su obsesión por los autómatas, el planteamiento meticuloso y el control de sus procesos de composición; según Cunningham: *Siempre he tenido fascinación por las máquinas más que por los efectos especiales*<sup>446</sup>. También el grupo alemán fue uno de los primeros, en usar únicamente instrumentos electrónicos, e igualmente muchas de las partes de voz de las canciones estaban generadas por síntesis de voz, abundando en la idea de mensaje transmitido<sup>447</sup> que tienen sus letras. Después la banda sacó a la luz, tres álbumes que ejercieron una gran influencia en la música popular: *Radioactivity* (1975), *Trans-Europe Express* (1977) y *The Man Machine* (1978). El adolescente Cunningham pasaba horas dibujando la portada del disco de Kraftwerk de *The Men Machine* (1978), al mismo tiempo que copiaba las portadas de The Human League<sup>448</sup>. Respecto a *All is full of love* (1999) de Björk elaborado por Cunningham, el mismo autor tuvo como inspiración el trabajo de 1981 de

---

<sup>445</sup> Grupo alemán de música de vanguardia formado en 1970, cuya contribución fue decisiva para el desarrollo de la música electrónica. El grupo lo formaron Ralf Hütter y Florian Schneider, pero su fama la hicieron como cuarteto, con Wolfgang Flür y Karl Bartos.

<sup>446</sup> REISS Steve & FEINEMAN Neil, *Thirty Frames per Second. The Visionary Art of the Music video*, Harry N, Abrams, New York, 2000, p.70

<sup>447</sup> Su idea base era convertir al grupo en una estación de radio que emitía mensajes para todo el mundo. Respecto a sus letras (a veces con distintos idiomas) se enmarcan en la vida urbana y en la tecnología de la Europa del siglo XX. Según sus propias palabras: los artistas alemanes de su generación debían intentar continuar avanzando a partir del punto muerto en el que quedó Alemania en 1933 con la llegada al poder de los Nazis.

<sup>448</sup> Grupo inglés de música *synth-pop* formado en 1977. Son iniciadores de este estilo y pioneros en el uso de los sintetizadores en Inglaterra, lograron gran popularidad en la década de los ochenta



Kraftwerk *Computer world*. Este vídeo musical asimismo nos hace recordar a las películas mecánicas de Fernand Léger o el Ballet Tríadico de Oskar Schlemmer realizado en la Bauhaus. Chris dialoga de haber abordado, con este video, una serie de fetiches que van desde la robótica, la industrialización hasta la anatomía femenina: *Era perfecto, tuve que jugar, nuevamente, con las dos cosas que más me gustaban cuando era un adolescente: los robots y la pornografía*<sup>449</sup>.



Fotografía de la banda inglesa Depeche Mode

A cerca de Depeche Mode, banda inglesa formada en Basildon (Essex), comparten afinidad con Cunningham por un romanticismo post-industrial y una insólita textura auditiva. Es un grupo de música electrónica que se forma en la ola *synth-pop*<sup>450</sup> de principios de los ochenta, y a poco a poco, se van consolidando como banda de culto, de estética y letras más oscuras, después con aproximaciones hacia el *rock* y con estrechos vínculos a The Cure, Nitzer Ebb, Einstürzende Neubaten y The Human League. Comúnmente son considerados importantes precursores del uso del sintetizador y del sampler como instrumentos musicales, así como de la realización de acreditados videoclips. En las letras de sus canciones siempre predominan la decadencia de las relaciones humanas, el amor y la religión cristiana asociados a otros temas inusuales. Su música siempre ha sido muy híbrida e interrelacionada con el *pop*, *ambient*, *downtempo* y *techno*. En los

---

<sup>449</sup> *Dazed and Confused* #55, June 1999

<sup>450</sup> También conocido como *tecno pop*, es un género musical derivado de la *new wave* y desarrollado a finales de los años setenta y principios de los años ochenta, sobre todo en el Reino Unido y Alemania, aunque también en EE.UU.

años ochenta inspiraron el nacimiento de la escena *house* en Chicago, junto a la *disco-music*, el *funk* y la música *industrial* de Throbbing Gristle. Además en 1986 fueron unos de los primeros que inventaron el maxi-single remezclado, con lo cual propició nuevas tendencias dentro de la escena del baile. Posteriormente en el tour del álbum *101* de 1988 fueron el primer grupo con sintetizadores que llenaba un estadio<sup>451</sup>. También sus influencias han llegado a otras generaciones, con formaciones musicales tan dispares como, The Smashing Pumpkins, Pan Sonic, Sigur Ros, Marilyn Manson, Air, Rammstein, Nine Inch Nails y Goldfrapp, entre otras muchas más. Por otra parte, según la BBC en la lista de la música de todos los tiempos Depeche Mode aparece como el padre de la música electrónica; su contribución es innegable, influyente y decisiva como la herencia de sus maestros Kraftwerk. Producciones analógicas, sombrías e imperturbables como *A construction time again* (1983), *Some great reward* (1984) o *Black celebration* (1986), estimularon decisivamente la fantasía del muchacho, Cunningham.

Por otro lado, también hay considerables influjos literarios en la completa videografía del director británico; en especial, el género *cyberpunk*<sup>452</sup> acuñado por el escritor canadiense y precursor del movimiento, William Gibson<sup>453</sup>; conocido, sobre todo, por su obra *Neuromancer* (1984), novela que Cunningham leyó de joven quedando muy sorprendido. En el 2001 se rumoreó que el realizador, estaba trabajando en la adaptación de la novela de Gibson para llevarla al cine, pero por ahora el proyecto se ha quedado paralizado. Respecto a *Neuromancer*; libro de cabecera de la corriente *cyberpunk*, que por extensión, se utiliza para todos aquellos que utilizan la informática como medio de contestación y disidencia. De acuerdo con Lawrence Person, los personajes del *cyberpunk* clásico son seres marginados, alejados, solitarios, que viven al margen de la sociedad, generalmente en futuros distópicos donde la vida diaria es impactada por el rápido cambio tecnológico, una atmósfera de información computarizada ubicua y la modificación opresora del cuerpo humano. El argumento de la escritura *cyberpunk* se centra a menudo en un conflicto

---

<sup>451</sup> Rosebowl Stadium, California, EE.UU, 1988

<sup>452</sup> El término: *cyberpunk* se acuñó en los años ochenta y continúa siendo muy actual. Subgénero de la ciencia ficción, conocido por su enfoque de Alta tecnología y bajo nivel de vida y toma su nombre de la combinación de cibernética y punk. Mezcla ciencia avanzada, como las tecnologías de la información y la cibernética junto con algún grado de desintegración o cambio radical en el orden social.

<sup>453</sup> William Gibson, de igual forma, ha popularizado el término ciberespacio para denominar el espacio virtual creado por las redes informáticas.

entre *hackers* inteligencias artificiales, y mega-corporaciones, tendentes a ser puestos dentro de la Tierra en un futuro cercano, en oposición del futuro lejano o panorama de encuentros galácticos en novelas como la *Fundación* de Isaac Asimov o *Dune* de Frank Herbert. Las visiones de este futuro suelen ser catástrofes post-industriales, pero están normalmente marcadas por un fomento cultural extraordinario y el uso de tecnologías en ámbitos nunca anticipados por sus creadores. La atmósfera del género en su mayoría procede del cine negro, utilizando a menudo, técnicas de novelas policíacas. Entre los primeros exponentes de la corriente *cyberpunk* se encuentran William Gibson, Bruce Sterling, Pat Cadigan, Rudy Rucker y John Shirley. Por lo demás, concierne a la novela de Philip K. Dick<sup>454</sup>. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (“¿Los Androides sueñan con ovejas eléctricas?”), cuya obra literaria es más que un *ciber-Thriller*, lanzando docenas de preguntas y cuestiones acerca de la identidad y de la existencia humana. Tal mencionado libro, inspiró fervorosamente al adolescente Cunningham, al igual que quedó completamente fascinado, sobre todo, por el ambiente futurista muy bien recreado, de la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott; film también basado en la misma novela de Philip K. Dick: ¿Los Androides sueñan con ovejas eléctricas?. Referencias a J.G Ballard, y a David Cronenberg, son evidentes también en sus trabajos, donde el autor crea unos sujetos nacidos de la abyección, entendida como el otro lado de los códigos religiosos, morales e ideológicos sobre los cuales reposa el sueño de los individuos y la tranquilidad de las sociedades<sup>455</sup>.

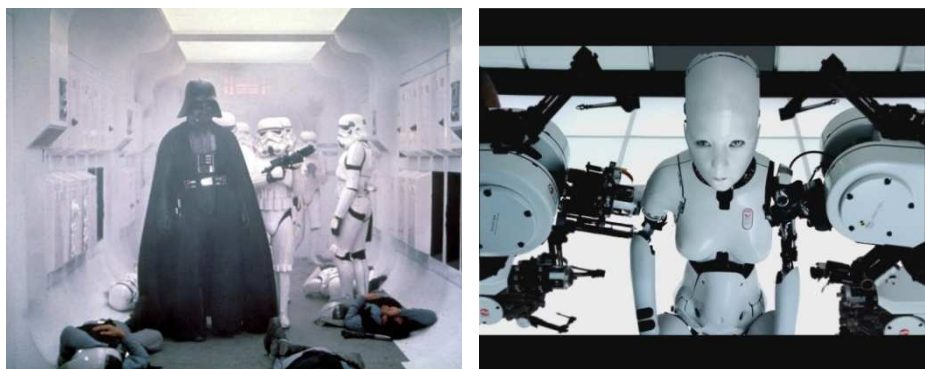
Otra película que decisiva para Cunningham fue *A New Hope. Star Wars* (1977) de George Lucas, film que vio a la edad de siete años quedando en su memoria una huella inolvidable. Igualmente del film *Star Wars*, subrayar la magnífica puesta en escena, derivada en parte, de su estilo formalista *high-tech*, y aunada con un gran ascendiente de estética cultural japonesa<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Escritor prolífico y novelista estadounidense de ciencia ficción, que influyó notablemente en dicho género.

<sup>455</sup> CUELLAR, Carlos, “Nuevo sexo y nueva carne”, *La nueva carne, Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar Intempestivas, 2002, Madrid, p.178,

<sup>456</sup> George Lucas cuando viajó a Japón por primera vez quedó fascinado por aquel país. Estudiando posteriormente su cultura y trasladando parte de ella a la gran pantalla, como en *Star wars* (1977).



Fotogramas de *Star Wars* (1977) de Georges Lucas y del videoclip *All is full of love* Björk (1999) de Chris Cunningham

La película *Kakushi toride no san-akunin* (“La fortaleza escondida”, 1958) de Akira Kurosawa, transcurre por el Japón feudal del siglo XVI, y cuenta la historia de un samurai que debe escoltar a una princesa por tierras enemigas. En definitiva es un magistral film que anticipa a otros largometrajes de Kurosawa como son *Yojimbo* o *Sanjuro*, a más de ser de inspiración determinante para el film de *Star Wars* (1977). De hecho Lucas, manifestó en muchas ocasiones su admiración y reconocimiento por la cinematografía de Kurosawa e incluso llegó a co-producir una película suya como fue *Dreams* en 1982<sup>457</sup>. Asimismo el videoclip dirigido por Chris Cunningham, *All is Full of Love* (1999) de Björk, en donde la intérprete es convertida en un erótico ser biomecánico, e introducida en una atmósfera antiséptica, esta estimulado en parte según el autor<sup>458</sup> por la estética blanca espacial de las siguientes películas de ciencia ficción, *2001: A Space Odyssey* (“Odisea en el espacio”, 2001) de Stanley Kubrick, *Alien* de Ridley Scott, *Star Wars* y *THX-1138* ambas de George Lucas, precisamente este último largometraje *THX-1138*, fue el primero que elaboró el director norteamericano en 1971.

<sup>457</sup> Véase la crítica de TORRES, M, Augusto, en *Espléndida historia de época*, Diccionario Espasa

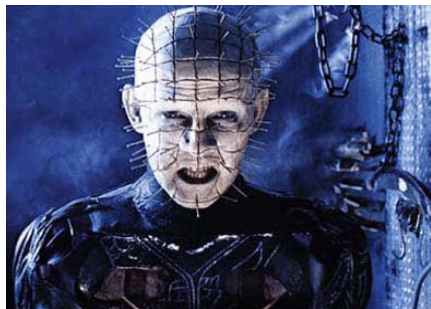
<sup>458</sup> “The real Kubrick connection is, of course 2001. His NASA influenced design aesthetic in that film has influenced nearly Sci-fi from then on, including *Alien*, *THX-1138* and *Star Wars*”, BANGS, Lance, *Chris Cunningham, Interview, The work of the director Chris Cunningham*, Palm Pictures Director's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music DVD booklet, 2003



Fotograma del film *THX -1138* (1971) de George Lucas

Chris Cunningham nació en Reading en Gran Bretaña. Más tarde su familia se trasladaría a Lakenheath, Suffolk, cercana a una base aérea militar de la OTAN. Donde allí el niño, Cunningham, desarrollaría su pasión por la música, el dibujo, la pintura y la escultura:

*In full effect, dead, I took the day off school and went to Pinewood Studios with my portfolio. Clive Barker was there making a horror film with a really young crew and they took me on the design the effects. I stayed with the company for two years*<sup>459</sup>.



Fotogramas de personajes de la saga *Hellraiser* creada por Clive Barker

Pronto abandonó la escuela para dedicarse a aquello que tanto realmente le gustaba la plástica en todas sus expresiones. De modo que con tan sólo dieciséis años, y con el apellido de su padrastro, Chris Halls; entró a

---

<sup>459</sup> “Cogí el día libre en la escuela y fui a los estudios de Pinewood con mi dossier. Clive Barker estaba allí haciendo una película de horror con su joven equipo y ellos me cogieron para el diseño de los efectos. Me quedé con la compañía durante dos años” MC GEOCH, Callum, *Dazed and Confused*,

trabajar a los famosos estudios Pinewood<sup>460</sup> londinense, realizando concretamente el maquillaje, el diseño de los personajes, y la construcción de diversos prototipos<sup>461</sup> para diversas películas como: *Hellraiser II* (1988) de Clive Barker, *Nightbreed* 1990 (“Razas de Noche”, 1990) de Clive Barker, *Hardware* (“Hardware. Programado para matar”, 1990) de Richard Stanley, *Alien III* (1992) de David Fincher, *Dust Devil* (1993) de Richard Stanley, *Brave* (1994), de Richard Stanley, *Judge Dredd* (“El Juez Dredd”, 1995), de Danny Cannon, *Death Machine* (“Máquina Letal”, 1995) de Stephen Norrington y *Alien Resurrection* (“Alien. Resurrección”, 1997) de Jean-Pierre Jeunet. Simultáneamente en 1989 aquel adolescente Cunningham alterna su trabajo de efectos especiales en Pinewood, con el oficio de construir estructuras de robots animatrónicos<sup>462</sup> y modelando caricaturas para los muñecos<sup>463</sup> de guiñol de las series de televisión de la BBC. De hecho y gracias a esos conocimientos técnicos, conseguirá realizar más adelante, unos espléndidos replicantes y engendros, en numerosas piezas posteriores como *Back with the killer again* 1995 de Auteurs, *Come to daddy* (1997) y *Windowlicker* (1998) ambos de Aphex Twin, entre otros.



Diseño de Cunningham del personaje de *Mean Machine* para el film *Judge Dredd* (1995) de Danny Cannon

<sup>460</sup> Grandes estudios cinematográficos británicos situados en Iver Heath (Buckinghamshire, cerca de Londres). Allí han rodado películas como: *Goldfinger* (1964), *Superman* (1978), *Octopussy* (1983), *Hellraiser* (1987) *Hellraiser II* (1988), *Alien, el Regreso* (1986), *Alien III* (1992) y *Eye wide Shut* (1999), entre otros muchos films.

<sup>461</sup> También realizará muñecos animatrónicos.

<sup>462</sup> El uso de la electrónica y de la robótica aplicada a los muñecos mecanizados para dar sensación de vida. También pueden ser movidos manualmente. Walt Disney fue el primero que los utilizó en *Mary Poppins* 1964.

<sup>463</sup> *Spitting Image*, en inglés; su equivalente en castellano serían los muñecos de guiñol que aparecen en episodios televisivos de tono satírico; por ejemplo; Las noticias del guiñol, emitidas por Canal Plus.

En aquellos años se destaca el diseño del personaje de *Mean Machine* para el film de *Judge Dredd* (1995) de Danny Cannon (El Juez Dredd), efectuado por el mismo artista inglés, mientras trabajaba de ilustrador para las revistas de *2000 AD*. La película *Judge Dredd* (1995), es una adaptación, no muy bien conseguida del cómic, *Judge Dredd* originario de la década de los setenta y editado en los semanarios de ciencia-ficción británicos, *2000 AD*. De este correspondiente semanario matizar las más importantes ediciones, como son *Starlord*, *Warriors*, *Tornado*, *Dice Man*, *Crisis*, *Revolver* y *Toxic!*. Además Cunningham, o más bien definido por Michel Bracewell como, el *Mozart de los efectos especiales*<sup>464</sup>, fue contratado por Stanley Kubrick como diseñador de *animatronics* para el niño robot protagonista de su película de ciencia-ficción *A.I Artificial Intelligence* (“Inteligencia Artificial”), película que finalmente no fue terminada hasta el 2001, pero esta vez bajo la dirección de Steven Spielberg. Mientras tanto el joven Cunningham estuvo alrededor de un año trabajando en el proyecto de Kubrick, hasta que finalmente lo dejó para convertirse en director de videoclips.



Fotograma del videoclip *Come on my selector* (1997) *Squarepusher* de Cunningham

En 1995 el director inglés se inicia con valor, a la carrera de dirigir vídeos musicales con su obra neófito, *Second bad Vilbel* (1995) de Autechre. Inmediatamente cinco años después cambia a otra aventura profesional, el arte de las bienales y galerías. Aunque en el 2006 vuelve a colaborar como cámara *steady cam*, en el cortometraje musical *Electroma*

---

<sup>464</sup> “The Mozart of movie model-making” término extraído del texto de BRACEWELL, Michael, “Chris Cunningham Man, Machine and Music”, *Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Arts*, Royal Academy of Arts, London, 2000, p. 148

de *Daft Punk*, como también en el mismo año, realiza un videoclip *Sheena is a Parasite* para la banda The Horrors. Mientras tanto hace su primera exposición individual en la galería Anthony d'Offay de Londres, con la vídeo-instalación, *Flex* (2000), producida por la misma galería. Particularmente la obra *Flex* tiene un toque manierista estremecedor, con una iluminación tenebrosa pareja a los lienzos del pintor italiano, Caravaggio; las figuras corpóreas se oscurecen y se aparecen desde las sombras hasta su deformación compulsiva. El artista vuelve hacer gala de su amor por la anatomía, los músculos, los torsos, las nalgas, incluso llegando hasta la pornografía. La apoteosis se alcanza con un Dios refulgente procedente de la fosca inmensidad. El propio realizador declara:

*I wanted to make an abstract, anatomical film. Fighting, fucking, lot's of blood, muscles, heavy breathing, spunk and God! All in this dreamlike, black void*<sup>465</sup>.



Fotogramas de la vídeo-instalación *Flex* (2000) de Chris Cunningham

En suma la pieza *Flex*<sup>466</sup>, habla de las relaciones físicas a través del sonido y de la imagen explorando nuestros sentimientos más íntimos. A más de la competición sin tregua entre el hombre y la mujer actuales, cuyo conflicto esta enunciado mediante los límites del amor y de la violencia. Los movimientos asonantes se vuelven abstractos, fusionados junto con el audio

<sup>465</sup> “Quise hacer una película anatómica abstracta. Luchas, sexo, montones de sangre, músculos, respiración pesada, semen y Dios, todo en este vacío negro, onírico”, en BANGS, Lance, *Chris Cunningham, Interview, The work of the director Chris Cunningham*, DVD, Palm Pictures Directors's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music 2003, cuadernillo. (La traducción es nuestra)

<sup>466</sup> Esta pieza se inauguró en la muestra: *Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Art*, en el Royal Academy of Arts, en Londres en el 2000.



sintético de Aphex Twin. En el audiovisual hay fragmentos que conmemora la presencia del cinematógrafo de Oskar Fischinger y en terminación, la pareja se asemeja a Adán y Eva expulsados del paraíso a causa de su egoísmo terrenal. En estas declaraciones de Cunningham sobre las formas humanas y el sonido podemos vislumbrar que están estrechamente relacionadas con la video-instalación *Flex*:

*I love anatomy. I love the human form, I always have. That's why I got into painting and sculpting, that's why I got into doing prosthetics, that's why I got into making films about bodies. But the one thing that I hadn't been able to incorporate was sound. And that was my favourite love of all. And as soon as I started doing that in film that was it for me*<sup>467</sup>.



Fotogramas de la vídeo-instalación *Flex* (2000) de Chris Cunningham

Tras cuatro más años de silencio, llegó *Rubber Johnny* (2005), proyecto audiovisual artístico que no dura más de 6 minutos y producido por Warp Films. La idea de trabajar con una compañía independiente es interesante, porque el panorama del vídeo clip actual es preocupante; mientras los que paguen las facturas sean los sellos discográficos y los presupuestos de promoción sigan cayendo, directores como Cunningham, lo van a tener cada vez más difícil para trabajar dentro de los engranajes de la

---

<sup>467</sup> “Amo a la anatomía. Amo la forma humana, siempre lo he hecho. Por eso me metí en la pintura y escultura, por eso empecé a hacer prótesis y por eso empecé a hacer películas sobre cuerpos. La única cosa que faltaba era el sonido, que es lo que más me gusta. En cuanto empecé a jugar con el sonido y la música, lo supe. Nunca pensé que se pudiera superar la sensación de esculpir o pintar, pero editar cine y sonido le da mil vueltas”, en BANGS, Lance, *Chris Cunningham, Interview, The work of the director Chris Cunningham*, DVD, Palm Pictures Directors's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music 2003, (La traducción es nuestra)

industria de la música. Este tipo de acuerdos deja al autor trabajar libremente sin presiones externas, como los departamentos de marketing de sellos discográficos comerciales, empresas privadas o galerías de arte. *Rubber Johnny* es otra colaboración con Aphex Twin con el tema *Afx 237 v.7* del álbum *Drukqs*, recuperando mucho de las obsesiones de *Come to Daddy* y *Windowlicker*. La línea fina entre el horror y la parodia, el cuerpo como objeto en permanente mutación. Johnny -interpretado por el propio Cunningham-, es un joven deforme atado a una silla de ruedas que pasa los días encerrados en un sótano con su asustado perro. Johnny pasa los días cambiando de forma, tomando cocaína y gritando como un energúmeno.



Fotografía de *Rubber Johnny* (2005) de Chris Cunningham

Desde entonces y tras un intenso tiempo parón creativo, el realizador inglés ha actuado como Vj en festivales internacionales con un tour denominado *Chris Cunningham Live* para promocionar los músicos del sello Warp 20, en directos que van desde el 2005 hasta el 2011. A más de dirigir un anuncio *Gucci flora* (2009) para el perfume Gucci; un videoclip *New York is killing me* (2010) para Gil Scott-Heron, y la elaboración de unas series fotográficas en el 2008 para la artista Grace Jones en la revista *Dazed & Confused*.

*El hecho de que la irrupción de un creador foráneo en el ámbito restrictivo de las artes visuales sorprenda actualmente a bien poca gente, no deja de ser un signo muy revelador que ha estado necesario aceptar los postulados de Beuys. Esta*

*situación confirma el que se intuía desde hacía un cierto tiempo: que el fundamentalismo que hasta hace poco reinaba en las artes visuales se ha debido rendir delante de la evidencia que la creación, (en mayúsculas), no es un tema exclusivo de ningún ámbito específico. Ya hay bastante en saber, qué hay que decir y, sobretudo, como hay que decirlo*<sup>468</sup>.

Últimamente, la iconografía de Cunningham no coincide excesivamente con la del videoclip contemporáneo al uso, basado en el efecto especial por sí mismo, con sus objetivos lucrativos y códigos superficiales. Ni tampoco vagabundea en el elitismo artístico contemporáneo de altos vuelos, e inmerso en mediocres valores sociales; ni intenta buscar la experiencia estética a través del conocimiento tecnológico como otros. Pretende, ante todo establecer una intrínseca conexión con el músico, -conseguida mediante la distorsión audiovisual-, de modo que cada impulso sonoro produzca una imagen adecuada a la vez que insólita y sincrética, extraña y retorcida.

---

<sup>468</sup> MONTORNÉS, Frederic, "Chris Cunningham", *Parc Humà, Una exposició de criatures globals*, Institut de Cultura de Barcelona, 2002, p. 41

### 3.5.1 La búsqueda del estilo 1995-1996

En el primer año 1995, Chris Cunningham se adentra en el mundo de los videoclips y particularmente su primera pieza, es del género que más le concierne, la *electrónica*, con el tema *Second bad vilbel* de Autechre. Esencialmente en este trabajo de corte indeterminado y espectral, se observa que a Cunningham no le interesa contar una historia, sino que, ante, todo, crea imágenes que encajan perfectamente con el elemento musical. Desea transmitir lo abstracto, lo no específico, superponiendo sonidos en la imagen en movimiento de una máquina no específica, industrial y móvil. El sonido supuestamente ha de brotar gracias a la imagen-tiempo en movimiento:

*Estaba obsesionado por la idea de que las cosas se movieran al mismo tiempo que la música. Intentaba construir un trozo de maquinaria industrial no específica que se deshiciera al mismo tiempo que la música*<sup>469</sup>.

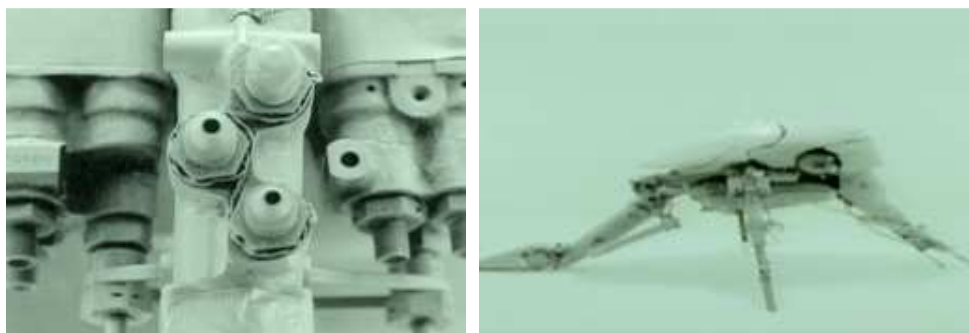
Basadas en el sonido electrónico e interrumpido del grupo inglés Autechre, las imágenes correspondientes del videoclip *Second Bad Vilbel* realizado por Cunningham, aparecen como trastornadas y caóticas. El consecuente impacto que afecta al espectador es una imagen de interferencia, con características misteriosas y fantasmagóricas. Aquello que normalmente no aparecería en un vídeo musical compatible con el mercado -falta de claridad, imágenes veladas- se convierte aquí en el principal elemento de la música. El efecto perturbador e inquietante de la composición musical de Autechre alcanza una nueva dimensión gracias a las imágenes del robot-escarabajo que activa sus diversas capas en el momento en que la música cambia a otro nivel de velocidad, así como gracias a la forma velada de la imagen en movimiento que permite que una capa tras otra, a partir de ese momento, brillen con un profundo misterio<sup>470</sup>.

---

<sup>469</sup> Véase a BANGS, Lance, "Chris Cunningham", Interview, *The work of the director Chris Cunningham*, DVD, Palm Pictures Directors's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music 2003, cuadernillo.

<sup>470</sup> MEIER, Julia, "La vie crie à la mort (la vida grita a la muerte)", *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004

En la obra de Cunningham, se combinan varios niveles de expresión auditiva con numerosos elementos de las visualizaciones correspondientes, para formar una unidad innovadora y desconocida, una perfecta y total obra de arte.



Fotogramas de *Second Bad Vilbel* (1995) Autechre de Chris Cunningham

También se subraya el clip *Back with the killer again* (1995) de The Auteurs<sup>471</sup>, producción donde crea su primera criatura espeluznante. Más tarde en 1996, Cunningham efectua muchos vídeos musicales: *Light aircraft on fire* de The Auteurs, *Fighting fit* de Gene, *Space junkie* de Holy Barbarians, *Something to say* de Jocasta, *Another day* de Lodestar y *Personally* de 12 Rounds. En esta fase, corta pero intensa, Chris Cunningham se esfuerza en la búsqueda de su estilo personal, e investiga sus inquietudes más profundas, como son: la miscelánea musicovisual, el dominio de la iluminación en claves bajas para la construcción de determinados ambientes, y sobre todo la exploración total del cuerpo humano, incluyendo las irregularidades de la naturaleza.

---

<sup>471</sup> Posteriormente el clip analizado y detallado



Fotograma del videoclip *Light aircraft on fire* (1996) The Auteurs de Chris Cunningham

En primer lugar en el mágico videoclip *Light aircraft on fire* (1996) de The Auteurs<sup>472</sup>. La trama recae sobre una niña como protagonista; precisamente igual, que la pequeña japonesa que sale en el clip *Come on my selector* de Squarepusher, efectuado por Cunningham en 1997. El vídeo musical se divide en dos partes, una parte monocroma que denota cierta realidad, y que trata sobre la niña que ve una película antigua. Dicho film se basa en la actuación de la misma banda en un jardín barroco, vistiendo trajes blancos de corte clásico extraídos de los años veinte, además de tener todos puestos unos gorros de piloto de aviación, en referencia al texto de la canción.



Fotograma del videoclip *Light aircraft on fire* (1996) The Auteurs de Chris Cunningham

---

<sup>472</sup> Rock alternativo británico de los noventa

Acto seguido el solista, Haines, ofrece una varita mágica a la chiquilla, y con esta fabulosa acción, se pasa a la segunda parte del clip; situándose la puesta en escena en otra dimensión, un immaculado espacio-tiempo de alucinación y maravilla. Universos similares inspirados en el relato de *Through the looking glass* (“A través del espejo”, 1872) de Lewis Carroll. La Alicia de Cunningham es una niña de ojos insectiles que atraviesa la gran pantalla y que camina en un nuevo lugar, blanquecino y luminoso. De la misma manera las imágenes de todo el vídeo son en color, abundando los primeros planos y planos detalle; más alguno que otro efecto de transparencia visual. Al mismo tiempo que se prepondera una coordinación de lo visual con la melodía *rock* de The Auteurs. Mientras tanto, la niña hace uso de la varita mágica y repentinamente, todas las cabezas de los miembros de la banda se transforman en animales, en un gato, en un perro y en un cerdo. Asistimos por lo tanto, a una hibridación zoomorfa total. Unos músicos pasan a ser como unos seres mitológicos de la antigua Grecia. Trucos visuales arquitectónicos y referencias a M.C Escher.



Fotograma del videoclip *Fighting fit* (1996) Gene de Chris Cunningham

El videoclip *Fighting fit* (1996) de Gene<sup>473</sup>, efectuado por Cunningham, la decoración es estándar y gira en torno a un teatro decimonónico con los componentes de la banda, -con trajes clásicos- tocando en diferentes posiciones y angulaciones irreales. Estas tomas están conseguidas gracias a montajes y superposiciones con perspectivas falsas e inusuales. En otro contexto más infausto, participa el vídeo musical *Space Junkie* (1996) de Holy Barbarians<sup>474</sup>. Pieza de una auténtica claustrofobia y

<sup>473</sup> Rock alternativo británico surgido a mitad de los noventa

<sup>474</sup> Banda de garaje rock -post punk, formada por el líder del grupo británico The Cult, Ian Astbury, entre 1995

angustiosa espacialidad; en que la banda toca en directo en una estrecha estancia, además de tener encima de sus cabezas unos tubos futuristas fluorescentes circulares, evocando cada uno la corona radial de santos religiosos. Asimismo decir al respecto, que Cunningham sentía un amor desaforado por los efectos de estos halos<sup>475</sup>. Por lo demás comentar la utilización tan propia del artista inglés por la baja iluminación de tonos azulados y sus derivados cromatismos.



Fotograma del videoclip *Space Junkie* (1996) Holy Barbarians de Cunningham

El trepidante y atronador vídeo musical *Another day* (1996) para Lodestar<sup>476</sup> es de un ritmo muy acelerado, más que ningún otro clip de Cunningham en ese inaugural período. La banda toca en un paisaje urbano distópico muy similar al de *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, y en la parte central del audiovisual, señalar también la actuación de un figurante asiático, con su cara maquillada de blanco, -a lo Kabuki-, y representado como un vidente espiritual. En la parte del final, las imágenes se yuxtaponen fugazmente dejando paso a destellos rojos rectangulares convirtiéndose en capsulas y a luces blancas radiales esporádicas muy formalmente abstractas.

---

hasta 1997

<sup>475</sup> The only interest for Cunningham folks in this tepid performance video is those halos, *Holy Barbarians-Space Junkie*, from website <http://www.director-file.com/cunningham/other.html> [Consulta 18/05/2010]

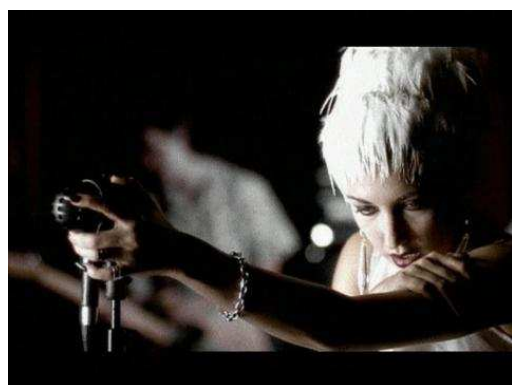
<sup>476</sup> Banda británica de rock progresivo experimental con acentos de rapcore. Solo han editado un álbum de existencia 1996-1997. Algunos miembros también pertenecen al grupo Senser





Fotograma del videoclip *Another day* (1996) Lodestar de Cunningham

Por un lado, el video musical *Something to say* (1996) de Jocasta<sup>477</sup> es un trabajo extraño y alarmante, ocasionado por el epiléptico virado de color intermitentemente del clip a rojos y azules. La banda toca clásicamente a contra luz en un descampado con algunas caravanas de fondo; mientras tanto el cantante persigue a una mujer y ésta al final lo mata, al derribarle encima de él una caravana. -subliminalmente la actriz se convierte en una monstruosa asesina-. Entre tanto una tormenta sobrecogedora, hace terminar precipitadamente el clip, con ráfagas de viento y piedras voladoras. Por lo demás subrayar, que técnicamente predominan los claros oscuros, y unas composiciones muy plásticas, aparte de estar efectuado todo el clip en blanco y negro.



Fotograma del videoclip *Personally* (1996) 12 Rounds de Cunningham

---

<sup>477</sup> Banda británica de pop acaecida en los noventa.

Desde otros aspectos delicados, e inmerso el vídeo musical en la simpleza, la sensualidad y el equilibrio, así pues de esta manera se describiría *Personally* (1996) para 12 Rounds<sup>478</sup>; en el que Cunningham consigue recrear un ambiente diáfano con un toque erótico, en el que destaca como siempre, su fotografía artística impecable y la actuación de la vocalista, con un vestido peculiar de novia y un aire gótico azucarado.



Fotogramas del videoclip *36 degrees* (1996) Placebo de Cunningham

En referencia a la temática corpórea y a la luminaria fría que trata Cunningham, se perciben en el videoclip *36 degrees* (1996) de Placebo. Una obra representativa de su primer período que anticipa los vídeos musicales efectuados debajo del agua<sup>479</sup>, como son *Only you* (1997) de Portishead y la vídeo-instalación *Flex* (2000).

---

<sup>478</sup> Grupo de rock británico surgida en los noventa, 1996-1998, su miembro es Atticus Rose, productor y miembro de la nueva banda formada por Trent Reznor (líder de Nine Inch Nails) llamada ahora: How to destroy angels

<sup>479</sup> Técnica digital que quita el agua con croma en los audiovisuales



Pintura *Hylas and the Nymphs* (1896) de John William Waterhouse

Este videoclip *36 degrees* es de ritmo sereno y fluido, compuesto por muchos primeros planos y desenvueltos al compás de la banda británica Placebo. Un vídeo de estética oscura y azulena, en la que la epidermis pálida del solista figura como un cadáver. Además toda la acción se sucede acuáticamente y en el exterior de una especie de laguna sombría, donde el cuerpo semidesnudo del protagonista, se sumerge y se contorsiona frecuentemente en la orilla. Márgenes de un estanque que nos remiten al cuadro *Hylas and the Nymphs* (1896) de John William Waterhouse, pintura victoriana muy apreciada por Cunningham<sup>480</sup>.

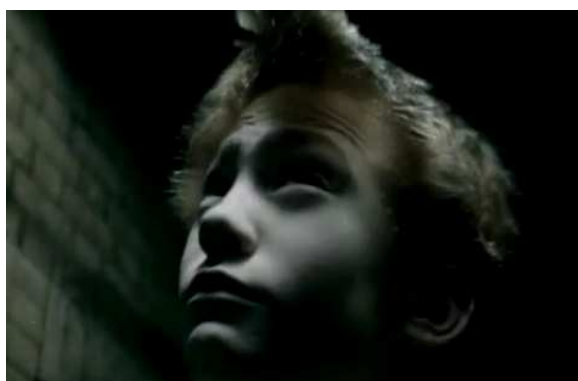
---

<sup>480</sup> BRACEWELL, Michael, "Man, Machine and Music", *Apocalypse, Beauty and horror in contemporary art*, Royal Academy of Arts, London, 2000, p.149

### 3.5.2 Robots, portentos y ruidos 1997-1999

Período de afirmación internacional del director de Reading; clips con engendros gigerescos, portentos analógicos, autómatas desviadas, pequeños clonados, modelos abyectas, fluidos corporales, etc. Además de estar presente en toda esta inherente estética de la negatividad; ruidos, sinfonías y abstracciones ominosas.

En el vídeo musical de *Come to daddy*<sup>481</sup> (1997) de Aphex Twin, le llega el éxito rotundo al autor británico, pasando a otra etapa de más riesgo y de mayor reconocimiento crítico. Ulteriormente realiza *Only you* (1997) de Portishead<sup>482</sup>, que según sus propias palabras, es una obra que refleja mucho de su sentimientos. *Only you, is the closest, I've come to translating feelings into visuals*<sup>483</sup> En este clip, la técnica de cambio constituye el factor impulso. Aquí los protagonistas -la cantante de Portishead, Beth Gibbons y un chico de unos 12 años- parecen moverse por debajo del agua a lo largo de una calle nocturna: su cabello ondula en todas las direcciones como si las corrientes jugaran lentamente con él, les cuesta moverse como si avanzaran a cámara lenta y bajo una gran presión.



Fotograma del videoclip *Only you* (1997) Portishead de Chris Cunningham

---

<sup>481</sup> Posteriormente detallado

<sup>482</sup> Banda inglesa de género musical experimental de acid Jazz y trip hop

<sup>483</sup> "Only You, es (la pieza) más cercana en la que he estado trasladando sentimientos en visuales", *Three Kings. Interview by ROMAN, Shari, The Face, EE.UU, California, 2003, p. 139.*

De hecho, los actores fueron rodados debajo del agua y, a continuación, transportados con un efecto de *cromakey* a un entorno seco: por eso su piel parece pálida y sus ojos vidriosos. El punto decisivo es, en cualquier caso, que no los percibimos simplemente como peces fuera del agua, sino-contemplados por agentes anónimos, que observan estoicos, absortos, con la boca eliminada con un retoque informático, desde detrás de las ventanas- como atrapados en una pesadilla de valium. Sin embargo, esa descripción también es insuficiente para explicar su estado, porque, al mismo tiempo, ejecutan técnicas provenientes de la cultura *pop*<sup>484</sup>. Beth Gibbons adopta poses de una diva del *blues* -con la cabeza inclinada hacia un lado debido a un profundo dolor, los ojos cerrados-, mientras que el joven realiza movimientos de *breakdancer*, volteretas submarinas y danzas robóticas, tipo *electric boggie*. La relación con la canción es perfectamente armoniosa, la interpretación de Gibbons se va entremezclando con la parte instrumental de crujidos y susurros del vinilo, efectos de *scratch* introducidos con lentitud como en el *hip hop* y ocasionales figuras de piano y trompeta como en la banda sonora de una película de *jazz*. Según palabras de Frahm sobre el videoclip:

*In Only you, fluidity is inscribed in and performed through the entire spatial environment: here, the tight, sparsely lit gap between the two houses seems to be strangely filled with water*<sup>485</sup>.

En una línea más tradicional se desenvuelve el videoclip *Tranquilizer* (1997) de Geneva<sup>486</sup>, a grandes rasgos es un trabajo sencillo efectuado con fluorescentes, -elementos repetitivos y emblemáticos en Cunningham-, con predominio de texturas, fondos con estructuras y matices amarillos-verdosos. Por lo demás prevalecen los movimientos de cámara, *travelling*, los planos con angulaciones heterogéneas afines al anterior clip *Fighting fit* 1996 de Gene, los efectos visuales destelleantes y un montaje continuo muy elaborado en postproducción. También siguiendo un estilo

---

<sup>484</sup> HEISER, Jörg, "Mi cabeza está en llamas, pero mi corazón está lleno de gozo", *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004, p.24

<sup>485</sup> "En *Only you*, la fluidez está inscrita adentro y realizada a través del ambiente entero espacial: aquí, el hueco, está escasamente iluminado entre las dos casas parece ser extrañamente llenado de agua", en FRAHM, Laura, "Liquid Cosmos, movement and mediality in music video", *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.165 (La traducción es nuestra)

<sup>486</sup> Banda escocesa de rock alternativo indie de los noventa

doméstico y de tranquila cadencia es el vídeo musical *No more talk* (1997) de Dubstar<sup>487</sup>; en el que prevalece una ficción cotidiana, muchos planos cortos, algún desenfoque gradual y alguna toma externa. Del mismo modo se enfatiza la actuación delicada de la solista, la enigmática presencia de un actor extraordinario, la predilección por los tonos turquesas y los típicos neones.

El interior circular de un satélite, sirve como pista para el desarrollo del vídeo musical *The next big thing* 1997 de Jesus Jones<sup>488</sup>. Diseño espacial análogo al *All full of love* (1999) de Björk, como también con las siguientes piezas de Gondry y Romanek: *The video is reminiscent of similar shots in Michel Gondry's video for Inspiral Carpets Two Worlds Collide and Mark Romanek's for Michael and Janet Jackson's Scream*<sup>489</sup>. En esta nave artificial del mismo modo se evidencia el gusto de Cunningham por las máquinas, como la recreación de un ojo rojo mecánico, semejante al ojo de HAL 9000 del film *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick. Agregar asimismo que el vídeo es de un montaje más fraccionado, combina la oscuridad con la luminosidad de los halógenos y posee variadas tomas de posición del grupo como las anteriores producciones. Por otra parte el vídeo musical *Afrika Shox* 1997 Letfield<sup>490</sup>, es un clip marcadamente político que gira alrededor de un vagabundo africano semidesnudo o más bien a un ser monstruoso *biopolítico* rechazado por la multitud que se va desmembrando mientras recorre Wall Street. En cierta manera Heike Melba expone lo siguiente:

*Es justamente en su esfuerzo de extender las manos, cuando éstas se le desprenden. No en un acto violento, por accidente o guerra, sino que la necesidad de acercamiento conduce a la mutilación*<sup>491</sup>.

---

<sup>487</sup> Banda británica de dream pop (subgénero del rock alternativo) de los noventa

<sup>488</sup> Grupo británico de rock alternativo ecléctico surgida en 1986 hasta el presente

<sup>489</sup> Véase a la web <http://www.director-file.com/cunningham/jesus.html> [Consulta: 18/05/2010]

<sup>490</sup> Grupo inglés de dub, house y electrónica originada en 1990; especialmente en esta canción está acompañado por el pionero afroamericano de hip-hop Afrika Bambaataa,

<sup>491</sup> MELBA-FENDEL, Heike, en el episodio *Albtraüme*, pesadillas de *Fantastic Voyages. Eine Kosmologie des Musikvideos*, 3Sat-ZDF 2000-2001



Fotograma del videoclip *Afrika Shox* (1997) Letfield de Cunningham

En cierta manera el zombi de color es la efigie del Tercer Mundo, es decir de los otros cuerpos sociales despreciados y esclavizados, por el capitalismo posmoderno, donde la existencia inútil de un inmigrante africano sin techo ya no tiene lugar. Por su parte Radigales describe el vídeo musical de esta manera:

*El videoclip sobre la cançó Afrika Shox és la representació del zombie, de l'home postmodern, fragmentat en el context del remolí que suposa la gran metròpoli (...) Indubtablement, el videoclip porta implícites una càrrega i una crítica socials que coincideixen amb les línies analítiques del videoclip des de la perspectiva dels estudis culturals dels últims quinze anys, però va més enllà d'una única tipologia classificatòria<sup>492</sup>.*

---

<sup>492</sup> “El videoclip sobre la cançó Afrika Shox es la representación del zombi, del hombre postmoderno, fragmentado en el contexto del remolino que supone la gran metrópolis. Indudablemente, el videoclip trae implícitas una carga y una crítica sociales que coinciden con las líneas analíticas del videoclip desde la perspectiva de los estudios culturales de los últimos quince años, pero va más allá de una única tipología clasificatoria”, en RADIGALES, Jaume, “El videoclip com a obra d’art total, Sobre Afrika Shox (Letfield) de Chris Cunningham”, Revista *Tripodos* n° 17, Barcelona, 2005, p. 196-197 (La traducción es nuestra)



Fotograma del videoclip *Afrika Shox* (1997) Letfield de Cunningham

También aquí Cunningham aborda la música con precisión: el tema cita la estética sonora del *hip hop* de la antigua escuela: un ritmo simple y contagioso, las alienantes voces del vocoder entonando *Zulu Nation*, el grito de guerra de la leyenda del *hip hop* Afrika Bambaataa que aparece como una estrella invitada. La producción *Come on my selector* (1998) de Squarepusher<sup>493</sup> emplea la frenética estética de la aceleración del *break-beat* como punto de partida para crear un grotesco manicomio. Cada sacudida, cada chillido, encuentra su correspondencia en el mordisco de un pequeño perro o en la patada de kárate que lanza una niña japonesa a las partes blandas de un monstruoso enfermero. En este trabajo como en *All full is love* (1999) de Björk y *The next big thing* (1997) de Jesus Jones, se evidencia la fascinación por Chris Cunningham por la tecnología. En *Come on my selector* asistimos a la transubstanciación de un perro y un enfermero de un hospital japonés para niños con trastornos mentales. Sus cerebros son intercambiados mediante un ordenador manipulado por una niña perturbada. Conjuntamente el director británico lleva al extremo la sincronización entre el sonido sampleado y el movimiento coreográfico de los actores, como si se trataran de unos dibujos de animación de *manga*. Mismamente resaltar que durante el trabajo que tuvo Cunningham de técnico de efectos en el film *Alien III* (1992); una película con marcados diseños y caligrafías japonesas situadas en la decoraciones de la prisión extraterrestre. Desde entonces, ya se advertía en el realizador anglosajón, un especial interés por la cultura nipona.

---

<sup>493</sup> Seudónimo de Tom Jenkinson un músico inglés que efectúa un género de música electrónica propio del sello Warp. Además de que añadir en sus piezas drum and bass y acid, con elementos de jazz y música concreta





Fotogramas del videoclip *Come on my selector* (1998) de Squarepusher

En cierto modo Cunningham ha aplicado y desarrollado en sus obras, unas veces más y otras menos, una estética de inspiración japonesa bastante acentuada; en la cual se caracteriza por un acabado perfeccionista, minimalista y muy plástico; que en sobremanera se percibe en audiovisuales como: *Come on my selector* (1998) de Squarepusher, y en *All full of love* (1999) de Björk, precisamente en esta pieza, según palabras de Vivianne Loría:

*El ambiente albo, minimalista, posee un carácter japonizante enfatizado por el perfecto equilibrio de los encuadres, por la eficaz conjunción de lo tecnológico y lo orgánico, y por la suavidad y elegancia de los movimientos de las máquinas<sup>494</sup>.*

Por consiguiente, este carácter japonizante también se nota en otras obras como *Another day* (1996) de Lodestar, y en menor grado en *Light aircraft on fire* (1996) de The Auteurs, *The next big thing* (1997) de Jesus Jones y *Second bad vilbel* (1995) de Autechre.

Por otro lado, en el clip *Frozen* (1998), Madonna es presentada como una hierofante de mística oriental, pues lleva en sus manos dibujos de *henna*, -Mehndi-, como una bruja y heroína yazidí que se deshace una y otra vez en las arrugas de su vestido negro antes que el traje se convierta a su vez en un cuervo negro, aves de presa y negros perros de caza. Cunningham trata en el vídeo musical una escasa iluminación de tonos fríos, la

<sup>494</sup> LORÍA, Vivianne, "Chris Cunningham, Destellos del lado oscuro", Revista *Lápiz* nº 203, Madrid, mayo 2004, p.23

metamorfosis fisiológica y la multiplicación del sujeto, como ya hizo con *Come to daddy* (1997); sin embargo esta vez, bajo un aspecto esotérico e introspectivo.



Fotogramas del videoclip *Frozen* (1998), Madonna de Chris Cunningham

Además se coincide con la renovación de la identidad y metodología musical de Madonna, hacia nuevos aires eléctricos más modernos y lejos del antiguo *pop* edulcorado. Precisamente la responsabilidad musical en el disco cayó en manos de William Orbit, encargado de producir esos sonidos tan característicos de *trip hop* y *ambient* al tema *Frozen*. Añadir así pues, que el vestido negro que lleva Madonna fue diseñado por Jean-Paul Gaultier<sup>495</sup>, como también fue rodado todo el vídeo musical en el desierto *Indian Wells Valley* de Mojave en California. También hay reminiscencias de la leyenda de Circe, que hechizó a la ninfa Scyrge para eliminarla como competidora amorosa; vertió una poción mágica en la fuente en la que Scyrge iba a bañarse y en cuanto ésta rozó el agua, la parte inferior de su cuerpo se transformó en una jauría de cancerberos ladrando. Al respecto Cunningham nombra al pintor victoriano John W. Waterhouse, de forma expresa como fuente de inspiración<sup>496</sup> en su videoclip. En efecto el artista victoriano Waterhouse pintó en 1892 la obra *Circe invidiosa*, la cual hace referencia a esta leyenda y muestra a una Circe extraordinariamente amenazante, que se alza y queda suspendida en el aire en el momento de llevar a cabo este solapado acto<sup>497</sup>.

<sup>495</sup> Véase a BANGS, Lance, *Chris Cunningham, Interview, The work of the director Chris Cunningham*, DVD, Palm Pictures Directors's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music 2003, cuadernillo.

<sup>496</sup> Véase a BANGS, Lance, *Chris Cunningham, Interview, The work of the director Chris Cunningham*, DVD, Palm Pictures Directors's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music 2003, cuadernillo.

<sup>497</sup> HEISER, Jörg, "Mi cabeza está en llamas, pero mi corazón está lleno de gozo", *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004



Pintura *Circe invidiosa*, 1892 de John W. Waterhouse

En comparación con Circe, Madonna resulta en el vídeo musical, una figura benévola, aunque también ella aparece con las oscuras vestiduras del deseo insatisfecho y amor congelado. En extracto, la más paradigmática estrella femenina del *pop* de los últimos veinte años, se fragmenta y se transforma, una y otra vez en el videoclip para recomponerse de nuevo idealmente y psíquicamente.

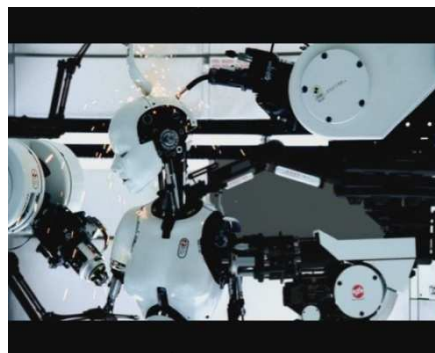


Fotogramas del videoclip *All is full of love* (1999) Björk de Chris Cunningham

En el abismo de un paisaje postindustrial y galáctico, irrumpe un líquido refrescante y lechoso que baña las bisagras de dos muñecas

articuladas, al mismo tiempo que saltan chispas de un soldador. El blanco plástico de la piel de la máquina se convierte en una membrana libidinosa; así de esta manera, transcurre el cibernético videoclip *All is full of love* (1999) de Björk con evocaciones a los films *2002: Una Odisea en el espacio* de Stanley Kubrick de 1968 y sobre todo a *Star Wars* (1977) de George Lucas, aparte igualmente de aludir a la imaginería japonesa, tan exclusiva en el autor inglés; como es el diseño industrial detallado, el recurso de la economía en las formas tecnológicas, la estructura armónica de los elementos visuales, el esfuerzo pictórico en la fotografía y la valoración del audio como signo ontológico insistido:

*When I first heard the track I wrote down the words, sexual, milk, white porcelain, surgery. The video's a combination of several fetishes: industrial robotics, female anatomy, and fluorescent light in that order. (...) I think I mentioned that I think it should be ... something that's white and frozen, and then it sort of melts, because of love, and making love<sup>498</sup>.*

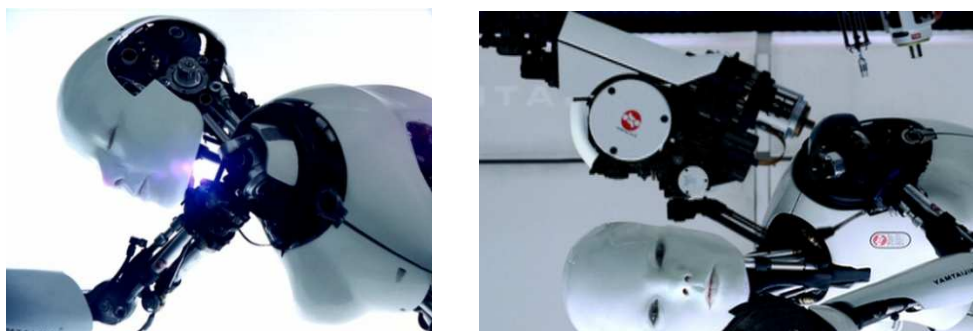


Fotogramas del film *Star Wars* (1977) de George Lucas y el videoclip *All is full of love* (1999) Björk de Chris Cunningham

En una atmósfera de laboratorio esterilizado y futurista, sumergido en una luz congelada y blanca, unos robots obreros construyen dos máquinas de apariencia humana con el rostro de Björk. Ya durante su creación, las autómatas se abrazan con ternura. Se hace referencia asimismo

<sup>498</sup> “Cuando primero oí la pista anoté las palabras: sexual, leche, porcelana blanca, cirugía. El vídeo es una combinación de unos varios fetiches: robótica industrial, anatomía femenina, y tubos fluorescentes en ese orden. (...) Parece que he mencionado que debería ser... alguna cosa como blanca y congelada, y entonces como un tipo de clase de derretimientos, debido al amor, y al hacer el amor”, en <http://www.director-file.com/cunningham/bjork.html> [Consulta 18/05/2010] from *Dazed and Confused*, 2004

al mito de Narciso en que las dos mujeres mecánicas se enamoran de su doble.



Fotogramas del videoclip *All is full of love* (1999) Björk de Chris Cunningham

Por lo demás esas entidades sintéticas se aman, quizá les guía el corazón una subterránea e invisible positrónica fuerza creadora técnico-orgánica. Ese es el escenario doblemente imposible en el que se sostiene *All is full of love* un doble traspaso de fronteras, encarnadas mediante el deseo lésbico. Una escenificación cuya fuerza trascendental revela la estúpida fijación con la heterosexualidad que debilita la obligada representación de la diferencia radical en el resto de videoclips<sup>499</sup>. En suma *All is full of love* nos convierte en voyeurs de una erótica escena lésbica, entre dos androides femeninas, proyectando una utopía de simbiosis de géneros, clonados y duplicados. Alcanzando las *cyborgs* el conocimiento y experiencia del amor universal, sin distinción alguna entre lo orgánico y artificial. Un amor impávido e industrial que Olaf Karnik escribe de este modo:

*Ya sea como amor robótico lésbico o como otro tipo de amor, antes y después de la obra maestra de Cunningham, ningún videoclip ha logrado realmente que todo esté lleno de amor, ninguno ha logrado esa utopía. Por eso, All is full of love sigue siendo hasta la fecha el mejor vídeo musical de todos los tiempos*<sup>500</sup>.

<sup>499</sup> WAGNER, Hilke, "Arte de videoclip y videoclips artísticos", *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004

<sup>500</sup> KARNIK, Olaf, "Cuerpos transhumanos e imágenes como ritmos", *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004



Fotograma del videoclip *All is full of love* (1999) Björk de Chris Cunningham

En *Windowlicker* (1999) de Aphex Twin es sobre todo una parodia de los clichés sobre el género y las razas, tal y como aparecen en ocasiones en producciones convencionales del vídeo musical del *hip hop*; mediante el uso denotado de la anatomía morfológica abominable. Los conceptos estereotipados del *hip hop*, sus códigos y estilos, son llevados al extremo y, de este modo, desenmascarados ya que: *El hip hop es un género que exhibe una pose de macho y que prefiere ver a las mujeres en bikini*<sup>501</sup>.



Fotograma del videoclip *Windowlicker* (1999) Aphex Twin de Chris Cunningham

Como sucedía en *Come to daddy* con los enanos duplicados, el rostro del protagonista masculino Richard D. James se muta a lo largo del vídeo musical con los cuerpos de las mujeres bailarinas, que derivan hacia un fisonómico monstruoso. Al final, es imposible identificar las identidades

---

<sup>501</sup> BLÜMMER, Heike, "Street Credibility, Hip-hop und rap, en Alles so schön bunt hier", *Die Geschichte der popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart, 1999, p.260, citado por WAGNER, Hilke, en "Arte de videoclip y videoclips artísticos" *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004

sexuales, todo se mezcla entre sí, creando ridículos seres hermafroditas que se divierten en una grotesca escena de fiesta playera en Venice Beach. Apuntar por lo demás, el satírico baile al estilo de Michael Jackson, efectuado por el desagradable actor principal en el videoclip:

*La monstruosidad de las mujeres y el extraño encanto del inquietante bailarín seductor nos recuerdan Cremaster 4 de Matthew Barney, en donde vemos a un fauno, también vestido de blanco y con zapatos retro blanquinegros, bailar claqué con habilidad rodeado de criaturas transexuales<sup>502</sup>.*



Fotografías de *Cremaster 4* (1995) de Matthew Barney y *Windowlicker* (1999) de Aphex Twin

Igualmente hacer hincapié en el peso de la música en el videoclip una composición de vanguardia electrónica del horror, de la embriaguez y de la alegre lujuria construida como un alegre *collage* de bruscas rupturas y cambios elásticos. Hay una parte en el clip donde la orgía del exceso acaecida por la cámara lenta de los cuerpos de las destellantes gotas de champán junto con el sudor del personaje monstruoso de Aphex Twin, se torna progresivamente más irreal y dramático. En esencia se trata de una revisión irónico-satírica y una inversión de los comportamientos, las identidades y los estereotipos en cuanto a los roles de ambos sexos. El cuerpo se revela como objeto de estrategias y relación de poder así como lugar de luchas de distribución y coordinación<sup>503</sup>.

<sup>502</sup> LORÍA, Vivianne, "Chris Cunningham, Destellos del lado oscuro", Revista *Lápiz* n° 203, Madrid, 2004, p.20

<sup>503</sup> WAGNER, Hilke, "Arte de videoclip y videoclips artísticos" *Chris Cunningham*, DA2-Kestner Gesellschaft, Domus Artium, Salamanca, 2004

**4ª PARTE:**  
**ANÁLISIS DE LOS VIDEOCLIPS DE FLORIA SIGISMONDI Y**  
**CHRIS CUNNINGHAM EN LOS AÑOS NOVENTA**



## 4.1 Floria Sigismondi

### 4.1.1 El laboratorio de los horribles suprahombres: *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson.

(...) *The mutation and transformation bodies is also recurring topic of her music videos (Floria Sigismondi), with probably the most memorable examples being the deformed creatures disfigured by equipment and clamps in the videos of Marilyn Manson: The beautiful people 1996 and Tourniquet 1996*<sup>504</sup>.

Laura Frahm

*My fellow Americans:  
We will no longer be oppressed by the fascism of  
Christianity! And we will no longer be oppressed by  
the fascism of beauty*<sup>505</sup>.

Marilyn Manson

En palabras de Teegarten Lance: *Floria Sigismondi directed what has been described as the creepiest of creepy videos for The beautiful people*<sup>506</sup>. El videoclip fue grabado en las destilerías abandonadas de

---

<sup>504</sup> “La mutación y la transformación de los cuerpos son también temas recurrentes de sus vídeos musicales, los ejemplos más representativos, probablemente sean las criaturas desfiguradas y deformadas por artilugios, en los vídeos de Marilyn Manson: *The beautiful people* 1996 y *Tourniquet* 1996”, en FRAHM, Laura, *Liquid Cosmos, Movement and mediality in music video, Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, (La traducción es nuestra) p.167

<sup>505</sup> “Mis seguidores americanos: ¡Ya no más estaremos oprimidos por el fascismo del cristianismo. Ya no más estaremos oprimidos por la mentalidad del estado policial y ya no más estaremos oprimidos por el fascismo de la belleza!” (la traducción es nuestra), véase: MTV Video Music Awards. MTV, *Marilyn Manson, originally broadcast*, New York, 4 September 1997, disponible en web: <http://www.mtv.com>, X [consulta 22-11-2010]

<sup>506</sup> “Floria Sigismondi dirigió el que se ha descrito como el más espeluznante de los vídeos espeluznantes *The beautiful people*”, (La traducción es nuestra) en LANCE, Teegarten, *Popmatters, Review of Lest we forget*, January 5, 2005, [www.popmatters.com](http://www.popmatters.com) [consulta 22-11-2010]

Goodenham & Works en Toronto<sup>507</sup>, Canadá; y representa a la banda de rock Marilyn Manson<sup>508</sup> tocando en un aula siniestra decorada con equipo clínico. El título del tema musical procede del libro de Marilyn Bender: *The beautiful people* (1967), en el cual se expone al mundo, el estilo de vida escandaloso de la *jet-set* y la cultura de la belleza plasmada por la revista Vogue en los años sesenta; que particularmente describió a la familia norteamericana de los Kennedy. Así pues el propio solista Manson, declara sobre el título que: *The term the beautiful people was inspired by a book that came out in the mid-'60s. It was about the Kennedys, politics and fashion at the time*<sup>509</sup>. De hecho, los Kennedy han sido y son una frecuente fuente de inspiración para la obra de Marilyn Manson, como el controvertido videoclip *Coma White* (1999) de Samuel Bayer en el que se comete una representación del asesinato del presidente John F. Kennedy.

Añadir que según palabras de Manson, la música de la canción de *The beautiful people*, nació mientras estaba el grupo de gira y también: (...) *I remember recording it on my four-track with Twiggy and my drummer Ginger in a hotel room. (...) I remember playing the drum beat on the floor and then having my drummer duplicate that on the drum machine*<sup>510</sup>. Por lo tanto y de esta manera surgió el elemento melódico característico de la canción, que es su repetitiva pista de batería, un común quinto compás de tiempo. El tema *The beautiful people* esta principalmente construido fuera de las notas de un trío disminuido, dentro de cada dos o más notas tocadas juntas. De igual forma incorpora un extensivo uso de distorsión de guitarra y el uso de silencios que crean un ritmo alto y amplificado por una pista de abundante percusión<sup>511</sup>.

---

<sup>507</sup> Véase VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video, Aesthetics and cultural context*, Columbia University press, New York, 2004, p.92

<sup>508</sup> Banda musical norteamericana, originaria de Florida, de *rock metal industrial*, su seudónimo procede de la composición a partir de la actriz Marilyn Monroe y el convicto Charles Manson. El solista del mismo nombre Marilyn Manson, es escritor, compositor, actor, pintor y ha co-dirigido algunos videoclips.

<sup>509</sup> "El término *The beautiful people* fue inspirado en un libro que salió en la mitad de los sesenta, era sobre la familia de los Kennedy y trataba sobre la política y la moda de ese tiempo", (La traducción es nuestra) en MANSON, Marilyn, *Talks about Inspiration behind The Beautiful People*, May 30, 2005, [www.blabbermouth.net](http://www.blabbermouth.net), [consulta 18/05/2010]

<sup>510</sup> "Recuerdo que fue cuando estábamos grabando el cuarto tema con el bajista Twiggy Ramírez y el batería Ginger en una habitación de un hotel. Recuerdo que estaba dando golpes rítmicamente con el palo de la percusión en el suelo y a la vez el baterista lo duplicaba en su batería" (La traducción es nuestra), en MANSON, Marilyn, *Talks about inspiration behind, The Beautiful People*, May 30, 2005, disponible en [www.blabbermouth.net](http://www.blabbermouth.net) [consulta 18/05/2010]

<sup>511</sup> Véase en *Talks about inspiration behind, The Beautiful People*, May 30, 2005, [www.blabbermouth.net](http://www.blabbermouth.net) [consulta 18/05/2010]

El vídeo musical *The beautiful people* de Marilyn Manson, desvela las entrañas de un monstruoso laboratorio<sup>512</sup>, en el que están presentes los miembros de la banda musical Marilyn Manson; figurando como unos poderosos señores grotescos que limitan estéticamente con lo fascista<sup>513</sup>. Para Emilio Gentile, el fascismo funciona como un laboratorio, cuyo espacio está representado sobremanera en el videoclip:

*El sistema político totalitario fascista funciona pues como un laboratorio donde se experimenta una revolución antropológica para la creación de un nuevo tipo de ser humano (...)*<sup>514</sup>.

Por su parte Vernallis efectúa la siguiente lectura sobre el videoclip musical: *Beautiful people remakes him as a Faustian figure who, we find out, experiments on human and animal subjects in order to gain control of the masses*<sup>515</sup>. En general, en el clip dirigido por Sigismondi, se encuentran cuatro niveles de lectura estructural: el narrador -el vocalista maquillado étnicamente y su grupo musical-, el torturado -Manson con accesorios clínicos y tatuajes-, el líder neo-fascista -o el suprahombre-, y la multitud débil y oprimida -público de diferentes edades con ropa cotidiana-. En los tres niveles están protagonizados por el intérprete, Marilyn Manson, quien se vale de diversos vestidos para encarnar cada personaje, el narrador, -de vestuario neobarroco- el torturado -con prótesis y semidesnudo- y el líder o guía -de estilo neofascista-. Definimos la palabra líder con connotaciones totalitarias, según indica Concepción Cervera como:

---

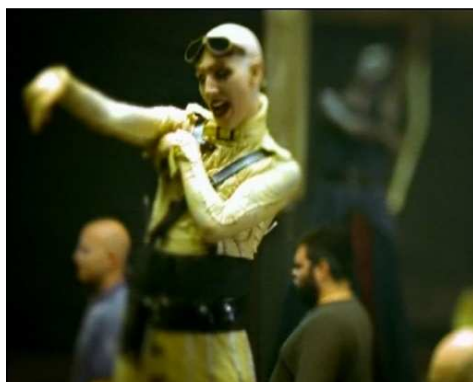
<sup>512</sup> Lugar equipado con los instrumentos, los aparatos y los productos necesarios para realizar una investigación científica o un trabajo técnico. Etimología del latín *laborare* ("trabajar")

<sup>513</sup> El fascismo ha surgido en Italia después de la Primera Guerra Mundial como un nuevo movimiento de masas, político y social, nacionalista y modernista, revolucionario y totalitario, místico y palingenésico -renacimiento de los seres-, organizado en un nuevo tipo de régimen fundado en el partido único, un aparato policial represivo, el culto del jefe y sobre la organización, el control y la movilización permanente de la sociedad en función del Estado, GONZALO, Borras, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid, 1999

<sup>514</sup> GENTILE Emilio, *Orden, Jerarquía y Comunidad, Fascismos, Dictaduras y Postfascismos en la Europa Contemporánea*, MELLÓN, Joan Antón (Coord.), Tecnos, Madrid 2002, p. 83

<sup>515</sup> "Beautiful people hace una nueva versión de una figura Faustiana, en quien descubrimos, experimentos sobre sometimientos de humanos y animales, para adquirir el control de las masas", en VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video, Aesthetics and cultural context*, Columbia University press, New York, 2004, p.38

*El líder (bajo sus diversas denominaciones de Führer, Duce, Caudillo, etc....) es el vértice de toda la organización jerárquica, esta imbuido firmemente por la convicción en su propia obra e identifica su destino con el de la nación*<sup>516</sup>.



Fotograma del videoclip *The beautiful people* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

En la letra del clip musical, Manson relata la cultura de la belleza junto con la teoría de Friedrich Nietzsche, en especial, la moral del señor y del esclavo. En el texto se aprecia lo siguiente: *It's not your fault that you're always wrong, The weak ones are there to justify the strong* (“No es tu culpa que siempre estés equivocado, El débil esta allí para justificar al fuerte”); en especial *the weak ones* los débiles, son quienes están *always wrong*, siempre equivocados, están oprimidos, por y justificar *justify the existente of* la existencia del fuerte *the strong*, también llamados la gente hermosa, *the beautiful people*. La moral del señor y del esclavo, es una temática de Friedrich Nietzsche; en particular, del primer ensayo de la *Zur genealogie der moral: eine streitschrift* (“Genealogía de la moral”, 1887). El filósofo alemán piensa que hay dos clases de hombres: los señores y los esclavos, que han dado distinto sentido a la moral. Para los señores, el binomio *bien-mal* equivale a *noble-despreciable*. Desprecian como malo todo aquello que es fruto de la cobardía, el temor, la compasión, todo lo que es débil y disminuye el impulso vital. En contraste la moral de los esclavos nace de los oprimidos y de los débiles, comenzando por condenar los valores y las cualidades de los poderosos. Una vez desacreditado el poderío y la gloria de los amos, el esclavo procede a decretar como buenas las cualidades de los

---

<sup>516</sup> CERVERA, Concepción, *Los Fascismos*, Akal, Madrid, 1993, p 28.

débiles: la compasión, el servicio -propios del cristianismo-, la paciencia, la humildad. Subrayar igualmente las siguientes palabras de Paul Strathern sobre Nietzsche acerca del cristianismo, y de su relación con la *voluntad de poder*, cuyo fondo hipotético está implícito en el videoclip de Manson:

*El cristianismo es una religión nacida dentro de la esclavitud en la era romana y nunca se ha desprendido de su mentalidad de esclavos; es la Voluntad de poder de los esclavos en lugar de la más abierta Voluntad de poder de los poderosos*<sup>517</sup>.

Así pues los esclavos inventan una moral que haga más llevadera su condición de cautivos. Han de obedecer a los señores e indicando que la obediencia es buena y que el orgullo es malo. Asimismo los esclavos son débiles porque promueven valores como la mansedumbre y la misericordia, a más de criticar el egoísmo y la fuerza. Por eso según Strathern:

*Nietzsche atacaba a la compasión, la represión de los sentimientos auténticos y la sublimación de los deseos implicados en el cristianismo, en favor de una ética más fuerte y más próxima al origen de los sentimientos*<sup>518</sup>.

Por tanto en el contexto de *The beautiful people* trata explícitamente de la destructiva manifestación del deseo de poder, canta Manson en esta estrofa: *There's no time to discriminate, Hate every motherfucker, that's in your way* (“No hay tiempo para discriminar, odia a cada hijo de puta, que esté en tu camino”). Literalmente estas reflexiones están dispuestas comúnmente en todo el álbum musical de *Antichrist Superstar* de Marilyn Manson, que es una reexaminación del *suprahombre* nietzscheano. Precisamente el compositor Manson declaró que el libro, *Der antichrist. fluch auf das christentum* (“El Anticristo”, 1888) de Nietzsche, fue el mejor libro que había leído hasta entonces<sup>519</sup>. Igualmente en el contenido literario del clip musical, se halla un fuerte sentimiento anti-capitalista extraído del punto de vista de la moral del amo y del esclavo en la semántica de la canción como: *It's not your fault that you're always wrong, The weak ones are there to justify the strong, Capitalism has made it this way, Old-fashioned fascism will take it away* (“No es tu falta que tu siempre estés

---

<sup>517</sup> STRATHERN, Paul, *Nietzsche en 90 minutos*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p.55

<sup>518</sup> STRATHERN, Paul, *Nietzsche en 90 minutos*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p.27

<sup>519</sup> KUSHNER, Nick “Marilyn Manson. Art & the occult.”, en [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

equivocado/ Los débiles solo están para justificar a los fuertes, el capitalismo esta hecho en este modo/ El estilo antiguo fascista se lo llevará”). Además en el texto del clip se descubre un vínculo con el “Darwinismo social”<sup>520</sup>, con las siguientes estrofas como muestra: *Hey you, what do you see? / Something beautiful, something free? / Hey you, are you trying to be mean? / If you live with ape’s man, it’s hard to be clean / the worms will live in every host, / it’s hard to pick which one they eat most* (“Ey tú! ¿Que ves? ¿Algo bonito, algo libre? ¡Ey tu! ¿Estás intentando de ser malo? Si vives con monos humanos es difícil de ser limpio. Los gusanos viven en cada huésped. Es difícil coger el que más come”). La letra se conjuga con las imágenes durante numerosos momentos del video musical, de forma que si se observa detenidamente pueden hallarse correspondencias muy sutiles en el videoclip promocional, sobre todo con la belleza y su relación nihilista, la estética y la ideología del fascismo. Además profundiza en los dogmas básicos de la extrema derecha, la represión, la demagogia, la pedagogía totalitaria y la discriminación del extraño. Respecto al fascismo, al igual que el nazismo, a rasgos generales podemos decir que son doctrinas totalitarias, que favorecen el dominio de líderes militares sobre quienes no tienen suficiente fuerza como para formar parte de la disciplina de su educación. Se erigen como salvadores del pueblo y enemigos del capitalismo. Se valen de la fuerza y de la supuesta superioridad racial que poseen para imponerse y eliminar a sus enemigos<sup>521</sup>.

Por lo demás, la letra en *The beautiful people*, aparte de su componente nietzscheano y de su sátira en contra de la perfección y de la armonía clásica, está llena de connotaciones sexuales y escatológicas, entremezcladas con blasfemias que van dirigidas sobre todo a la religión cristiana; tomamos como ejemplo estas estrofas: *The beautiful people, the beautiful people, It’s all relative to the size of your steeple, you can’t smell your own shit on your knees* (“La gente hermosa, la gente hermosa. Todo es relativo al tamaño de tu capilla. No puedes ver más allá”) *The horrible people, the horrible people, It’s as anatomic as the size of your steeple*, (“La gente horrible, la gente horrible, Todo es tan anatómico como la talla de tu capilla”), *The beautiful people, the beautiful people, It’s all relative to the*

---

<sup>520</sup> El darwinismo social es una teoría, más como una pseudo-ciencia, inspirada en la selección natural propuesta por Charles Darwin, en los inicios de la teoría de la evolución. Sin embargo, a diferencia del mecanismo evolutivo propuesto por Darwin, el darwinismo social considera que la selección natural no afecta únicamente a características biológicas de una población, sino que en el caso de la sociedad humana, además afectaría a su propio desarrollo y al de sus instituciones, véase DAMON, D. *The Beautiful People*. Retrieved from *The Marilyn Manson Lexicon* (section), last accessed October 11, 2006.

<sup>521</sup> Véase a CERVERA, Concepción, *Los Fascismos*, Akal, Madrid, 1993

*size of your steeple, You can't smell your own shit on your knees*, (“La gente hermosa, la gente hermosa. Todo es relativo al tamaño de tu capilla. No puedes ver más allá. No puedes oler tu propia mierda en tus rodillas”). La palabra en inglés *steeple* (“capilla”) hace referencia doblemente en el texto, al miembro viril masculino y a la capilla, de la religión cristiana propiamente dicha.



Fotogramas del videoclip *The beautiful people* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

El idealismo neoclásico<sup>522</sup> del culto a la belleza, -que posteriormente sería adoptado en el Siglo XX por los nacionalsocialistas alemanes y en menor medida por los fascistas italianos;- es deliberado y tratado en el vídeo musical *The beautiful people* a través de los discursos poéticos de la directora Sigismondi y el compositor Manson. Durante el régimen nazi alemán 1933-1945, el tratamiento del cuerpo, tanto en el arte como en la vida real, articulaba doctrinas racistas, creencias acerca del papel social de hombres y mujeres y conceptos acerca de cómo debía funcionar la relación entre el Estado y sus ciudadanos. Este característico idealismo neoclásico - con rasgos *kitsch*, con imágenes de cuerpos fuertes, vigorosos, agresivos y alertas-, reflejaban las cualidades que debía tener el Estado según la ideología fascista; esta particular estética se encuentra destacada, de entre otras, en las obras, de Josef Thorak, Arno Breker, Walter Hoeck y Leni Riefensthal. Igualmente este culto al cuerpo totalitario, se convierte así en

---

<sup>522</sup> Estilo artístico inspirado en las formas del arte clásico que se desarrolló a fines del siglo S. XVIII y principios del S. XIX. Reproducía las formas solemnes y graves del arte grecorromano, aunque nunca se desprendió de una cierta frialdad impasible y de un academicismo muy peculiar. (El estilo clásico hablaba de la reverencia por el pasado alemán y de las ambiciones imperiales del futuro a partir de una ideología pangermanista), GONZALO, Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid, 1999

una forma de control sobre la vida de los individuos. Así pues el ejemplo más claro de control de los cuerpos, es el nacionalsocialismo alemán, dónde Hitler anhelaba según Guido Knopp:

*El endurecimiento corporal de su juventud, el renacimiento de la nación, realizado mediante la crianza expresa de un ser humano nuevo. Con eslóganes como Tu cuerpo pertenece a la nación o Tienes la obligación de estar sano, las Juventudes Hitlerianas proclamaron la obligación del fortalecimiento corporal*<sup>523</sup>.

Actualmente esta cultura al cuerpo, estaría transmitido por la publicidad, -en especial la televisión-, representando un modelo de cuerpo humano, que encarnaría a los países más ricos y a las clases dirigentes de dichos países. Precisamente el arquetipo genérico concebido, sería el modelo anglo-germánico que continuaría siendo el más representado en los medios de comunicación contemporáneos<sup>524</sup>. Las interpretaciones fascistas del cuerpo humano apoyaban la metáfora de que ve al cuerpo como un modelo del Estado y sobre todo de que el cuerpo debe estar puro, purgado de la enfermedad e inmune de la contaminación exterior. Precisamente en el vídeo musical de Sigismondi, es una completa paradoja de dichas teorías; pues casi todos los personajes son obesos, enflaquecidos, maquillados, bisexuales, travestidos, mutilados, enfermos, degenerados y contaminados; contradiciendo así pues las doctrinas totalitaristas, e incluso el propio Manson está supuestamente disfrazado del dictador italiano Benito Mussolini con su típica cabeza calva, o de un grotesco líder de los suprahombres con su bata blanca y gafas de piloto<sup>525</sup> que recuerda al uniforme militar de fascista transalpino de los años treinta. Además de tener paradójicamente aspecto de *drag queen*<sup>526</sup> y de utilizar zancos de circo<sup>527</sup>.

---

<sup>523</sup> KNOPP, Guido, *Los niños de Hitler, Retrato de una generación manipulada*, Salvat Editores, Madrid, 2001, p.37

<sup>524</sup> HEINEMANN citado por PLANELLA, Jordi, *Cuerpo, cultura y educación*, Desclée de brouwer, Bilbao, 2006, p.69

<sup>525</sup> Véase el videoclip de Sweet Dreams (Are made of this) 1995 de Marilyn Manson dirigido por Dean Karr

<sup>526</sup> *Drag queen* o *Reinona*, es un hombre o mujer que se viste y actúa como una mujer pero exageradamente y de forma provocativa y para dar más efecto cómico, dramático o satírico.

<sup>527</sup> Influencia del cine de Federico Fellini, ver los films sobre el circo: *Otto e Mezzo* (1963) *I Clown* (1970)





Personaje de *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson y Benito Mussolini en un discurso

Consecuentemente, la obsesión por lo apolíneo; es decir de lo bello y lo equilibrado, esta contrapuesto expresivamente por la letra y la música dionisiaca de Marilyn Manson, y yuxtapuesto a las apocalípticas imágenes-electrónicas de la realizadora ítalo-canadiense. Deleuze escribe sobre los pertinentes mecanismos audiovisuales empleados por la directora, como:

*Los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen deba ser leída y no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible*<sup>528</sup>.

Por lo tanto se abandonan las antiguas concepciones de las imágenes-movimiento basadas en la acción, signos sensorios motores y en la linealidad narrativa. En este vídeo musical promocional también se observan instrumentos de hospitales, sobre todo de clínicas dentales, e imágenes de gusanos. Para Vernallis el clip se inaugura de esta manera: *The video opens with fifteen rapid static shots, many of which show parts of human figure, prostheses, or medical appliances, beakers and electronic devices suggest a laboratory. A worm, in close-up, dangles off the edge of a shelf*<sup>529</sup>. Referencias a los gusanos en esta estrofa de la canción como *The worms will live in every host, / it's hard to pick which one they eat most* (“Los gusanos viven en cada huésped. Es difícil coger el que más come”).

<sup>528</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Paidós Comunicación 26 Cine, Barcelona, 1986, p. 38

<sup>529</sup> “El vídeo se abre con quince filmaciones estáticas y rápidas, muchas de las cuales muestran partes de la figura humana, prótesis, o aparatos médicos, tazas y dispositivos electrónicos que sugieren un laboratorio. Un gusano, en primer plano, cuelga del borde de un estante”, VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video, Aesthetics and cultural context*, Columbia University press, New York, 2004, p.38-39 (La traducción es nuestra)

Asimismo, hay una preponderancia de tonos saturados y de gama cálida, como igualmente aparecen algunos planos en monocolor de disímiles substancias indefinidas. De la misma forma al ritmo de la batería, se hallan unos planos desenfocados de unos guantes de plástico y unos ojos recortados muy exclusivos.



Fotograma del videoclip *The beautiful people* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

La banda Marilyn Manson visualmente está dispuesta en un escenario con una equilibrada distribución, alternando con abundantes máscaras de desenfoco y perspectiva borrosa gradual. También las imágenes de mandíbulas postizas, alambres y cables de electricidad nos evocan a una ambientación de laboratorio, con decoraciones similares a las primeras versiones cinematográficas del monstruo de Frankenstein de Mary Shelley, como *Frankenstein* (1931) y *The bride of Frankenstein* (1935) ambas de James Whale. A la par hay que constatar que muchos planos son de corta duración, efecto flash, y en algunos de ellos, la autora de videoclips, utiliza el recurso de la alta velocidad a objetos, animales y a personas. Esta técnica del movimiento, es del estilo inconfundible de la artista Sigismondi, e influencia directa de las películas de animación de los Quay Brothers, en especial, las animaciones realizadas en *stop motion* de los filmes *Nocturna artificialia* (1979) y *The cabinet of Jan Svankmajer - Prague's alchemist of film* (1984).



Fotogramas del videoclip *The beautiful people* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

Fundamentalmente hacer hincapié en el clip, que con el primer acorde de guitarra del tema *The beautiful people*, se pasa a un primer plano de la boca de Marilyn Manson deformada por unas prótesis dentales. Según palabras de Pedraza:

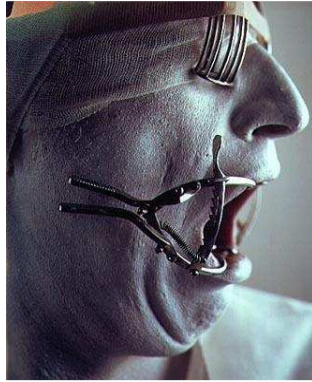
*La unión del cuerpo biológico y la maquina en un solo ser cyborg al que la medicina actual ha llegado hace tiempo con el progreso de la biomecánica, es un viejo sueño del hombre, tan viejo como las prótesis (...)*<sup>530</sup>.

En esta escena de la boca, el espectador efectivamente se ve enfrentado con la noción de cuerpo dócil, que definido por Foucault es aquel que *puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado*<sup>531</sup>. Esto es precisamente lo que se busca mediante el empleo de aparatos y utensilios. Asimismo, ese ambiente de terror clínico, compuesto por herramientas quirúrgicas, gasas, vendajes, y aparatos protésicos de odontología que abundan en el audiovisual, son influencia latente de Gottfried Helnwein; artista nacido en Austria, admirado mucho por Floria Sigismondi y en particular por el líder de la banda, Marilyn Manson.

---

<sup>530</sup> PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998, p. 240

<sup>531</sup> FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2008, p. 140.



Fotografía *Selbstportrait* (1988) 70 cm x 52 cm de Helwein y fotograma de *The beautiful people* (1996)

En su infancia Manson quedó asombrado por la portada del disco de Scorpions<sup>532</sup> plasmado por el artista austríaco en los setenta; y a partir de entonces siempre ha seguido toda su trayectoria. Incluso más tarde Helwein llegó a colaborar con Marilyn Manson en las series fotográficas de *The golden age of grotesque* (2003), en la dirección artística de *Doppelherz* (2003); además de dejar una significativa huella en los vídeos musicales de *This is the new shit* (2003) y *Mobscene* (2003), co-dirigidos por el solista Manson junto con Thomas Kloss y The Cronenweths<sup>533</sup>.



Fotografías de Helwein para el álbum musical *The golden age of grotesque* (2003) de Marilyn Manson

<sup>532</sup> Banda alemana de rock-heavy metal.

<sup>533</sup> Véase las páginas de Gottfried Helwein y Marilyn Manson: [www.helwein.com](http://www.helwein.com) y [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

Gottfried Helnwein es un completo artista visual, dibujante, fotógrafo, escenógrafo, diseñador, ilustrador, pintor y performer. En líneas generales el autor está interesado especialmente por la ansiedad psicológica y sociológica del individuo, así como de igual forma por los temas históricos y políticos de su más inmediatez. Sus trabajos consisten principalmente en representaciones de niños heridos o deformados, elaborados mediante fotografías, acciones, instalaciones, dibujos, cuadros con técnicas mixtas de forma hiperrealista. Del mismo modo que ha diseñado escenografías y vestuarios para la ópera y el teatro. Como también ha producido varios audiovisuales como *Das paradies und die peri* (2004), e igualmente su arte ha sido inspiración para el inacabado largometraje *Phantasmagoria: the visions of Lewis Carroll* de Marilyn Manson.



Fotograma del proyecto inacabado de *Phantasmagoria: the visions of Lewis Carroll* de Marilyn Manson.

La temática que aborda Helnwein está centrada en el ser humano representado como un ámbito de terror y de sufrimiento. En cada pieza del artista están contenidas las sensaciones del ser humano que tratan de hacer visible el dolor del hombre y al mismo tiempo reflejar que ese dolor es provocado por él mismo. Valiéndose de vendajes<sup>534</sup> y elementos quirúrgicos, de sangre y escenas violentas, se atreve a destapar las más terribles verdades de las que el hombre sabe que está infectado. De la misma forma María Torrallardona especifica lo siguiente de la iconografía del autor austríaco: El terror, la angustia, el aislamiento, la descomposición, dominan toda su creación. Su devoción por lo monstruoso, lo deformado o lo enfermo ha sido interpretada de forma muy variada como una reacción en compromiso al mundo y a la humanidad. En los espacios siniestros y los

---

<sup>534</sup> Notoria influencia del Accionismo Vienés

cuerpos descarnados, parece incorporar las calamidades de la civilización<sup>535</sup>.



Acuarela *Beautiful Victim* (1974) de Helwein

Substancialmente la idea de Helnwein al utilizar niños en su discurso artístico tiene que ver con un entorno social e histórico que él mismo presencié en su infancia. Helnwein nace en Viena en 1948, en un mundo destruido y dividido por la guerra; que le tocó descubrir los horrores que se generaron por parte del nazismo en Alemania y el maltrato humano en los campos de concentración. Sin embargo no toda su obra está directamente relacionada con el holocausto, sino que también está centrada en los abusos cometidos por la sociedad, especialmente a los niños. Aparecen muertos, golpeados, violados, ensangrentados entre otras cosas terribles; todo el dolor está depositado en el cuerpo, como si en el coser al cuerpo se cerrara la herida y se encerrara también el dolor. Por ejemplo, citar a los bebés grotescos de gran formato de la instalación *Apokalypse* (1999) situada en la iglesia dominicana de Krems en Austria que despiertan el padecimiento y la desesperación provocados por la barbarie<sup>536</sup>.

La secuencia *fascist freakshow*<sup>537</sup> del autócrata Manson en el balcón; produce un espacio-tiempo diferenciado, denota pasado por la ausencia del color y una gestualidad que limita con la extrema derecha, en especial con la figura de Benito Mussolini. Mismamente como bien describen Nick Kushner y Gavin Baddley:

---

<sup>535</sup> TORRALLARDONA, María Marta, *Lo Sagrado en el arte contemporáneo*, Tesis presentada en el Instituto de Cultura Superior, México, 1997, p. 93

<sup>536</sup> Véase la página web de Gottfried Helwein: <http://www.helnwein.com>

<sup>537</sup> Término empleado por BADDLEY, Gavin en *Dissecting Marilyn Manson*, Plexus, London, 2003

*He appears to a cheering crowd through a window in a scene reminiscent of a fascist rally, and later stands in the center of a circle while people crowd around him riot<sup>538</sup>. The gesture looked suspiciously close to a Nazi salute, the whole show beginning to resemble a fascist rally more than rock concert. (...) Marilyn Manson with his self-confessed desire to become America's biggest villain would invoke the closest thing to the Devil the twentieth century has seen: Adolf Hitler<sup>539</sup>.*



Fotograma de *The beautiful people* (1996) de Sigismondi

Por consiguiente, tal escena del mitin, podría corresponder estéticamente a cualquier discurso de Mussolini; intransigente dictador fascista italiano que poseía un fachoso culto a la personalidad. De igual forma, aparecen explícitamente otra vez, Mussolini y Hitler, en otro vídeo musical, *Megalomaniac* (2003) de Incubus, efectuado por Sigismondi. Producción distinguida por estar atestada de fotomontajes en blanco y negro, muy al gusto de John Heartfield, con bastantes grafismos animados y aparejos pseudo-científicos desenvueltos muy trascendentalmente.

---

<sup>538</sup> “Aparece a través de una ventana a un animado público, una escena que rememora a un mitin fascista, y que después se sitúa de pie en el centro de un círculo mientras la multitud esta alrededor de él”, KUSHNER, Nick, en la web de *Marilyn Manson. Art & the occult*. 2004-2011, [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com). (La traducción es nuestra)

<sup>539</sup> “El gesto aparenta sospechosamente cercano al de un saludo nazi, todo el espectáculo empieza a asemejarse a un mitin fascista más que a un concierto de rock. Marilyn Manson con su deseo auto confesado de convertirse en el malvado más grande de América invocaría a la cosa más cercana al diablo que el siglo veinte ha considerado: Adolfo Hitler”, BADDLEY, Gavin, *Dissecting Marilyn Manson*, Plexus, London, 2003, p.123 (La traducción es nuestra)

Por un lado la realizadora Floria Sigismondi con su oscuro e intuitivo lenguaje intertextual proyecta la teatralidad y la caricatura perspicaz contra un aparente neo-fascismo contemporáneo en *The beautiful people* de Marilyn Manson. Al mismo tiempo que también podemos decir que Fellini usa en *Amarcord* (1970), una íntima burla del fascismo mediante un realismo más descriptivo e inmerso en un subjetivismo cómplice que se compone de una visión próxima y plana que induce a la participación; es decir, una preponderancia de primeros planos, recuerdos de la infancia, sueños, fantasías auditivas y visuales donde el personaje no actúa sin verse actuar. Para Pedraza y López Gandía; Fellini desmonta y caricaturiza el espectáculo rígido y meduseo del fascismo. Para él fascismo es como una infantilización, un enanismo vital, bufo y ridículo<sup>540</sup>; al igual que para la autora ítalo-canadiense en *The beautiful people*. Por lo tanto, en el caso de Fellini, esa parodia bárbara proviene narrativamente de la memoria del pasado, y en el de Sigismondi ese totalitarismo monstruoso, emana de un fragmentado presente posmoderno que deriva hacia un futuro próximo. Además, también se alude a las referencias al circo presentes en el vídeo musical; por ejemplo, el fragmento donde una pareja de bailarines con palos se contornean. En efecto esta temática circense, está simultáneamente desarrollada en la cinematografía de Federico Fellini, como en *Otto e Mezzo* (1963) y en el documental de *I Clown* (1970). Así pues para Pedraza y López Gandía:

*Los payasos son, como el propio cine de Fellini, un espejo que devuelve al hombre su imagen grotesca, deforme y bufona. Compone así una obra barroca, paródica, irónica*<sup>541</sup>.

En los films *I Clown*, y en parte, *Otto e Mezzo* y a *Amarcord*, representan la parte monstruosa con rasgos ásperos, caricaturescos, ridículos y circenses del poder despótico de la época del fascismo y de la insignificancia del provincialismo. La vestimenta apocalíptica de la banda Marilyn Manson en *The beautiful people*; recuerda fervorosamente a los trajes utilizados en los films: *Mad Max 2* (1981) y *Mad Max. Beyond Thunderdome* (“Mad Max, Más allá de la cúpula del trueno”, 1985) ambos realizados por George Miller. En estos dos largometrajes, gran parte de la responsabilidad para esa vestuario extraño, mezcla de *punk* ultramoderno y

---

<sup>540</sup> PEDRAZA Pilar y LÓPEZ GANDÍA Juan, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 265-266.

<sup>541</sup> PEDRAZA Pilar y LÓPEZ GANDÍA Juan, *Federico Fellini*, *Ibidem*, p. 223



de restos de ropa de deporte, es del director artístico Graham Walter y de la diseñadora de vestuario Norma Moriceau; interesante creadora que anteriormente trabajó para la película de los Sex Pistols, *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1979) de Julien Temple. De igual forma, la moda empleada en el videoclip de Sigismondi, también se apropia de los films *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y de *Hellraiser* de Clive Barker (“Hellraiser. Los que traen el infierno”, 1987). En la película *Hellraiser* para Alejandro Cuellar:

*La vestimenta oscura de los cenobitas y las piezas metálicas de tortura que les sirven de ornamento funcionan como proyección metonímica de la fruición del espectador según el parámetro de fetichismo sexual bajo el que están diseñados dichos personajes*<sup>542</sup>.

Por otro lado, la heterogénea guardarropía de distintas modas procedentes del pasado, del presente y, sobre todo del futuro, van a llegar al ecléctico film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, que refleja una concordancia equivalente al misceláneo vestuario de tipo *sport & punk* de la saga Mad Max, y por supuesto la correlación con los trajes oscuros de *Hellraiser* (1987), aunque sean estos últimos, más complejos y más sádicos. La apariencia funesta, el recargamiento de utensilios y el cuero negro futurista, serían los rasgos comunes en la indumentaria de todos estas cinematografías; recíprocas en conjunto con los atrezos barrocos de los dos clips de Marilyn Manson, *The beautiful people* y *Tourniquet*. Habitualmente la realizadora Floria, suele preferir estos precisos estilos fatalistas de toque teatral en sus producciones y en sus fotografías. Las híbridas mixturas en la moda, de estilos tenebrosos y ballardianos<sup>543</sup> instauran en el vídeo musical un microclima dantesco y equívoco. Precisamente en una conversación a Sigismondi ella contestó a la siguiente pregunta: *¿Tus vídeos muestran un mundo distópico, no demasiado feliz?... Bueno, yo creo que mis vídeos son realistas, ahí está lo malo. El mundo no es un lugar agradable*<sup>544</sup>.

---

<sup>542</sup> CUÉLLAR Alejandro, “Nuevo sexo y nueva carne”, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, NAVARRO, Juan Antonio José, (Ed.), Valdemar Intempestivas, Madrid, 2002, p.188

<sup>543</sup> Referencia a la literatura de *distopías* del escritor inglés J.G Ballard.

<sup>544</sup> CAMPOS, Cristian, “Sigismondi”, Primera línea, 23-11-2006, <http://www.primeralinea.es/Musica/Floria-Sigismondi-11-2006-21868.html> [consulta 22/11/2010]



Fotogramas del maquillaje de Manson en *The beautiful people* (1996) de Sigismondi y de la actriz Daryl Hannah en el film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott

En la producción de Sigismondi, destaca el maquillaje facial del dirigente Manson, caracterizado por una franja de color negro a la altura de los ojos<sup>545</sup> y también el otro disfraz de dictador que lleva puestas unas gafas de piloto. Los otros extras y miembros del grupo que surgen en escena, se valen de prendas de enfermería, uniformes militares, sombreros antiguos y accesorios de ortopedia...etc. todas estas características, específicamente el vestuario, las gafas de piloto y otros parecidos atuendos, se encuentran en el vídeo musical, *Sweet Dreams (Are made of this)* de 1995, -tema musical que se trata de una versión de Eurythmics- e interpretado por Marilyn Manson. De la misma forma el clip está dirigido por Dean Karr y estos singulares elementos proceden en parte de la inspiración del film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott; al mismo tiempo que emergen estas peculiaridades ornamentales en los clips de la banda de *The beautiful people* y en *Tourniquet*:

*Marilyn has cited Philip K. Dick as an inspiration and has stated that the movie Blade Runner had a substantial impact on him when he saw it as a kid. Many parallels can be drawn between this movie and various facets of Marilyn's work (particularly the Antichrist Superstar 1996) and persona, so much so that it deserves to be examined. Aesthetically speaking, the most obvious homage to Blade Runner is Manson's emulation of Daryl Hannah's makeup*<sup>546</sup>.

<sup>545</sup> Maquillaje influenciado por la actriz Daryl Hannah en el film, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott

<sup>546</sup> "Marilyn M. ha citado a Philip K. Dick como inspiración y ha declarado que la película *Blade Runner* ha tenido un impacto substancial sobre él cuando la vio siendo un niño. Muchos paralelismos pueden ser perfilados entre esta película y varias facetas de la obra de Marilyn (particularmente *Antichrist Superstar*. 1996) y su personalidad, que merecen ser detenidamente examinadas. Estéticamente hablando, el más obvio homenaje a *Blade Runner*, es la emulación de Manson al maquillaje de Daryl Hannah". (La traducción es nuestra), por KUSHNER, Nick en la



Fotograma de la actriz Daryl Hannah como replicante en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott

Sobre el film *Blade Runner* (1982), decir que Ridley Scott, su director, es un sensible creador visual. Sabe enriquecer el clasicismo de la trama del film con una suntuosa puesta en escena para recrear el desasosiego apocalíptico que estuvo de moda en los años ochenta, y se sirve de ese estilo publicitario que tanto ha influido en cierto cine americano de los ochenta y noventa<sup>547</sup>. También predominan en el clip audiovisual los maquillajes aberrantes y anexos de estética *punk*<sup>548</sup>; al igual que los otros miembros de la tropa musical, como el batería, el teclista y otros figurantes que aparecen en el vídeo musical, como el guitarrista Twiggy Ramírez, que va travestido y espolvoreado con cosméticos a la manera *gótica*. Estética del *punk gothic*, vista de igual forma por Vernallis: *Beautiful people extended the gothic punk aesthetic of the first to encompass a much broader range of imagery and more serious themes*<sup>549</sup>. Respecto a la moda *punk*, Pilar Hinojosa comenta que:

*Con el desencanto surge, en 1977, la moda punk, (...) se adoptan chaquetas y pantalones de cuero (principalmente negro) adornados con chapas, alfileres y objetos varios; sus cabellos cortos y con*

---

web de *Marilyn Manson*. 2004-2011, disponible en: [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

<sup>547</sup> KUSHNER, Nick en la web de *Marilyn Manson*. disponible en [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

<sup>548</sup> El término inglés *punk* tiene un significado despectivo que suele variar, aplicándose a objetos (significando basura) o a personas (significando vago, despreciable o, también, basura y escoria). Debido al carácter de este significado, el *punk* a menudo se ha asociado a actitudes de descuido personal, se ha utilizado como medio de expresión de sentimientos de malestar y odio, y también ha dado cabida a comportamientos neuróticos o autodestructivos. Además suele ir asociado a algunas ideologías políticas como el anarquismo, el anticapitalismo, el antimilitarismo y el antifascismo.

<sup>549</sup> "Beautiful people amplió primero la estética *punk gótica* para abarcar una gama mucho más amplia de imágenes y de temas más serios" (La traducción es nuestra), en VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video, Aesthetics and cultural context*, Columbia University press, New York, 2004, p.39

*coloraciones extravagantes se peinan de forma antinatural*<sup>550</sup>.

La variedad de la moda, el gusto de lo *retro*<sup>551</sup> y el destacado uso del maquillaje, a más de expresar desconcierto y ambigüedad, retroalimenta imaginativamente todo el vídeo musical, sugiriendo diferentes y cultas lecturas al espectador; y por ende no cae en la mediocridad ni en el hastío, como otros clips más comerciales con arquetipos de género más convencionales y sexualmente unidireccionales. Hinojosa escribe que en nuestra década se retoman los elementos del pasado para buscar una salida al caos reinante. Hoy en día los *revivals* aparecen con más fuerza que nunca<sup>552</sup>. En cierta manera los vendajes, gasas, correas y atavíos presentes en el vídeo musical *The beautiful people*; son a su vez afines al accionismo vienés<sup>553</sup> y al vestuario travestido del protagonista del film *The rocky horror picture show* (1975) de Jim Sharman. De hecho la formación Marilyn Manson recurrirá a estos ropajes frecuentemente durante la gira de conciertos del *Antichrist Superstar* en 1996<sup>554</sup>. Asimismo, el bajista va acicalado en el clip con un uniforme nazi alemán, con reminiscencias claras al cabaret de los años veinte y principalmente con correspondencias con la película musical: *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, que son muy patentes en *The golden age of grotesque* (2003)<sup>555</sup>.

Respecto a la cuestión de la articulación de la masculinidad en el género musical *heavy* a través del vídeo musical; discutimos las palabras de Robert Walser, expuestas en su libro *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal* (1993), en el que comenta que en general en el *heavy*, hay una misoginia latente representada en los vídeos musicales de este género en concreto. Según Walser, cuando la mujer aparece en los videoclips de dicho estilo de *heavy rock*, se la representa de dos formas: sometida voluntariamente al deseo del hombre, en una relación que ha sido comparada con la que se establece en el cine pornográfico, o en actitud de mujer fatal, mezcla de ángel y demonio, que hace del hombre su víctima. Asimismo, también analiza el autor el componente andrógino que va des de

---

<sup>550</sup> HINOJOSA i FAYES, Pilar, "El vestido y la moda". *Arte efímero y espacio estético*, en VV.AA. FERNÁNDEZ, José (Coord.), *Anthropos del hombre*, Barcelona, 1988, p 130

<sup>551</sup> Deleite estético por la moda del pasado

<sup>552</sup> HINOJOSA i FAYES, Pilar, *Arte efímero y espacio estético*, Ibídem, p.133

<sup>553</sup> Movimiento artístico performativo surgido en Austria en los sesenta. Destacan Herman Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler.

<sup>554</sup> Véase a BADDLEY, Gavin, *Dissecting, Marilyn Manson*, Plexus, London, 2003

<sup>555</sup> KUSHNER, Nick, "Marilyn Manson", en [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

los *castrati* hasta David Bowie. En parte estamos conformes en Walser, de que por lo general, los vídeos musicales de *rock duro*, y sus extremas equivalencias estilísticas *metal*, *hardcore*, *etc.*, sean más o menos de esta condición, en los que predomine un prototipo de mujer objeto, como también se la retrate con el arquetipo de *femme fatal*. Sin embargo en el específico género musical de *rock metal industrial*<sup>556</sup> de Marilyn Manson; aunque sea evidente que parte de la savia de *heavy rock*; exactamente no es lo mismo. Primero es distinto por usar abundantemente los sintetizadores electrónicos, y otros misceláneos sonidos junto con diferentes instrumentaciones acústicas; como también por los textos que son más poéticos; y sobre todo por la estética de su imagen, que es en general, más cercana a la *queer*, o andrógina, de incuestionable influencia de David Bowie, que otra de *macho men*, típica del *heavy metal* de los ochenta y de principios de los noventa. Por lo tanto no consta a nuestro parecer, ninguna misoginia ni machismo palpable en los dos videoclips de *rock metal industrial*, de Marilyn Manson analizadas en esta disertación, y elaborados por una directora mujer, como es el caso de Sigismondi.

Pertinente a la construcción formal de la identidad de Marilyn Manson, ordinariamente en sus videoclips recogen referencias estéticas directas de Iggy Pop & The Stooges, David Bowie, Alice Cooper, Kiss y Sid Vicious. Además de tener una influencia notoria de los grupos de culto de los ochenta que utilizan sintetizadores, como Eurythmics, Depeche Mode, Soft Cell, entre otros. En la década de los setenta se produjo un importante cambio en la historia del maquillaje dentro del *glam rock*<sup>557</sup>, el *proto-punk*<sup>558</sup> y el *heavy rock*<sup>559</sup>, géneros representados por David Bowie, Alice Cooper y Lou Reed -vocalista y compositor de The Velvet Underground-, principalmente. Estos artistas afectan estéticamente a la banda de Marilyn Manson; ya sea por su maquillaje, imagen corporal o ropa, y también con ellos se recupera el maquillaje masculino. Bowie

---

<sup>556</sup> Subgénero musical que deriva del rock y que mezcla elementos del rock heavy metal y de la música industrial. Surgido en los 90 en los EE.UU. El rock industrial o el metal industrial, recoge elementos del punk y del hardcore en las guitarras y tiene un pronunciado acompañamiento del sintetizador. Grupos como Skinny Puppy, Front Line Assembly, Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Rammstein y Fear Factory.

<sup>557</sup> Rock simple, de origen británico, surgido en los setenta, cuya identidad aparte de la estética y de la actitud ambigua de sus componentes, era el ritmo de la música. Cuatro beats tribales y básicos proveían al glam de su base rítmica, son representantes David Bowie, T. Rex y Roxy Music.

<sup>558</sup> El primitivo Punk Rock surgido en los EE.UU. The Velvet Underground, Los Ramones, New York Dolls y Iggy Pop & The Stooges.

<sup>559</sup> Género musical que deriva del Rock duro, Surgido inicialmente en Gran Bretaña y expandido al resto del mundo. Estilo que se caracteriza por tener ritmos potentes logrados mediante la utilización de guitarras distorsionadas, baterías con doble bombo y bajos pronunciados. Black Sabbath, Led Zeppelin y Alice Cooper

adquiriría un aspecto andrógino al hacer un uso más o menos habitual de los cosméticos, mientras Cooper y Lou Reed se afeaban intencionadamente. La tradición por afearse en el *glam rock* se continuó en el movimiento *punk* a finales de los años setenta. Los *punks* pintan sus cabellos de colores escandalosos y los ponen en punta, las chicas y a veces los chicos se maquillan irregular y geométricamente. Los párpados y labios se pintan de negro. Se vuelve apreciar la piel blanca y el aspecto mortuorio. En definitiva, fisonomías equivalentes con el maquillaje utilizado por los componentes de Marilyn Manson, y con los extras presentes en *The beautiful people*.



Fotograma de *The beautiful people* (1996) Marilyn Manson y fotografía de Joel-Peter Witkin

Por otro lado en el mismo vídeo musical dirigido por Sigismondi, el arte del fotógrafo Joel-Peter Witkin es innegable. El centro de atención de Witkin es el cuerpo, en especial la carne, ya sea muerta o mutilada. Sus fotos suelen involucrar temas y referentes tales como la muerte, el sexo, los cadáveres -o partes de ellos- y personas marginales, como enanos, transexuales, hermafroditas o gente con deformaciones físicas, o acompañadas, a veces, de prótesis. Tales imperfecciones físicas asimismo se descubren en *The beautiful people*. Del mismo modo Juan Vicente Aliaga escribe sobre el artista estadounidense:

*La obra de Witkin ofrece (...) la primacía del cuerpo y de la sexualidad a él asociada a la contemporaneidad, como si se tratara de constatar, parafraseando a Michel Foucault, que la verdad del*

*sujeto reside en el sexo. Aunque sea un sexo necrótico*<sup>560</sup>.

Las representaciones de Witkin a menudo evocan pasajes bíblicos o pinturas famosas del pasado, a más de tener correspondencias inmediatas con el surrealismo, en especial Max Ernst, el arte del barroco y la pintura de Giotto. Desde una gris caverna subterránea surgen los monstruos hermosos, personajes amputados con hierros ortopédicos, cuerpos torturados y tullidos con muletas de hierro; además de aparecer en acción un singular individuo obeso con la nariz postiza, a lo Bosco, con su cabeza agitándose sin parar. Todos éstos insólitos sujetos y raros artificios se entrenan en el gimnasio de la otra belleza, y dan solidez a la disertación del caracterizado Manson. En extracto, en *The beautiful people* dirigido por Floria Sigismondi, figura un horrible laboratorio donde se recrean diferentes personajes y concepciones grotescas protagonizados por el solista Marilyn Manson. Una víctima, un déspota y su opuesto. En el videoclip musical el dirigente populista nos hace ver que manipula caprichosamente al débil vulgo. Su máxima será *Panem et circenses*<sup>561</sup>. Este dictador o criminal jurídico opera dentro del ámbito de lo moral; por lo tanto es un auténtico *monstruo político*, que según Foucault es el que rompe el pacto social imponiendo sus propios beneficios y voluntades. Por el contrario su alter ego es un Manson nihilista, con vestuario y maquillaje distópico. Por otro lado el cuerpo sometido a prótesis odontológicas, estaría en este caso dentro del cuerpo dócil foucaultiano, no dentro de la órbita librepensadora de Haraway.

### **Descripción técnica de *The beautiful people* (1996)**

#### *Parte I –La estancia del linaje*

El vídeo musical empieza métricamente vertiginoso, con planos detalles efímeros algunos subliminales y todos sucesivos, de objetos, composiciones abstractas, insectos y personajes. La totalidad de las imágenes del clip están bajo varias capas de post-producción, muchos filtros<sup>562</sup> aplicados a la gama cromática, a la luminosidad y a la forma, con

---

<sup>560</sup> ALIAGA, Juan Vicente, “Necrosis carnal”, *La Nueva Carne*, Valdemar Intempestivas, Madrid, 2002, p.382

<sup>561</sup> Según el poeta romano, Décimo Junio Juvenal, literalmente significa: *Pan y juegos de circo*

<sup>562</sup> También llamado efecto. Es cada una de las múltiples modificaciones automáticas a las que una imagen de mapa de bits puede ser sometida. Los filtros pueden afectar a cada una de las características de la imagen (color,

diferentes texturas y acabados; del mismo modo que esta empleada la técnica de la pixilación<sup>563</sup>. También hay un predominio importante de tonos saturados como el rojo, amarillo y verde, igualmente luego aparecerán algunos planos fijos de corta duración en blanco y negro de diferentes substancias y figurantes interrelacionados. Después el monocal pasa de un primer plano detalle de personas con botas militares, a otros planos con decoración de extraño laboratorio. Más tarde con el sonido estridente de la guitarra de *The beautiful people* se pasa a un primer plano de la boca del cantante Marilyn Manson, modificada por unas prótesis dentales. Al mismo tiempo que entra en acción la banda, tocando y estando adyacente al vocalista, que entretanto, recita diegéticamente la canción mediante un micrófono de estética *retro*. Esta primera parte termina con la secuencia del seudo-dictador Manson en el palco, en b/n, dirigiéndose a las masas.

## *Parte II –El bello crescendo*

Manson momentos después sufre una transformación. Ahora es un gran estilizado líder con zancos, aparentando ser el guía de los suprahombres. Simultáneamente se oyen los coros de la canción, máximo apogeo del audiovisual. Interpolación de desiguales planos breves (texturas, en b/n, etc...), todos ellos armonizados con los instrumentos musicales. Después el dirigente, al mover la cabeza al compás del sonido, cambia en el mismo encuadre drásticamente todo de blanco y negro a color. Por consiguiente y con este determinado punto de inflexión, hay una mezcla de planos más cuantiosa de b/n a color hasta el final del clip. Más adelante en una secuencia más larga, una pareja danza con zancos en una inquietante estancia, produciendo una cierta tranquilidad, en contraste con el frenético ritmo del vídeo musical. Ulteriormente, vuelven los planos del principio de la banda tocando en sincronía, tras breves instantes surge una turbadora secuencia compuesta de unos lisiados personajes, procedentes de unas galerías subterráneas. A partir del 2 minuto y 24 segundos, reaparece la secuencia de la danza con zancos, marcando la posterior tercera parte.

---

luz, forma) por separado o a varias a la vez, y pueden hacerlo total o parcialmente sobre cada una de ellas. Los más usados son los filtros que afectan al desenfoque de la imagen, a la luminosidad y a la intensidad del color. Véase a RÀFOLS Rafael y COLOMER Antoni, *El diseño audiovisual*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003

<sup>563</sup> Es una técnica variante del *stop-motion*, en la que los objetos animados son auténticos objetos comunes (no modelos ni maquetas), e incluso personas. Al igual que en cualquier otra forma de animación, estos objetos son fotografiados, repetidas veces y desplazados ligeramente entre cada fotografía. Norman McLaren fue pionero en esta técnica empleada en su corto *A chairly tale*. RÀFOLS Rafael y COLOMER Antoni, *El diseño audiovisual*, ibídem



### III Parte-El desenlace circense

En la tercera parte del clip, y en medio de planos introducidos de flashes, primeros planos del protagonista cantando, etc. La muchedumbre grita acorde: *Heil! Heil! Heil!*<sup>564</sup>, mientras tanto el déspota vocalista emerge desde la gente caminando con palos. En la escena siguiente, el estilizado cabecilla está situado en medio de una aglomeración humana en forma de círculo contando uno a uno a todos los individuos. Inesperadamente una transitoria secuencia del personaje Marilyn Manson torturado con prótesis, desaparece en el cuadro del fondo, señalando súbitamente el final del videoclip musical. Referente a la pista de sonido: Primero comienzan en *fade in*<sup>565</sup> unos ruidos eléctricos distorsionados, hasta que se yuxtaponen con rítmicos golpes de batería; inmediatamente a continuación (plano detalle de las botas militares) viene superpuesto el acorde del bajo, que después (primer plano del rostro de Manson con prótesis dentales) está acompañado por el característico *riff*<sup>566</sup> de guitarra. Posteriormente, al primer minuto y 20 segundos, y más tarde al segundo minuto y 20 segundos de la pieza, (secuencias de la pareja bailando con zancos), dejan de sonar al mismo tiempo, la guitarra y el bajo, pasando a una melodía de teclados siniestra con escasa percusión, e incitando a un espacio-intermedio de descanso auditivo. Por otro lado, al minuto y quince segundos, cuando se recita la letra: *You can't smell your own shit on your knees* (“No puedes oler tu propia mierda en tus rodillas”), sube aceleradamente la canción estableciéndose la antesala al estribillo: *The beautiful people! The beautiful people!* (“¡La gente hermosa!”). En resumen, el máximo crescendo acústico del videoclip se halla (en el plano donde el dictador Manson está en el balcón, en b/n), cuyo público clama unánime: *Heil, Heil!*. El final del tema musical llega (con el plano americano de Manson de perfil con ortopedias y mostrando sus tatuajes), cuando tras unos breves segundos se difumina el protagonista con un efecto visual, a la vez que, de igual forma la pista de audio frena en seco.

En general el vídeo musical *The beautiful people*, posee una lectura fragmentada propia de su género, pero con un hilo conductor narrativo que descansa especialmente en el texto y que ayuda a describir sutilmente las

---

<sup>564</sup> Saludo nacionalsocialista

<sup>565</sup> Del inglés: *fundir* (TV, Cine)

<sup>566</sup> Es una frase musical que se repite a menudo, usualmente ejecutada por la sección de acompañamiento. Término que surgió de la jerga musical estadounidense de los años 20, y es empleado principalmente por los músicos de rock, jazz y derivados. (Posible abreviación de *rhythmic figure*).

imágenes que transcurren en el tiempo. La letra de la canción se coordina con las secuencias durante numerosos momentos, de forma que si se observa detenidamente pueden hallarse correspondencias muy interesantes. Simultáneamente, hay partes donde la (música + texto) en relación con las imágenes visuales están asíncronas y sólo representan un contexto establecido. Respecto a la estructura textual, se encuentran cuatro niveles de lectura básicos: el presentador, el líder neofascista (*o suprahombre*), el torturado y la muchedumbre controlada. En los tres niveles de lectura, están protagonizados por el vocalista, Marilyn Manson, quien se vale de diversos vestuarios para representar cada personaje, el presentador, (*de vestuario neobarroco*), el líder (*de estilo neofascista*) y el torturado (*con artefactos protésicos y desnudo de cintura para arriba*). El primer nivel (el presentador) corresponde a la presentación de la banda e inicio de la canción, el tercer nivel (el torturado) es un comodín y se encuentra interpuesto en todas las partes del clip musical, el segundo (el guía) y el cuarto nivel (la muchedumbre) van asociados más a la letra y se relacionan con el poder del líder neofascista sobre el público reprimido. Al mismo tiempo, hay planos intercalados de diferentes tipos; en concreto efectos especiales de flashes fotográficos reales y *frames* blancos por corte, más heterogéneas significaciones que van brincando hipertextualmente en diferentes zonas del vídeo, siguiendo a veces un parámetro formalista, -recreando la atmósfera visual-, y en otras veces, potenciando el discurso lingüístico. Así como también, se utilizan mayoritariamente las siguientes unidades temporales: primeros planos, planos detalles, planos medios, planos americanos, algún que otro plano general, y sobre todo, muchos movimientos bruscos de cámara al ritmo del tema musical. Por último, completar que la transición por corte es la más empleada en el audiovisual promocional.

## **Letra y traducción de *The beautiful people***

Letra original en inglés escrita por Marilyn Manson y música de Twiggy Ramirez. Producida por Trent Reznor, Dave Ogilvie y Manson, Nothing/Interscope Records 1996.

*And I don't want you and I don't need you  
Don't bother to resist, or I'll bet you  
It's not your fault that you're always wrong  
The weak ones are there to justify the strong*

*The beautiful people, the beautiful people  
It's all relative to the size of your steeple  
You can't smell your own shit on your knees  
There's no time to discriminate,  
Hate every motherfucker  
That's in your way, (Chorus)  
Hey you, what do you see?  
Something beautiful, something free?  
Hey you, are you trying to be mean?  
If you live with apes man, it's hard to be clean*

*The worms will live in every host  
It's hard to pick which one they eat most  
The horrible people, the horrible people  
It's as anatomic as the size of your steeple*

*Capitalism has made it this way  
Old-fashioned fascism will take it away, (Chorus)  
There's no time to discriminate  
Hate every motherfucker  
That's in your way.  
The beautiful people, The beautiful people (aahh) (x4) (Chorus x2) (x8<sup>567</sup>)*

---

<sup>567</sup> MANSION, Marilyn, *Lest we forget, the best of*, Interscope, EU, 2004

**Letra traducida al castellano de *The Beautiful People* (“La gente guapa”).**

*Y no te quiero y no te necesito  
No hace falta resistir, o te pegaré  
No es tu culpa que siempre estés equivocado  
El débil esta allí para justificar al fuerte*

*La gente hermosa, la gente hermosa  
Todo es relativo al tamaño de tu capilla  
No puedes ver más allá  
No puedes oler tu propia mierda en tus rodillas*

*No hay tiempo para discriminar  
Odia cada hijo de puta  
Que son tus obstáculos  
¿Tú que ves?  
¿Algo bonito, algo libre?  
¡Ey tu! ¿Estás intentando de ser malo?  
Si vives con monos humanos es difícil de ser limpio  
Los gusanos viven en cada huésped  
Es difícil coger el que más come*

*La gente horrible, la gente horrible  
Todo es tan anatómico como la talla de tu capilla  
El capitalismo esta hecho en este modo  
El estilo antiguo fascista se lo llevará  
No hay tiempo para discriminar  
Odia cada hijo de puta  
Que son tus obstáculos  
La gente hermosa... (Coros/ bis)<sup>568</sup>*

---

<sup>568</sup> La traducción está realizada por Nigel Balfour

#### 4.1.2 La crisálida humanoide enamorada de la ninfa mecánica: *Tourniquet* (1996) de Marilyn Manson

*Marilyn Manson's nightmarish videos: Sweet dreams and Tourniquet, exaggerate the current industrial or techno-Goth aesthetic of decay and decomposition, locating the distorted and mutilated body in the center of a postapocalyptic stage set shifting from natural history museum to lunatic asylum and rundown motel room*<sup>569</sup>.

Cristoph Grunenberg

*Radical forms of manipulation and mutation are very common issues in contemporary videos. Floria Sigismondi's music video for Marilyn Manson's song Tourniquet directed in 1996, is a clear exemple of this tendency to constantly mould a body, not only in order to shock the viewer, but also in order to present a physical deformation as a metaphor for the complexity and dynamism of an artistic identity*<sup>570</sup>.

Paolo Peverini

---

<sup>569</sup> “Los vídeos de pesadilla de Marilyn Manson: *Sweet dreams* y *Tourniquet* exageran la corriente estética industrial o el techno-Goth de decadencia y de descomposición, situando el distorsionado y mutilado cuerpo en el centro de un marco post-apocalíptico de valores que se desplazan desde el museo de historia natural al asilo lunático hasta detenerse en un cuarto de motel” (La traducción es nuestra), en GRUNENBERG, Cristoph, “Unsolved mysteries, Gothic tales from Frankenstein to the hair-eating doll”, *Gothic*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press, Massachusetts, 1997, p.172

<sup>570</sup> “Las formas radicales de manipulación y de mutación son cuestiones muy comunes en los vídeos contemporáneos. El vídeo musical de Floria Sigismondi para Marilyn Manson de la canción *torniquete*, dirigido en 1996, es un claro ejemplo de esta tendencia a moldear constantemente un cuerpo, no sólo para dar impacto al espectador, sino también en orden a presentar una deformación física como metáfora de la complejidad y el dinamismo de una identidad artística” (la traducción es nuestra), en PEVERNI, Paolo, “The aesthetics music videos”, *Rewind, play, fast forward, The past, present and future of the music video*, KEAZOR, Henry and WÜBBENA, Thorsten (Eds), Transcript-verlag, Bielefeld, 2010, p.145

El videoclip *Tourniquet*<sup>571</sup> (1996) de Marilyn Manson realizado por Floria Sigismondi, relata la historia de un amor prohibido entre un repulsivo protagonista–Manson- y una maniquí<sup>572</sup> humana, devoradora de gusanos. El personaje central es el vocalista de la agrupación, quien encarna a un ser condenado a un amor imposible, además de sufrir varias metamorfosis profundas, el gusano *-el iniciado-*, la crisálida<sup>573</sup> *-el discípulo-* y la mariposa *-el anticristo o el suprahombre-*. Estas ideas de mutación con acento nietzscheano; están expuestas en todo el libro autobiográfico de Marilyn Manson, *The Long hard road out of hell* (1998) de Marilyn Manson con Neil Strauss, y en el disco *Antichrist Superstar* (1996). Por otra parte, en el vídeo musical, se incide el asistente de Manson, un enano cuyo quehacer consiste en auxiliar a la mujer mecánica con sus tareas y necesidades. También predominan las mismas vestiduras con reminiscencias manieristas y ambientes lúgubres de *The beautiful people*. Sin embargo en esta ocasión las escenografías escogidas en *Tourniquet* están situadas en un decaído museo de ciencias naturales del siglo XIX y en un mugriento habitáculo de manicomio.



Fotografías del videoclip *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

<sup>571</sup> a) Medio que se usa para detener la hemorragia en las extremidades mediante precisión. b) Mecanismo en forma de cruz, que gira horizontalmente sobre un eje y que se coloca en una entrada para que pase la gente de uno en uno. Etimol. Del francés *tourniquet*. *Diccionario del uso del español actual*, SM, Madrid, 2003

<sup>572</sup> Modelo que sustituye al hombre o a la mujer y que puede adoptar diversas posiciones. Suele ser un muñeco articulado y, según Vasari, comenzó a ser usado en Italia a fines del siglo XV. Es a menudo la imagen del alma de una persona a quien, mediante la muñeca, se puede infligir daño utilizando magia simpática o brujería, véase GONZALO, Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid, 1999

<sup>573</sup> Metamorfosis, cambio. En zoología, insecto lepidóptero que está en fase de desarrollo posterior a la larva y anterior al adulto, véase. *Diccionario del uso del español actual*, SM, Madrid, 2003

Igualmente, la moda usada en este audiovisual, es de época, y está estrechamente relacionada con el videoclip *Blue orchid* (2005) de The White Stripes efectuado por Sigismondi. Asimismo, también aparecen animales asociados a los significantes del texto mansoniano; tales como el buitre, el caballo los escarabajos y otros insectos -como la mosca- que son usados para alimentar a la autómatas semi-humana. Generalmente el vídeo musical *Tourniquet*, está inmerso en lo abyecto, en el amor hacia a otra criatura artificial de aspecto monstruoso y en una transformación humana de tipo nihilista. Así, lo abyecto hace referencia a imágenes de desorden y transgresión, de mezcolanza e hibridez. En relación a lo abyecto, etimológicamente representa a lo rechazado y expulsado<sup>574</sup>. Por ende está vinculada a la par con la depravación; así que según Julia Kristeva:

*Lo abyecto está emparentado con la perversión (...). Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, corrompe, se sirve de ellas, la usa para mejor negarlas (...) se lleva a cabo una travesía de las categorías dicotómicas de lo puro y lo impuro, de lo prohibido y del pecado, de la moral y lo inmoral*<sup>575</sup>.

Una buena parte de significantes relacionados con la temática de lo abyecto descansan en el terreno de la imagen, el texto y del sonido en el vídeo musical. Primero el sombrío *rock metal-industrial*, compuesto por Daisy Berkowitz y Twiggy Ramírez nos introduce a ese lugar nauseabundo e inquietante constituido por la letra de Manson y las representaciones icónicas sigismondianas. Los actores con vestuarios y cosméticos post-apocalípticos cobran existencia en una escena de ambiente dieciochesco suprarreal.

---

<sup>574</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona 1997, p.184

<sup>575</sup> KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1988, p.23-12



Fotogramas del videoclip *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

En referencia a la repugnancia vigente en el clip, José Miguel G. Cortés expone:

*Lo abyecto afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad. Cuando los contornos del cuerpo son más y más difíciles de delimitar, la noción de identidad deviene evanescente y cambiante, se modifican las relaciones entre el mundo interior y exterior; el cuerpo ya no es considerado como un sistema cerrado, se desmembra y pierde su unidad (la multiplicidad del mismo no se puede englobar en una envoltura)<sup>576</sup>.*

Otros significados afines a la inmundicia, a la hibridez y a la deformidad; están explicitados en la semántica de la canción: *She's made of hair and bone and little teeth, and things I cannot speak*, (“Ella está hecha de pelo y huesos, Con pequeños dientes y más cosas que no puedo explicar”), *She comes on like a crippled plaything, Spine is just a string, I wrapped our love in all this foie*, (“Ella es como un juguete de un parapléjico, Su espina es un hilo, Yo forré nuestro amor en papel de aluminio”), *silver-tight like spider legs, I never wanted it to ever spoil, but flies will always lay their eggs*, (“Su muslo plateado es como una pierna de araña, Nunca quería que se estropeará, Pero las moscas siempre pondrán sus huevos”).

---

<sup>576</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos*, ibídem, p.184





Fotogramas del videoclip *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

Además, en la obra *Tourniquet* existen tres niveles de lectura, en la primera se observa al vocalista interpretando la canción frente a la cámara de modo tradicional, en la segunda él mismo sufre cambios de diferente clase, como de vestimenta, maquillaje y apariencia física, y en la última el cantante establece diversas ataduras con la grotesca andreida. En el videoclip se enfatiza el atuendo característico del líder del grupo musical y sus notorias relaciones con la obra de Helnwein y el Accionismo Vienés, camisa de fuerza, vendas, prótesis, medias, tutú de bailarina, corrector craneal... A más, aparecerá Manson arreglado con una bata carmesí de estilo victoriano, al igual que los otros miembros de la banda. Tras breves instantes el vocalista recurrirá a otro traje, tipo pseudo-astronauta y a un vestido de mujer de apariencia medieval con maquillaje tribal.



Traje sideral en *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

Respecto al ritmo y la narración, señalar que este trabajo es más asíncrono que el anterior videoclip *The Beautiful people*; el cual posee una destacada velocidad en la cadencia y abierta intertextualidad. Por otra parte, en esta pieza, la animación en *stop-motion* es más abundante que en otros anteriores clips de Sigimondi, y de modo muy recurrente usa la pixilación. Así pues también recalcar la gran influencia de los cineastas de animación, Brothers Quay, tanto a nivel técnico como estético en el desarrollo del proyecto. Así pues concerniente a la gama cromática del audiovisual, prevalecen los matices saturados y las secuencias de efectos de disolución y desaturación de la imagen. Como de igual forma se localizan planos muy efímeros de b/n granulados, algunas veladuras, flashes blancos, movimientos de cámara bruscos, filtros de texturas dispares y algunas máscaras de desenfoque. De la misma manera hay fragmentos en el vídeo musical, que irrumpen rítmicamente, como unos primeros planos transitorios muy recalcados a nivel ideológico, de un buitres, insectos y una mujer-maniquí con ojos completamente negros que dan paso a una habitación de un sanatorio totalmente sucia, con rastros de excrementos y pintadas en la pared, como la cruz invertida del anticristo y las siguientes palabras escritas: *Rotten things, Bones, While I'm decaying, like a garment, remember worms and crash dirt* (“Cosas podridas/ huesos/ Mientras yo estoy descomponiéndome como una ropa, recuerda: gusanos y suciedad”). Concerniente a esos signos de repulsión, Julia Kristeva y Salvador Dalí puntualizan:

*El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc....) presentan el peligro llegado de la identidad: el yo amenazado por el no-yo, la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte*<sup>577</sup>.

*No sabemos si detrás de los tres grandes simulacros, la mierda, la sangre y la putrefacción, no se oculta justamente la deseada tierra de los tesoros. Conocedores de los simulacros, hemos aprendido desde hace mucho tiempo a reconocer la imagen del deseo detrás de los simulacros del terror e incluso el despertar de las edades de oro detrás de los ignominiosos simulacros escatológicos*<sup>578</sup>.

---

<sup>577</sup> KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1988, p.85-86

<sup>578</sup> DALÍ, Salvador, “L’Anne Pourri”, en *Le Surréalisme au service de la Révolution, n°1*, París, julio de 1930, p.9-12; citado por CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona 1997, p.178



Fotogramas del videoclip *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

Indispensablemente dichas semejanzas escatológicas y escabrosas, surgen en varias partes del vídeo musical; y casi todas ellas se concentran en el mugriento cuarto del intérprete principal, y en sus diversas acciones efectuadas, cortándose el vello y las uñas, vomitando, coleccionando insectos, comiendo gusanos, etc.



Fotogramas del videoclip *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Floria Sigismondi

Seguidamente sale en encuadre el propio Manson ubicado en el suelo y contorsionándose con una prótesis en una pierna y con correctores metálicos en la cabeza. Más tarde surge de nuevo la ninfa robotizada de piel escamada; que parece más bien un insólito probador de vestidos con la parte superior humana y ceñida con un corsé junto con un gorro medieval. También su parte inferior esta mecanizada, constituida por un palo de hierro en el centro y rematada con ruedas. Estos elementos mecánicos antropomorfos empleados en el clip musical, son paralelamente explotados por las vanguardias históricas en el pasado; Pedraza expresa sobre el tema:

*Las vanguardias, en cuanto síntoma de ansiedad hacia lo que se avecina, se han interesado siempre por los maniqués, las muñecas y los autómatas, y los han utilizado para esquematizar los enigmas del futuro y conjurar sus fantasmas*<sup>579</sup>.

Particularmente, la estética neobarroca con tintes operísticos<sup>580</sup>, referente a las modelos que adopta Sigismondi, nos recuerda a sus trabajos fotográficos encontrados en el primer libro *Redemption* (1999). En otras escenas aparecen los otros componentes de la banda Marilyn Manson como figurantes encantados, caminando por unas salas semblantes, a las *Wunderkammern* o cámaras de las maravillas, precursoras de nuestros museos de ciencias naturales, aunque en ellas, más que pretender reunir de forma sistemática todo lo que hay que conocer, se tendía a coleccionar lo que sonaba a extraño o a inaudito, incluidos objetos extraordinarios o restos sorprendentes como un cuerno de unicornio, que en realidad era un cuerno de ballena, -narval- o un cocodrilo disecado. En muchas de estas colecciones, como por ejemplo en la de Pedro el Grande en San Petersburgo, se exhiben fetos monstruosos cuidadosamente conservados en alcohol.



Fotogramas de *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Sigismondi

Por otra parte, en el vídeo musical, los intérpretes llevan maquillajes con símbolos alquímicos<sup>581</sup>, y vestuario del siglo XIX-, presencia de cajas de cristal con seres desnaturalizados y objetos excepcionales en su interior, como las fotografías de Zoe Leonard, *Preserved head of a beraded*

<sup>579</sup> PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid 1998, p. 185

<sup>580</sup> Analogías de la indumentaria de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, S. XVI

<sup>581</sup> Influencias del místico Aleister Crowley y de la Cábala hebrea

woman (1991), o las representaciones de los seres monstruosos de la *Historia Animalium* de Conrad Gessner (1511-1558), o la *Historia Naturalis* (1653) de Jan Jonston ambos dedicados al desarrollo de las ciencias biológicas.



Fotogramas de *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Sigismondi

También el contexto científicista y proto-surreal de *Tourniquet*, hace venir a la memoria, las primerizas litografías de Odilon Redon, como en *When life was awakening in the depths of obscure matter* de 1883 y en *That eyes without heads were floating like mollusks, Temptation of St. Anthony* de 1896. Un Redon enamorado por el materialismo científico entremezclado con mitos paganos, e interesado por la maquinaria de la revolución industrial. El resultado final es un universo imaginario introspectivo, ocupado por animales fantásticos, máscaras, monstruos serpentinos, cabezas seccionadas, *femmes fatales* y nuevas versiones de la mitología clásica<sup>582</sup>.

En primer término, otro miembro del conjunto musical esta disfrazado de monja, usando la misma vestimenta que las religiosas maristas<sup>583</sup> del film *Un chien andalou* (“Un perro andaluz”, 1929) de Luis Buñuel, cortometraje escrito por él mismo y por Salvador Dalí. Por lo demás agregar la observación de Gilles Deleuze sobre la característica cinematografía del director aragonés:

---

<sup>582</sup> LUCIE-SMITH, Edward, *El arte simbolista*, Destino ediciones, Barcelona, 1997, p.78

<sup>583</sup> Referido a una persona, que pertenece a alguna de las congregaciones devotas de María; según la Biblia, Madre de Dios

*Buñuel somete a la imagen una potencia de repetición-variación y una manera de liberar el tiempo, de invertir su subordinación al movimiento*<sup>584</sup>.

En la película surrealista *Un chien andalou*, la asociación fortuita de imágenes, la ligereza en el montaje y su anti-narratividad, es de igual forma desarrollada por la directora Sigismondi. A su vez, Vicente Sánchez-Biosca comenta a cerca del film de Buñuel:

*En un perro andaluz es interesante la asociación de carácter arbitrario, irracionalista y automático con el que se conectan dos imágenes-ideas que no tiene más que un punto en común que la semejanza de las figuras (nube-luna, navaja-ojo) y que, además, entrañan, tanto una nada encubierta subjetividad (por su gratuidad e inmotivación), como una agresión a la percepción del público precisamente en un órgano tan activo en el momento de proyección como es el ojo humano*<sup>585</sup>.

Equivalentemente, exponemos que en muchas ocasiones Manson se ha declarado ser un ferviente admirador del Surrealismo, sobre todo de Salvador Dalí<sup>586</sup>. Artista transgresor en el que Cortés precisa sus signos característicos de esta manera:

*La mitología de Dalí está fuertemente arraigada a todo aquello que sale del cuerpo (líquidos, olores, pelos) tiene una estrecha relación con sus órganos (nutrición, sexualidad, defecación) o hace referencia a sus cualidades (blanco-carne, duro-hueso, fluido-líquidos), esto conforma un conjunto delirante que se refiere a la desintegración de la materia y a las reminiscencias de un paraíso intrauterino perdido*<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> DELEUZE, Gilles, *La Imagen-Tiempo, Estudios sobre Cine 2*, Paidós, Barcelona 1986, p. 140

<sup>585</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, *Cine y Vanguardias Artísticas*, Paidós Barcelona 2004, p. 89

<sup>586</sup> KUSHNER, Nick "Marilyn Manson. Art & the occult". en [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com) [consulta 22/11/2010]

<sup>587</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona 1997, p.178



Fotogramas de *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Sigismondi

En la escena del caballo negro<sup>588</sup> de *Tourniquet*, el tenebroso rocín ostenta correspondencias directas con la serie de televisión *Twin Peaks* (1989) de David Lynch; concretamente en el último episodio de la serie, en el número 29, donde el protagonista, el agente de FBI, Dale Cooper, entra al espacio místico de la Logia Negra<sup>589</sup>; a enfrentarse con el malvado Bob; en el que dicho suceso se acontece antes de la muerte de la prima gemela de Laura Palmer, Maddie, que es a su vez asesinada por el padre de Laura, el poseído Bob<sup>590</sup>. Al mismo tiempo en el clip surge de la habitación otro caballo blanco, de manifiesto emblema de muerte que tiene su origen en la Biblia judeocristiana. El tema musical *Wrapped In Plastic* (“Envuelta en plástico”) compuesta por Angelo Badalamenti y David Lynch, pertenece a la banda sonora de *Twin Peaks* e igualmente fue una inspiración crucial durante mucho tiempo para el vocalista Manson. Del mismo modo el líder de la formación del mismo nombre, declaró que el título de la canción *Wrapped In Plastic*, pertenece a la idea de que las amas de casa envuelven sus caros sofás y cojines en fundas de plásticos protectores para mantenerlos adecuadamente limpios. Literalmente son para mantenerlos fuera de la suciedad; por lo cual, pueden ser vistos como una metáfora de su actitud a favor de su aislamiento y de repugnancia hacia quienes no forman parte del status quo de la sociedad tradicional<sup>591</sup>.

<sup>588</sup> “Para Manson simboliza las almas caídas”, en KUSHNER, Nick en la web de “Marilyn Manson. Art & the occult. 2004-2011”, [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com). [consulta 22/11/2010]

<sup>589</sup> Logia Masónica: Asamblea o agrupación de masones. Etimol. Del italiano loggia.

<sup>590</sup> Véase a RODLEY, Chris (Ed.), *David Lynch por David Lynch*, Alba Editorial, Barcelona, 2001

<sup>591</sup> KUSHNER, Nick en “Marilyn Manson. Art & the occult”, [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com). [consulta 22/11/2010]



Fotograma de la serie *Twin Peaks* (1989) de David Lynch

Además, la serie *Twin Peaks* está rodeada de bastante simbolismo, desde citaciones a la Biblia, la filosofía oriental, pasando por el folklore, a más de ostentar, cuantiosas cosas excepcionales y de un peculiar sentido del humor que contrarresta la intensidad de la trama. La encrucijada de la serie es el padre de Laura Palmer, Bob poseído por un espíritu maligno, cuya alma es originaria del mundo de la muerte, y conocida como la Logia Negra. Lugar maléfico que se trata de una antigua dimensión figurada, y que del mismo modo ha aparecido oculta en la literatura hermética occidental desde finales del siglo XIX. Específicamente ha sido mencionada por Madame Blavatsky en la *The Secret Doctrine* (1920), al igual que también sugerida en la novela *Moonchild* (1917) de Aleister Crowley<sup>592</sup>. Tales obras esotéricas han sido de gran influencia para Manson, sobre todo, parte de sus pensamientos están reflejados en el álbum de *Holy Wood (In The Shadow of the valley of death)* del 2000<sup>593</sup>. Por otro lado anotar, que el grupo participó para la banda sonora de la película *Lost Highway* (1997) de David Lynch, con dos de sus temas, *I put on spell on you* de 1997 (una versión de *Screamin' Jay Hawkins*<sup>594</sup>) y *Apple of sodom* de 1997, siendo el productor Trent Reznor, líder de los Nine Inch Nails y también productor del disco *Antichrist Superstar*. Por lo demás David Lynch, escribió especialmente una breve introducción para el libro *The Long hard road out of hell* de Marilyn Manson:

---

<sup>592</sup> Véase a BADDLEY, Gavin, *Dissecting, Marilyn Manson*, Plexus, London, 2003

<sup>593</sup> Título de un cuento de Bram Stoker, *The shadow of the valley of death*, KUSHNER, Nick, "Marilyn Manson. Art & the occult". [www.nachtkabarett.com](http://www.nachtkabarett.com). [consulta 22/11/2010]

<sup>594</sup> Músico norteamericano con un peculiar estilo teatralizado de *rock & horror*



*Outside it was raining cats and barking dogs. Like an egg-born offspring of collective humanity, in sauntered Marilyn Manson. It was obvious- he was beginning to look and sound a lot like Elvis. David Lynch- New Orleans 2.50 am*<sup>595</sup>.

Del mismo modo se destaca en el videoclip *Tourniquet*, una escena en el que el cantante lleva un traje futurista y se eleva en el aire mediante unos tubos, a la vez que el mismo caballo negro y otros figurantes con prendas siderales se hallan ubicados en una sala. Precisamente esta parte está influida por el film *Dune* (1982) de David Lynch, concretamente en el fragmento de la película, en el que el obeso Barón Harkonnen, con pelo carmín y con la cara repleta de acné, esta levitando e inmediatamente poco después mata a un esclavo tras quitarle un tapón de su corazón; secuencia de subrayadas connotaciones homosexuales. A la par también en el vídeo musical de Sigismondi hay repetidas insinuaciones de ambigüedad. En primer lugar por el uso reiterado de prendas femeninas usadas por hombres, y en segundo lugar por las gesticulaciones y acciones del cantante; por ejemplo, cuando se afeita las axilas y las piernas.

En la parte final, el protagonista se transforma lentamente en una mariposa, dando paso a otro estado anímico de orden superior; del gusano de tierra a la mariposa etérea, como las narraciones mitológicas de las distintas divinidades grecorromanas que sufrían todo tipo de cambios físicos y muchas de ellas relatadas en *La Metamorfosis de Ovidio*<sup>596</sup> de Publio Ovidio Nasón. En este caso Manson ha de mutar para conseguir el amor imposible tan anhelado. Él mismo, se transforma para estar más cerca de ella, pasa a otro estadio diferente, para poder estar en el mismo mundo que la frágil maniquí. Igualmente la letra de la canción refuerza la idea de ensalzamiento poético del amor hacia esa criatura débil y foránea que la sociedad ataca sin compasión; recordar que el actor principal consta en el videoclip como un loco encerrado en una celda de un hospital, un desequilibrado que vive con lo abyecto y que la humanidad también ha excluido- *Take your hatred out on me, make your victim my head, you never ever believed in me, I am your tourniquet* (“Aleja tu odio en mí haz de tu víctima mi cabeza / Tú nunca jamás creíste en mí / Yo soy tu torniquete”).

---

<sup>595</sup> “Afuera está lloviendo mucho. Marilyn Manson camina lentamente como una cría- ovíparo del colectivo de la humanidad. Fue obvio que él estaba empezando a parecer y a sonar un montón a Elvis. David Lynch- New Orleans 2.50 am”, MANSON Marilyn with STRAUSS, Neil, *The Long hard road out of hell*, Plexus, New York, 1998, Introduction, (La traducción es nuestra)

<sup>596</sup> Sulmona 43 a.c.- Tomis 17 d.c. Poeta romano famoso por sus obras *Ars amandi* y *Metamorfosis*, obras en verso sobre la mitología de su época.

La melodía aguda, la letra poética de *Tourniquet*, y la recreación fundamental de la realizadora Sigismondi, establecen de por sí, un conjunto de alto grado de lucidez, convirtiendo estéticamente el vídeo musical, en una obra de ensueño decadente. El propio autor de la letra, Manson, declarará que es el tema más conseguido del álbum *Antichrist Superstar* (1995), llegando a ser interpretada por la banda Rasputina<sup>597</sup> en su álbum, *The Lost & Found* (2001), a más de ser el clip un éxito rotundo en la MTV.



Fotogramas de *Tourniquet* (1996) Marilyn Manson de Sigismondi

Al analizar el concepto fantástico de monstruosidad en el videoclip musical *Tourniquet*, hemos establecido que éste podía revestir aspectos diversos fisiológicos y/o psicológicos que no están delimitados de manera precisa. En toda monstruosidad aparente es el signo de una monstruosidad invisible, incluso oculta, que los personajes participan más o menos de una u otra, según en cada momento y contexto. Por ejemplo, en los simples detalles físicos como una cicatriz, tatuaje, etc.; se representaría una monstruosidad oculta. Así pues, según Gérard Lenne:

*Usualmente cuanto más espantosa sea la monstruosidad, más admirable será la subversión que pueda simbolizar*<sup>598</sup>.

Por lo tanto esta monstruosidad invisible está vigente en el videoclip, como son en las pequeñas anomalías físicas de los tatuajes del vocalista Manson, que refuerzan el aspecto de divergencia psicológica y alteración somática. En conclusión, el concepto de *Tourniquet* en el clip musical del

---

<sup>597</sup> Banda norteamericana de violoncelo, de estilo rock & folk alternativo

<sup>598</sup> LENNE, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, p. 176

mismo nombre, surge de la necesidad de curar y tapar la sangre que brota cuando hay una herida, ya sea esta física como psicológica; por lo tanto en este vídeo musical cobra el significado de ayuda y de amor hacia otro ser de diferente índole, en este caso una entidad cinética de formas monstruosas, representada por una mujer maniquí. Además, el protagonista Manson en el videoclip *Tourniquet* de Sigismondi, es un ser abyecto y perturbado, e inicia entretanto una evolución poética del ser y del organismo hacia su autoestima y felicidad personal, mediante una metamorfosis nietzscheana. En consecuencia, el repulsivo Manson en el clip, está rechazado e incomprendido por la sociedad; es decir, podemos argumentar siguiendo a Negri, que es un monstruo de la multitud, un ser grotesco biopolítico, que opera como resistencia ante el poder establecido.

### **Descripción técnica de *Tourniquet*:**

#### *Parte I- La habitación repelente*

El videoclip emprende su ritmo de forma estable y continua, con el plano inicial de un ave de rapiña, seguido de otros más, la maniquí humanoide y la del actor principal, Marilyn Manson, que en esta ocasión, interpreta un personaje perturbado con aspecto inmundos. Mientras tanto, en algunos planos alternados, el vocalista recita el tema musical dentro de una especie de lúgubre celda de manicomio. En el transcurso integral del vídeo musical, también el jefe del grupo, entona la letra de *Tourniquet*, mediante la ayuda de diferentes disfraces y de concretas situaciones. Las posteriores secuencias están interpretadas por un enano, una maniquí mecánica y el protagonista vital y líder de la banda, Marilyn Manson; dichas sucesiones de planos, están compuestas principalmente por acciones cotidianas abyectas, (por ejemplo: cortándose las uñas roñosas y los pelos grasientos, depilándose las axilas sudorosas, quitándose la piel del cuerpo,...). Entretanto el escabroso protagonista nutre a su pareja, -la muñeca cinética- mediante varios repulsivos insectos. Más tarde regresa la secuencia del trastornado protagonista en la tétrica morada acompañado de su diminuto compañero. Sin embargo, esta vez, se encuentra el solista escribiendo el siguiente texto en la pared: *Rotten things, Bones, While I'm decaying, like a garment, remember worms and crash dirt* (“Cosas podridas, huesos. Mientras yo estoy descomponiéndome como una ropa, recuerda: gusanos y suciedad”), e inmediatamente después el interprete se dispone a cantar. Tras

breves efectos de desenfoces y transparencias visuales, aparecen los miembros del grupo musical, -sin tocar ningún instrumento-, recurriendo a vestiduras de época y a signos esotéricos pintados en sus caras. En suma, estos específicos conjuntos de unidades temporales darán paso a la segunda parte del vídeo.

### *Parte II – El museo de engendros*

Ahora el desequilibrado Manson emplea un batín carmín y un nuevo maquillaje facial rectilíneo. Ambientación de aula de exhibición del siglo XIX, aposentos sombríos y vitrinas anticuadas de cristal. Presencia amenazante de un caballo negro, intercalación de planos procedentes del principio, del vocalista, del enano y de la maniquí. Efectos visuales abundantes como la desaturación de los matices y la aberración de las formas en las composiciones. Cumplidos unos breves segundos, la maniquí humanoide y Manson, que esta vez está caracterizado como la autómatas grotesca, de piel agrietada y ojos azabaches, vomita y se enfrenta a unos repelentes cables gruesos que brotan de su boca. Estos momentos sublimes inaugurarán la tercera y última parte.

### *Parte III- El desenlace simbólico*

Fragmento de gran presencia de significaciones heterogéneas, originarias de la iconografía zoológica y de los múltiples atrezos manejados. Estos adecuados dispositivos, conjugados y orquestados por la realizadora italiana proporcionan una frescura surreal y misteriosa de gran valía al vídeo musical. Por otro lado, se resalta la secuencia de Manson y de su formación, levitando y acarreando prendas con semblante de inauditos navegantes espaciales. Además en la próxima escena; el cantante con la mitad de su rostro oscurecido, tiene revoloteando a su alrededor unas manos de maniquís escindidas, que al mismo tiempo, le están peinando su cabellera. El vídeo promocional termina con la vuelta de la habitación de los inicios, con un excéntrico Manson que acaba de entonar la canción y que apaga poco después, de un botonazo, un armatoste de grabación anacrónico. A continuación, la maniquí se zarandea<sup>599</sup> hasta parar en seco.

---

<sup>599</sup> Derivado del efecto de *stop motion*

En relación a la pista del audio del vídeo musical, esta igual de estabilizado que el ritmo visual. El plano del pájaro marca la entrada del sonido. Al principio se perciben unos murmullos y una resonancia espacial que va ascendiendo lentamente, hasta que inmediatamente se incorporan todos los instrumentos musicales: el bajo, la guitarra, la batería y los teclados. La secuencia del vocalista escribiendo en la pared de la habitación, y luego cogiendo un micrófono para entonar la letra; inicia ágilmente el audiovisual. Añadir, que también hay varias partes repetidas del protagonista recitando el tema musical diégeticamente en el habitáculo, y en otras escenas interpuestas en el videoclip musical, figura el dirigente del grupo, con desemejantes atuendos y entornos, coreando sincrónicamente el contenido de *Tourniquet*. Al segundo minuto y cuarenta dos segundos del clip el actor principal sufre varias transformaciones corpóreas. Primero pasa a ser una crisálida humanoide y luego se convierte en una mariposa antropomorfa. En este determinado espacio-tiempo se manifiesta el apogeo acústico del vídeo musical. Después a través de la acción de apagar una grabadora anticuada, se dejará de oír la voz de Manson y de los instrumentos de la banda. Finaliza totalmente la pista auditiva, al cuarto minuto y quince segundos-, con la efímera danza de la maniquí.

En general en *Tourniquet*, existen tres partes de asimilación: En la primera se observa al solista interpretando la canción frente a la cámara de modo tradicional, (*La habitación*). En la segunda el mismo personaje, sufre cambios de dispar variedad: -de vestimenta, de cosmética y de apariencia física-, que coinciden con el crescendo del audiovisual. Además todos los elementos discurren en una angustiada sala expositiva (*El museo*). En la última parte, y separadamente de la afluencia de símbolos arcanos, el compositor establece diversos vínculos con la autómatas hasta que se consume el monocanal. Respecto a la estructura fragmentada y el ritmo, acentuar que este trabajo es más estabilizado y convencional que en otras obras de Sigismondi (*El desenlace simbólico*). De igual forma en esta pieza, la directora emplea destacadamente la pixilación a varios figurantes, además de predominar las escenas en clave cálida, desenfocadas y con poca claridad. Del mismo modo, la autora se vale de bastantes filtros visuales, sobre todo los aplicados a la forma y al color. Implantando comúnmente una singular sensación de desvanecimiento y de atmósfera velada de arte simbolista.

## Letra y traducción

Letra original en inglés de *Tourniquet*. Autor: Marilyn Manson. Música de Daisy Berkowitz y Twiggy Ramírez. Nothing Interscope / Records. 1996

*She's made of hair and bone and little teeth  
and things I cannot speak  
She comes on like a crippled plaything  
Spine is just a string  
I wrapped our love in all this foil  
silver-tight like spider legs  
I never wanted it to ever spoil  
but flies will always lay their eggs*

*Take your hatred out on me  
make your victim my head  
you never ever believed in me  
I am your tourniquet  
prosthetic synthesis with butterfly  
sealed up with virgin stitch  
if it hurts, baby please tell me*

*Preserve the innocence  
I never wanted it to end like this  
but flies will lay their eggs  
Take your hatred out on me  
make your victim my head  
you never ever believed in me  
I am your tourniquet (Chorus repeat x2)<sup>600</sup>*

---

<sup>600</sup> MANSON, Marilyn, *Lest we forget, the best of*, Interscope, EU, 2004

## **Letra traducida de *Tourniquet* al castellano**

*Ella está hecha de pelo y huesos,  
Con pequeños dientes y más cosas que no puedo explicar  
Ella es como un juguete de un paraplégico  
Su espina es un hilo*

*Yo forré nuestro amor en papel de aluminio  
Su muslo plateado es como una pierna de araña  
Nunca quería que se estropeará  
Pero las moscas siempre pondrán sus huevos  
Aleja tu odio en mí  
Haz de tu víctima mi cabeza  
Tú nunca jamás creíste en mí  
Yo soy tu “torniquete”*

*Prótesis sintéticas con mariposas  
Heridas cerradas con puntos vírgenes  
Si te duele, nena me dices*

*Preserva la inocencia  
Nunca he querido terminarla  
Pero las moscas pondrán sus huevos*

*Aleja tu odio en mí  
Haz de tu víctima mi cabeza  
Tú nunca jamás creíste en mí  
Yo soy tu torniquet (Coro estrofa repetida x2 veces)<sup>601</sup>*

---

<sup>601</sup> La traducción está realizada por Nigel Balfour

## 5.1 Chris Cunningham

### 5.1.1 El grito del monstruo analógico: *Come to Daddy* (1997) de Aphex Twin

*Come to daddy, Come to daddy, intones the grimace face in the television, in a voice that distorted by grotesque lasciviousness and over amplification. It is true even for the most successful of huge apartment complexes that nothing more is supposed to happen amid the boredom of a totally planned world, one which prescribes a life-path consisting of the seamless transition from childhood to the petit-bourgeois existence of parenthood*<sup>602</sup>.

Jörg Heiser

De los bloques de pisos de cemento gris de la periferia urbana, irrumpen una entidad transgresora y mesiánica, procedente de un obsoleto aparato de televisión, sus alaridos y su aspecto nos despiertan del largo sueño bien pensante de la detestable cotidianidad. El monstruo que surge de la analógica caja de Pandora es un nuevo profeta de la fealdad, acompañado por unas criaturas mutantes impúberes cargadas de destrucción masiva. La anatomía antropomorfa amada por Chris Cunningham es tomada como taller para la deformación tanto física como psicológica, entremezclándose metafísicamente con todos los sonidos y los ritmos atroces del compositor Aphex Twin, en un trance sincrético sin igual.

---

<sup>602</sup> “Come to daddy, come to daddy, recita la figura del televisor con la voz distorsionada por una grotesca lascivia y un exceso de potencia. Incluso para los complejos de viviendas de más éxito se puede afirmar que no sucederá nada más en el tedio mundo planificado donde la trayectoria vital se traza como una transición interrumpida de la infancia a la paternidad pequeño-burguesa” (traducción nuestra), en HEISER Jörg, *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÓMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA, Javier, (Ed.), DA2 Domus Artium Salamanca, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004, p. 26





Fotogramas del videoclip *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

En el vídeo musical *Come to daddy* (“Ven con papaíto”) de Aphex Twin se contempla un paisaje urbano repleto de edificios grises, las escenas se rodaron en Thamesmead, una ciudad satélite de Londres, donde se rodó la película *Clockwork Orange* (“La Naranja Mecánica”, 1971) de Stanley Kubrick. La atmósfera es generalmente sórdida con un predominio de tonalidades azules apagadas y rincones atestados de basuras y chatarras. Además, podemos añadir que para Heiser:

*The pop-cultural iconography which is related to the dreariness of urban outskirts and which Punk and Hip-hop have encountered each other in phrases during the last twenty-five years id conjured up and at the same time inoculated with the motif of a technical trash which is seemingly animated by spirits and which issues a summons to innocent souls*<sup>603</sup>.

---

<sup>603</sup> “Se evoca la iconografía de la cultura pop de la desolación de los suburbios, en la que el punk y el hip hop se han ido encontrando intermitentemente en los últimos 25 años y a la vez, se le inyecta el motivo de una chatarra técnica que parece animada por fantasmas y que llama hacia sí las almas inocentes” (traducción nuestra), en HEISER Jörg, *Chris Cunningham, Come to daddy*, Ibídem, p. 23



Fotograma de *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

La escena en el videoclip en que el aberrante engendro grita a la abuelita que pasea a su perro es muy controvertida. Esta acción resulta ser una paradójica confrontación de un recién nacido pero ya adulto, impasible y con aspecto de muerto diabólico, con una anciana que con su boca también abierta, aguanta esforzadamente el embiste. Cada cual grita hacia el otro, inhala el otro. Vida y muerte chillan fuera de uno para ser inhalados por el otro. *La vie crit à la mort*<sup>604</sup> (“La vida grita a la muerte”). Así el grito se transforma en un paso temporal, de una dimensión a otra, y en el centro de los dos, la vida y la muerte. Por consiguiente para Julia Meier:

*The scream thereby symbolizes the abrogation of both opposites as zero point, at the instant of an exceedingly powerful force which is incapable of being realized*<sup>605</sup>.

El grito surge como un impulso inconexo en muchas áreas de la expresión artística. Los ejemplos más famosos son *Skrik* (“El grito”, 1893) de Eduard Munch *Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X* (“Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez”, 1953) de Francis Bacon y las obras con aullidos de los expresionistas alemanes de los años veinte. Respecto a la intención de Bacon con el cuadro *Study after Velázquez’s portrait of Pope Innocent X*, no era representar el horror, sino

---

<sup>604</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Arenas libros, Madrid, 2005, p. 61

<sup>605</sup> “El grito simboliza la abrogación de los dos opuestos como un punto nulo, en el instante de una fuerza excesivamente poderosa, incapaz de hacerse realidad” en MEIER, Julia, *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÖMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA, Javier, (Ed.), DA2 Domus Artium Salamanca, Kestnengesellschaft, Hannover, 2004, p. 23

pintar el grito más que el horror<sup>606</sup>; es decir, apoderarse de las fuerzas invisibles que le impiden a una persona soltar un grito. Lo que a uno le hace gritar no es tanto un grito antes o sobre la muerte como un grito a la muerte<sup>607</sup>. El grito es en si mismo un acto de expresión intensa y potente en el que la vida y la energía se pueden sentir de forma directa. Es una expresión absoluta de energía como masa sin límites y su poder brota de forma agresiva hacia cualquiera que se encuentre cerca describiendo una fuerte empatía. Según palabras del propio director de videoclips: *Sólo quería hacer algo que fuese visceral o lo que fuera. Me encanta ver cosas que puedes sentir en tu estómago*<sup>608</sup>.



Dibujo de Chris Cunningham en *Thirty frames per second, the visionary art of the music videos* (2000)

La reunión de esta pareja tan contraria, por un lado la exageración de dejar el cabello y la piel del rostro de la anciana ondear hacia atrás debido al rugido, y por otro lado el hecho de que está paseando un perro demasiado potente y agresivo crea, por lo absurdo de la situación, una ambivalencia entre el horror y los dibujos animados. Aunque el mismo Cunningham, niega que exista nada espeluznante en *Come to daddy*; en cambio más bien subraya el autor, su componente grotesco:

<sup>606</sup> SYLVESTRE, David, *Interview with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London, 1975 p. 49-52

<sup>607</sup> MEIER Julia, *Chris Cunningham*, Ibídem, p. 30

<sup>608</sup> Véase a CUNNINGHAM, Chris, Interview in *The work of director Chris Cunningham DVD*, Palm Pictures Director's Label/Black Dog/Warp/Labels/EMI Music, 2003, booklet

*Creo que lo que me resulta más frustrante es que la gente opine que mi obra es oscura y terrorífica. Es casi insultante. Es demasiado tonta para dar miedo. Yo veo mi obra como dibujos animados de carne y hueso*<sup>609</sup>.

El recurso del humor en las producciones de Cunningham es normalmente frecuente; ver los siguientes vídeos musicales del director: *Come on my selector* (1998) de Squarepusher, *Windowlicker* (1998) de Aphex Twin, *Light aircraft on fire* (1996) de The Auteurs, en la vídeo-instalación *Monkey Drummer* (2001) y en el anuncio *Mental wealth* (2000) para Sony Playstation. De la misma manera los elementos discursivos de este clip *Come to daddy*, no pertenecen exclusivamente ni al género de terror ni al de parodia y por lo tanto, el espectador es incapaz de otorgarle ningún sentido real.



Fotograma de *Mental wealth* (2000) para Sony Playstation de Cunningham

Señalar de la misma forma que hay una notoria influencia del cineasta David Cronenberg en este videoclip de Aphex Twin. Primordialmente, en el fragmento del televisor lúbrico de *Videodrome* (1983) de Cronenberg. Secuencia de un sugerente esbozo de sexo virtual, una penetración literal en el plasma fundiéndose con los labios carnosos de Debbie Harry<sup>610</sup>, mezclados con el grano televisivo. Así que podemos incidir que dicha acción, es pareja al nacimiento viscoso del monstruo del televisor de *Come to daddy* (1997).

---

<sup>609</sup> CUNNINGHAM, Chris, Interview with ROMAN, Shari, "The Future Boy: Chris Cunningham", *RESolution magazine*, Vol 5, septiembre / octubre 2002

<sup>610</sup> Cantante del grupo Blondie, había sido también el mito erótico de la New Wave musical neoyorquina de finales de los setenta.



Fotogramas del film *Videodrome* (1983) de David Cronenberg.

Según declaraciones del propio Cunningham, este vídeo musical sobre todo en lo que respecta a la confusión de las fronteras entre realidad e ilusión está fuertemente influenciado, de modo inconsciente, como él recalca, por la película *Videodrome*. Este legendario largometraje muestra un escaparate colectivo de filmes domésticos donde se cometen en directo distintos tipos de atrocidades, torturas, mutilaciones, violaciones y asesinatos:

*(...) La película juega con la idea, hoy ya extendida, del consumo de estos lucrativos productos como forma de excitación sexual en quienes los consumen, fijando en pocas escenas, con una capacidad de síntesis elogiada, todo lo que debía decirse en ese momento en tono al negocio snuff<sup>611</sup>.*

En la filmografía cronenbergiana se crean mundos extraños infectados por virus malignos; en el que todos sus protagonistas son o acaban siendo monstruos. La madre psicoplásmica de *Cromosoma 3*, los telépatas y el hombre mosca. La crítica cinematográfica ha considerado al director canadiense, como el artífice del nacimiento del género de la *nueva carne*, término acuñado por una de las frases lanzadas por el protagonista en su película *Videodrome* de 1982. La *nueva carne*, concepto extenso, complejo e interrelacionado con lo monstruoso; esta descrito de la siguiente manera por Juan Antonio Navarro como:

---

<sup>611</sup> CASAS, Quim, (Coord.), "Esculturas orgánicas 1966-1986", *David Cronenberg, Los misterios del organismo*, VV.AA, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 2006, p. 45-46

(...) *Las distintas manifestaciones creativas y filosóficas que en los últimos veinte años han transformado el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana. Miedos viejos bajo envoltorios nuevos*<sup>612</sup>.



Fotograma de *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

Retomando la narración de la pieza *Come to daddy*; y poco antes de dar a luz al escuálido demonio, aparecen en escena un coro de niños y niñas mutantes -todos ellos/ellas con la cabeza repetida del compositor Richard D. James -alias Aphex Twin-, agrediendo a varias personas mientras destrozan todas los inmuebles urbanos de su alrededor. No obstante lo que inevitablemente provoca confusión en el espectador y que no se puede reconocer a primera vista es que, en lugar de niños, Cunningham ha usado enanos para las imágenes visuales. Su principal interés es no crear ningún efecto repulsivo. Aquello que le fascina en mayor medida es una síntesis de lo imposible. Los infantes con el rostro duplicado son como objetos seriados de producción industrial, significan el aislamiento en la sociedad actual, la falta de valores éticos y la problemática de la pérdida de identidad de las nuevas generaciones. Las criaturas de fisonomía clonada, responden al arquetipo del doble, que para Gérard Lenne:

---

<sup>612</sup> NAVARRO, Juan .Antonio (Ed), Introducción, *La nueva carne, Una estética perversa del cuerpo*, VV.AA. Valdemar, 2002

*El doble se emplaza en el origen de todos los mitos. (...) El desdoblamiento implica, ante todo, un desgarramiento de la conciencia, una grave perturbación que puede conducir a la locura si viene acompañada de una identificación episódica con otra persona*<sup>613</sup>. Así pues, según las palabras de Hilke Wagner: *Come to daddy takes as its theme the depths of the human soul as well as – through the use of multiplied identities –fundamental questions concerning human identity and its ego-relationship*<sup>614</sup>.

Estos singulares niños perturbadores, también se repiten en el film *The Brood* (“Cromosoma 3”, 1979) de David Cronenberg: *Los engendros de Nola llevan a cabo sus fantasías de venganza y son antisistema como Tifón, quien, como héroe de la representante del matriarcado, debía destronar a Zeus, el gran patriarca*<sup>615</sup>. Estas criaturas deformes de cinco años, aparte de su cierta apariencia física familiar, rayan con lo siniestro, y de igual forma su comportamiento es homicida y desbocado. Laura Frahm define un escenario de distopía urbana en Cunningham, sobre todo en *Come to Daddy* (1997), donde la producción de espacialidad está intrínsecamente enlazada por el acontecimiento de lo siniestro y de los cuerpos retorcidos. Además la televisión del videoclip, que entra en escena, es notoriamente un significante caótico, productor de lacras y almacén de pesadillas:

*El análisis de las pesadillas regularmente nos lleva a miedos y conflictos más primarios, profundos e ineludibles a los que están atados los seres humanos: aquellos que tienen que ver con la agresión destructiva, la castración, la separación y el abandono, el devorar y ser devorado, y el miedo ante la pérdida de identidad y la fusión con la madre*<sup>616</sup>.

Precisamente, este texto de John Mack, inmerso en la teoría psicoanalítica, nos declara algunos de los miedos atávicos sobrevenidos en el videoclip de Aphex Twin. Como especialmente la agresión destructiva y

---

<sup>613</sup> LENNE, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974, p.87

<sup>614</sup> “Los abismos del alma humana son los temas de Come to Daddy al igual que -empleando las identidades múltiples- las preguntas fundamentales de la identidad humana y su relación con el yo,” WAGNER Hike, *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÓMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA; Javier, (Ed.), DA2 Domus Artium Salamanca, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004, p.19

<sup>615</sup> HORMIGÓS, Montserrat, “Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino”, *La nueva carne*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 147

<sup>616</sup> Véase a MACK, John Edward, *Nightmares and human conflict*, Columbia University Press, New York, 1989

el miedo ante la pérdida de identidad, traducido en los niños clones urbanos.



Fotogramas del film *The Brood* (1979) de David Cronenberg

De igual forma el grito del monstruo cuando emerge del televisor<sup>617</sup>, es como un acto no consumado de devoración, y al mismo tiempo, se podría sin temor argüir, que ese mismo ser descarriado -que luego se vuelve a transformar con el rostro de Richard D. James-, se identifica simultáneamente como padre y madre; representando la misma abominación: ambigüedad y disolución, junto con otras alusiones cristianas. A lo sumo, todos estos elementos de pesadilla anteriormente descritos, afloran de nuevo en el film *Cromosoma 3* de David Cronenberg, que buenamente relata Montserrat Hormigós como:

*La madre arcaica como único origen de toda la vida está representada por la protagonista (Nola) de Cromosoma 3 con su capacidad partenogenética y pagana de diosa prehistórica para generar hijos de la ira. (...)Unos niños deformes con una fuerza sobrenatural y aspecto abominable*<sup>618</sup>.

En el relato del videoclip se suceden varios planos por corte de edificios distorsionados<sup>619</sup> de la metrópoli; acto seguido el rostro del monstruo naciente de la televisor se ha transformado en la cara del músico, Richard D. James, con la misma fisonomía facial que los niños mutantes.

---

<sup>617</sup> Aunque también tenga un componente humorístico

<sup>618</sup> HORMIGÓS, Montserrat, "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", *La nueva carne*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 146

<sup>619</sup> Efectos visuales de distorsión aplicados sobre los edificios.



Puesto que consideramos que las expresiones y las características faciales son las más importantes de la comunicación entre las personas, el uso del director de una misma máscara les priva a sus figuras de cualquier elemento humano. Además les despoja de su personalidad y de su identidad individual:

*The creature engendered within the television passes through a metamorphosis into a figure which comes and more to resemble canonized representations of Christ and which likewise has the facial characteristics of Aphex Twin*<sup>620</sup>.

La secuencia termina con el acercamiento de los niños al grotesco ser profético, ahora convertido en el autor musical. También hay considerables referencias al cristianismo como este aforismo: *Dejad que los niños se acerquen a mí*, y sobre todo, en la vida de los últimos días del flagelado y deformado Jesucristo. Según palabras de San Agustín:

*Cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de gloria que nos prometía*<sup>621</sup> *Para sostener su fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello (...). En nuestra frente llevamos el signo de nuestra deformidad. ¡No nos avergoncemos de la deformidad de Cristo! Recorramos este camino y llegaremos a la visión; y cuando hayamos llegado a la visión, veremos su igualdad con Dios*<sup>622</sup>.

---

<sup>620</sup> “La criatura nacida del televisor experimenta una metamorfosis, convirtiéndose en una figura que va recordando cada vez más a las representaciones canónicas de Cristo y que también tienen los rasgos de Aphex Twin” (traducción propia), en WAGNER, Hilke, *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÖMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA; Javier, (Ed.), *DA2 Domus Artium Salamanca*, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004, p.18

<sup>621</sup> ECO, Umberto, *La Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona 2007, p. 49

<sup>622</sup> SAN AGUSTÍN, *La deformidad de Cristo*, Siglos IV-V, Sermón 27, 6



Fotograma de *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

En la correlación acústico-visual de *Come to Daddy* destaca que gran parte del trabajo está basado en la interacción del sonido y la imagen mediante la utilización de instantáneas figuras geométricas en movimiento, mediante planos muy cortos sincronizados mediante los ruidos y las melodías sintéticas del galés Richard D. James. Efectivamente es revelador analizar todas las estratagemas artísticas que se le suelen atribuir a la estética del vídeo musical; en especial los encuadres abstractos que tienen sus antecedentes en las películas de Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Hans Richter, Len Lye, Jordan Belson, Bruce Connor, entre otros:

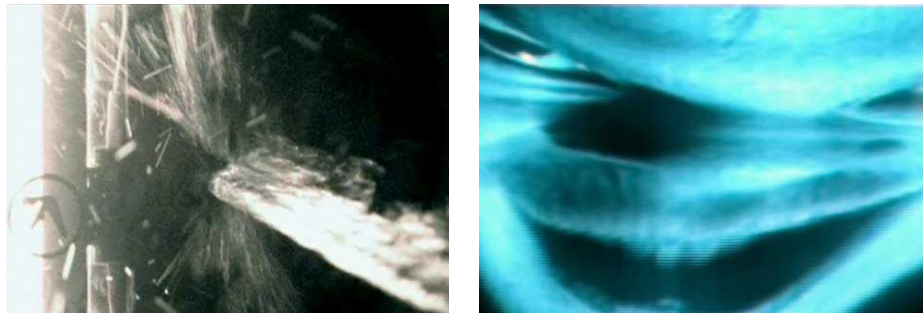
*Seguro que Fischinger no ha hecho el primer vídeo musical (...). Pero ha fundado una auténtica escuela, de manera que tras él surgió una serie de generaciones dentro de las cuales cada miembro transformó y utilizó la poderosa influencia de su predecesor para sus propios intereses y propósitos*<sup>623</sup>.

El artista alemán Oskar Fischinger, insistió más que ningún otro artista en la búsqueda de un ritmo visual, estrictamente ligado al sonoro. Amaba la música y quería imitarla, tomando de ella los secretos de la armonía, la melodía y el contrapunto, para trasladarlos al campo de las imágenes. Fischinger solía decir que su sueño era crear una nueva forma artística, que definía como ritmo del color. Elogiaba a los compositores del siglo XIX porque, en su opinión, habían creado un nuevo mundo, el

---

<sup>623</sup> GEHR, Herbert, *Sound & Vision, Musikvideo und Filmkunst*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1993, p.15. Citado por KARNIK, Olaf, *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÖMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA; Javier, (Ed.), DA2 Domus Artium Salamanca, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004

lenguaje abstracto del sonido. Las producciones *Studien* de Fischinger se componen de elementos abstractos: puntos, líneas y formas geométricas, que se entrelazan y se mueven en correspondencia con el sonido; cada uno de estos elementos contribuyen a crear una sinfonía óptica, igualmente que en el film *Optical Poem*, pero esta vez, elaborando una precisa correspondencia fisonómica: sonidos graves con formas redondeadas, sonidos más agudos con formas triangulares, a más de utilizar el color con una libertad desconocida para los animadores norteamericanos de aquellos tiempos. Así pues, Cunningham busca igualmente la sincronía del ritmo visual como Fischinger, no obstante el autor inglés prefiere servirse de imágenes-tiempo de todo tipo, como la acción real y animación, que le proporcionan un mixto abanico de posibilidades. También el realizador de videoclips emplea la geometría formal en detallados efímeros planos y efectos, con el objetivo principal de concordar con los ruidos y los compases electrónicos de los solistas. De hecho, el realizador prefiere trabajar con compositores que realizan una música de tipo, *electrónica*, y/o de otro género popular, como el *rock* y el *pop*, que verdaderamente le inspire; en definitiva él es quien elige al músico y no viceversa.



Fotogramas de *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

Rodado en 1997, *Come to daddy*, sentó las bases del rápido ascenso de Chris Cunningham como director de vídeos musicales en la esfera internacional. La música de Aphex Twin crea un éter cinematográfico que es perturbado al mismo tiempo por crujidos y murmullos secuenciados acordes con la fría atmósfera urbana. Para Heiser el videoclip:

*Come to Daddy: The images take up a connection to each other like rehearsed choreographies. Neither do they simply seem to follow the aggressive interweaving of rhythm and sound in an illustrative*

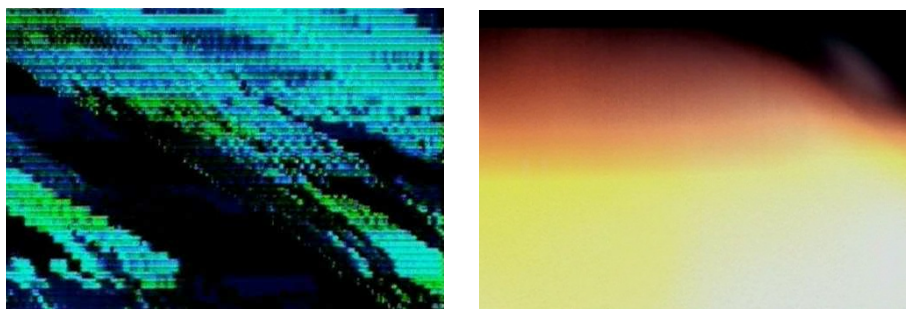
*manner, nor do they reduce it to a simple soundtrack. Instead there arises an ongoing tension between the two which suggests that both music and images have been engendered by one creative act*<sup>624</sup>.

En la última parte del vídeo musical de Aphex Twin, sobrevienen un ensayo lascivo de interconexiones, con imágenes efímeras de casi de toda clase, cartas de ajuste, veladuras, diseños geométricos, barras de video, *drops*, objetos grabados, transparencias, decorados oscuros, personajes en acción y nieve analógica; junto con sonidos, murmullos y resonancias inimaginables. Este fragmento abstracto del videoclip remite en parte, a varios artistas y estilos contemporáneos. En primer lugar a la técnica sistemática del parpadeo y del destello repetitivo del cine experimental de los estructuralistas, a la concordancia informática del videoclip *Gantz Graff* de Autechre, realizado por Alex Rutterford, como también a los trabajos del recopilatorio: *Sonic Fiction. Synaesthetic videos from Austria*, Index-dvd del Six Pack Film de Viena; donde predominan las vídeocreaciones con una sincronización puntual a través de interferencias caóticas de formas simplificadas, todas ellas muy análogas a la videografía del británico. Por último hay producciones donde el compositor y el director forman parte de una verdadera comunión sincrética, adentrándose hacia una síntesis de imagen-movimiento afín a la de Cunningham; de entre varios autores, resaltar a Ryuichi Sakamoto & Alva Noto, Ryoji Ikeda, D-Fuse, Motomichi Nakamura y Ryoichi Kurokawa, artistas y músicos, que en sus composiciones visuales usan iconografías gráficas sintéticas mediante estructuras repetitivas de frecuencias alteradas, pulsaciones robóticas y atmósferas congeladas sonoras, que entroncan con la electrónica digital. En el ámbito de los videoclips, Michel Chion indica que existe una conexión intrínseca entre la imagen y el sonido que constituyen un *leitmotiv visual*<sup>625</sup>. En el vídeo musical de Aphex Twin dirigido por Cunningham, se establecen en el tiempo, unos puntos de sincronización específicos producidos por el audio distorsionado, que formalizan a su vez unos *leitmotivs visuales* y abominables.

---

<sup>624</sup> “Las imágenes se entrelazan con la música como coreografías ensayadas. No parecen seguir de un modo meramente ilustrativo el agresivo entramado de ritmo y sonido, ni tampoco se reducen a una simple banda sonora. Más bien surge entre ellas una tensión continuada que sugiere que la música y las imágenes han nacido de un solo gesto” en HEISER, Jörg., *Chris Cunningham, Come to daddy*, GÖMER, Veit; WAGNER, Hilke; PANERA; Javier, (Ed.), DA2 Domus Artium Salamanca, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004, p.17

<sup>625</sup> Las imágenes pueden estar enlazadas a específicas frases, a desarrollos musicales o a específicos instrumentos; en el que todos ellos trabajan como un leitmotiv visual, en ADORNO, Theodor & W, EISLER, Hanns, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981, p.22.



Fotogramas fugaces en *Come to daddy* (1997) Aphex Twin de Chris Cunningham

En síntesis *Come to daddy* es un reflejo del declive del ser humano a través de un ocaso orgiástico tecnológico<sup>626</sup> acontecido por la intermultiplicación irregular de los géneros, de las identidades y de la aberración de los sonidos. Además, hay presente una *imagen-velocidad* que imita a los *mass media*, sugiriendo estrés y caos originados por el sistema capitalista de talante neoconservador contemporáneo. En este vídeo musical lo monstruoso es entendido como lo animal o lo anómalo, descansando en un devenir animal deleuziano, que reemplaza así a la identificación y toma el encuentro por el medio, por nudos y umbrales, echando brotes por ruptura asignificante<sup>627</sup>; es decir, que lo abominable es como un fluido vital en todo el clip, no hay delimitación estanca, todo es borde que se manifiesta en los ruidos y ritmos, en las disoluciones somáticas figurativas y en los espacios transmutados. Así pues, el concepto de lo animal, -como lo monstruoso- en las artes, según Sauvagnargues, sirve de laboratorio de experimentación para los fenómenos de subjetivación, y adquiere un valor político, crítico, y clínico al descubrir, de manera patética y visionaria, el carácter intolerable de los modos sociales existentes<sup>628</sup>. Especialmente esa determinada negación estética y devenir de lo anómalo, está representado por un atávico y profético ente *gigeresco*, que es al mismo tiempo hombre, monstruo y máquina, tríada también presente en la iconografía de H.R Giger: *La tríada hombre/monstruo/máquina en múltiples combinaciones es tratada en sus trabajos en los que la carne se manifiesta en forma humana y no humana, y no hay línea divisoria entre el hombre, la máquina y el monstruo*<sup>629</sup>.

---

<sup>626</sup> Hipótesis de que este videoclip trate formalmente de la transición tecnológica electrónica, en especial del analógico al digital

<sup>627</sup> SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, Del Animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p.88

<sup>628</sup> SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, Del Animal al arte*, Ibídem, p.162

<sup>629</sup> ARENAS, Carlos, "H.R Giger, Visiones de la Nueva Carne", *La Nueva Carne*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 365

## Descripción técnica de *Come to daddy*

### *El nacimiento de la criatura y el delirio*

La primera secuencia esta atestada de edificios grises extraídos de la periferia de una gran ciudad, mientras se suceden intercaladamente, los créditos de los autores, del realizador y del músico, en esta parte también habrá algunos *frames* de tiempo muy corto, de texturas, transparencias, grabaciones de líquidos y luces interpuestas. Mientras tanto con un sutil movimiento de cámara, se manifiesta la escena integral, de una vieja paseando con un robusto perro. Luego se pasa a otro plano general con la anciana y el can alrededor de una basura con chatarra. Entretanto desde una esquina salen unas resonancias inquietantes, a la vez, el perro de la anciana orina al lado de un televisor; e inmediatamente después se desprende un calambrazo eléctrico del monitor provocando que el perro ladre sin cesar. A continuación, empieza la melodía de Aphex Twin, con brevísimas imágenes fragmentadas de interferencias<sup>630</sup> analógicas y digitales, que salpican con frenesí la pantalla -especialmente fugaces planos cortos, elaborados de la misma manera que Sigismondi-; pero con una sincronización más acentuada del audio que la realizadora. Tocante a la letra de *Come to daddy*, se sugieren unas escasas frases: *I want your soul*, (Quiero vuestras almas), y más tarde, *I will eat your soul*. (Os comeré vuestras almas), nada más, solo repeticiones; algunas voces provienen del rostro eléctrico de la TV. De repente y en el mismo instante, la cara del monitor va desfigurándose grotescamente hasta que surge de su interior un ser esquelético atroz con apariencia de Nosferatu<sup>631</sup>. Esa escuálida figura zombi se dirige a una anciana como si este ser recién nacido estuviera a punto de escapar su primer llanto. En seguida la criatura endiablada recién salida de la caja analógica, grita sin parar a la anciana provocando con su rugido un estallido de viento huracanado. Ante esta situación chocante y a la par cómica, la vieja aguanta paralizada con la boca abierta. Todo termina con una transformación facial del monstruo y en un posterior caos electrónico de efectos sincréticos.

La pista de audio se arranca muy tranquilamente, con chasquidos y minúsculos susurros. Tras unos instantes y progresivamente se percibe una gran sintonía ambiental que da mucha vida y color al audiovisual. Después

---

<sup>630</sup> Influencias formales con el vídeo arte austriaco contemporáneo y con los estructuralistas

<sup>631</sup> El significado original de la palabra rumana Nosferatu es difícil de determinar. Dos candidatas a servir de origen a Nosferatu son *necurat* (sucio, asociado generalmente con lo oculto) y *nesuferit* (insufrible).

continúan más las distorsiones alternándolas con puros ruidos concretos. Al mismo tiempo que se destaca la sincronía con la imagen, ocasionalmente muy simultánea con algunos elementos de la representación visual. Luego llega el crescendo sonoro con el grito de la criatura deformada, y tras unos momentos, -a la mitad del vídeo-, la música con los ruidos se detiene en seco; para dejar paso a una placentera melodía, que sirve para dar descanso y prepararse para el gran desenlace caótico, donde los *beats* y los ruidos grotescos del compositor retumban más energicamente alcanzando el colapso.

## Letra y traducción

Letra original en inglés de *Come To Daddy* de Aphex Twin.  
Author Richard D. James. Warp records 1997

*I want your soul,  
I will eat your soul.  
I want your soul,  
I will eat your soul.  
I want your soul,  
I will eat your soul.  
I want your soul,  
I will eat your soul.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
Come to daddy.  
I want your soul,  
I want your soul,  
I want your soul, Aargh<sup>632</sup>.*

## Letra traducida al castellano de Come To Daddy

*Quiero vuestra alma,  
Os comeré vuestra alma (estrofa repetida 8 veces)  
Ven a papaíto, (frase repetida x 8)  
Quiero vuestra alma (frase repetido x3)  
Aarghs<sup>633</sup>*

---

<sup>632</sup> MANSON, Marilyn, *Lest we forget, the best of*, Interscope, EU, 2004

<sup>633</sup> La traducción es nuestra



### 5.2.1 La gran bestia narcótica: *Back with the killer again* (1995) de The Auteurs

*Considerably better -and much nastier- is The Auteurs new single. If the 1995 Britpop Sweepstakes had a loser then it was Luke Haines, who was forced to sit the year out through a mixture of injury and bad timing while lesser talents hogged the limelight. Not surprisingly, the situation has done little to improve the songwriter's world view, as the Back with the killer again EP loses no time in showing. A quartet of weird, disjointed murder tales that feature lake dredging, LSD benders and what sounds like a homage to XTC's Making Plans for Nigel<sup>634</sup>.*

Clark Collis

El vídeo musical para The Auteurs, *Back with the killer again* (“Volver a la droga que me mata”, 1995) junto con *Second Bad Vibel* (1995) de Autechre son los dos clips iniciales más destacados de la primera etapa de Chris Cunningham después de trabajar como técnico de efectos especiales en películas cinematográficas en Londres. Efectivamente, estas singulares obras marcarán su posterior estilo personal, sobre todo su obsesión por el cuerpo y la sincronía audiovisual.

---

<sup>634</sup> “Considerablemente mejor -y mucho más asqueroso- es el nuevo single de The Auteurs Back with the killer again. Si la lotería del Britpop del 1995 tuvo un perdedor entonces ese fue Luke Haines –cantante de la banda de Auteurs-, quien fue forzado a descansar por un año a causa de las injurias y la mala prensa de entonces; mientras tanto unos pocos talentos acaparaban la atención del público en general. Este tema Back with the killer again (Volver a la droga que me mata) trata de relatos raros y no muy claros de asesinos y vendedores de ácido. También suena como un homenaje a la canción Making Plans for Nigel de XTC” (traducción propia), en COLLIS, Clark, “Back with the killer, The Daily Telegraph”, 1994, en: [http://deeden.co.uk/auteurs/reviews/back\\_dt.htm](http://deeden.co.uk/auteurs/reviews/back_dt.htm) [consulta 18/05/2010]



Fotogramas del videoclip *Back with the killer again* (1995) The Auteurs de Chris Cunningham

Respecto a *Back with the killer again* es en cierta manera un clip masoquista y monstruoso, que refleja perfectamente la letra extravagante del compositor y solista Luke Haines de la banda de *rock alternativo* o *brit-pop*<sup>635</sup> The Auteurs. Específicamente, el videoclip musical *Back with the killer again* como otras muchas piezas del director inglés, constan de imágenes de tipo pulsión, que se componen según Deleuze, de fetiches del Bien y del Mal:

*Son fragmentos arrancados aun medio derivado, pero que remiten genéticamente los síntomas de un mundo originario que opera por debajo del medio (...)*<sup>636</sup>.

Por consiguiente su signo interno será el símbolo, la circunstancia por la cual nos vemos determinados a comparar dos imágenes, incluso unidas arbitrariamente. Una antesala gótica y siniestra de tonos azulados<sup>637</sup> abre la puertas al clip *Back with the killer again*. En esta primigenia pieza está presente el típico montaje fragmentado del autor, con una parte más acelerada y experimental que la otra, el uso de flashes a modo de *cut up* sobre los planos, la importancia del audio y el control de la iluminación en clave baja y fría. En el centro de la estancia observamos un receptáculo de cristal con formol y en su interior el protagonista, un enfermizo monstruo<sup>638</sup>,

<sup>635</sup> El *Brit-pop* británico es un género musical nacido a mediados de los noventa, caracterizado por la aparición de bandas influenciadas por grupos de las décadas de los 60 y 70 como The Beatles o The Kinks. Fue increíblemente popular durante los años 1994-1996. Destacan grupos como: Blur, Oasis, Pulp, Suede, Verve, Radiohead y the Auteurs.

<sup>636</sup> DELEUZE, Gilles, *La Imagen-Tiempo, Estudios sobre Cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986, p.54

<sup>637</sup> La gama azul, es muy recurrente en los promocionales musicales del autor, como en *Frozen* (1998) y *en Come to Daddy* (1997)

<sup>638</sup> Cunningham trabajó como técnico de efectos especiales en la película *Alien III*, (1992) de David Fincher

de espíritu humano que posee el don del habla; es decir, recita diegéticamente la letra de Luke Haines, de tono tétrico, absurdo y depresivo:

*And it's a hard toke, Bad dope, iron lung, Back with the killer again, I wanna be back, I rob my friends, I lie to them, I crawled around their homes, I claimed their ideas as my own, I wanna be back with the killer, And if the killers says he's happy then you're happy too, John got Barrett for the lot, It must have been the microdot, It never made the news.* (“Mala droga, pulmón de hierro, Quiero la droga que me mata, Robo mis amigos, me acuesto con ellos, Me arrastro por sus casas, Adopto sus ideas como las mías. Quiero otra vez la droga que me mata, Si los asesinos dicen que él está feliz entonces tú también estas feliz, John hizo como Barret \*-Syd Barret, miembro de Pink Floyd<sup>639</sup>-, Debe haber sido el ácido micropunto. Todo esto nunca fue una noticia”).



Fotografía de Syd Barret miembro de Pink Floyd

Apuntar que a medida que crecía el éxito de Pink Floyd, el estrés y el consumo de drogas -especialmente de LSD-, hicieron mella en la salud mental de Syd Barrett -vocalista, compositor y guitarrista del grupo-. Su conducta se volvió cada vez más impredecible, lo que afectaba a las presentaciones en público del grupo; más tarde fue destituido y apartado de la banda. Por otro lado la entidad demacrada de *Back with the killer again*, posee una fisonomía muy parecida a la criatura extraterrestre creada por H.

---

<sup>639</sup> Grupo de rock inglés que cosechó gran popularidad gracias a su música psicodélica y que, con el paso del tiempo, fue evolucionando hacia el rock progresivo y el rock experimental. Es conocido por sus canciones de contenido filosófico, la experimentación sónica, las innovadoras portadas de sus discos y sus elaborados espectáculos en directo.

R Giger para el film *Alien* 1979 (“Alien. El Octavo Pasajero”, 1979) de Ridley Scott, semejanza con la boca negra, la estructura fisiológica escuálida, el cráneo prominente y sobre todo la ausencia de los ojos:

*Las imágenes de Giger proporcionan un catálogo virtual de la desesperación humana del siglo XX: humanoides gritando en lugares claustrofóbicos, que son seres metamorfoseados; monstruos sin ojos que amenazan con sus mandíbulas, cuerpos que se disuelven entre escenas de rabia. Los sujetos se disponen en lugares sin salida, en túneles y salas claustrofóbicas o bien en construcciones arquitectónicas basadas en huesos y aparecen violados en su intimidad corporal por la penetración de máquinas, condenadas a vivir sus desoladoras existencias en un teatro de lo grotesco<sup>640</sup>.*



Fotogramas del videoclip *Back with the killer again* (1995) The Auteurs de Chris Cunningham

La bestia con aliento humanoide que sale en el clip, está intrínsecamente cargada metafóricamente de corrupción viciosa y de muerte; siguiendo la letra es el puro signo de la droga, sus imperfecciones son el resultado de los excesos con los estupefacientes. Añadir igualmente que este ser horrendo, es un anticipo de la criatura surgida del televisor, del vídeo musical de Aphex Twin, *Come to Daddy* (1997). Por otro lado, alrededor del singular espécimen, hay un perro<sup>641</sup> y sublimes sujetos maquillados, llevando máscaras y gorras de policías, todas de color negro, con cierta apariencia sadomasoquista. Referente a las máscaras, Nietzsche escribe que:

<sup>640</sup> ARENAS, Carlos, “H.R Giger Visiones de la Nueva Carne”, *La Nueva Carne*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 366-267

<sup>641</sup> Animal que aparecerá en varios vídeos de Cunningham, *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, *Come on my selector* de Squarespusher, *Frozen* de Madonna (1998), *Rubber Johnny* (2005)

*Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que el da*<sup>642</sup>.

Mismamente acordarse a su vez del poema de Oscar Wilde:

*Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth*<sup>643</sup>.



Fotograma de *Back with the killer again* (1995) The Auteurs de Cunningham

El espacio en el videoclip es como una celda de laboratorio, con aljibes de líquidos para experimentaciones y la presencia de una señora rolliza junto con un enano, ambos disfrazados. Tal secuencia sombría, recuerda a los figurantes anómalos extraídos de las fotografías de Joel-Peter Witkin; como *La mujer de Sander* (1981), *La Mujer sobre una mesa* (1987) y *Retrato de Enano* (1987). En la primera obra, la protagonista está tullida y porta un antifaz. En la siguiente fotografía la modelo se halla en un marco cerrado empleando una máscara y guantes de cuero negro, como una *dominatrix* sádica, sujetando a un muñeco.

---

<sup>642</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1972 p.65-66.

<sup>643</sup> "El hombre es menos él mismo cuando habla por cuenta propia. Déle usted una máscara y dirá la verdad", WILDE, Oscar en HARRIS, Frank, *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999



Fotografía de Joel-Peter Witkin, *La mujer de Sander* (1981)

En la sucesiva pieza de Cunningham, el enano esta enmascarado y travestido muy dudosamente, con una decoración metafísica tenebrosa, a lo Giorgio de Chirico:

*La máscara no sólo responde a un intento de disimular la identidad sino al de añadir intriga al posible arcano inherente a su obra. Amén de la figura humana desnuda o semivestida, que centra el espacio fotográfico, a modo de collage, Witkin incorpora un conjunto de aditamentos (juguetes, trozos de autómatas y maniquís, rótulos de barracón de feria, animales disecados, láminas de pintura barroca...) que dan fe de la voracidad iconográfica del autor<sup>644</sup>.*

En el vídeo musical de The Auteurs hay una acción invertida muy destacada, en el que un enano da de beber vino a una mujer opulenta, esta singular parte denota desfase temporal e irrealidad. En otro contexto la criatura deforme y enfermiza canta, mientras su cuerpo se acelera compulsivamente al ritmo de la música *rock alternativo* británico con acento *post-punk*<sup>645</sup> - de Luke Haines:

*Give me some time to think it out, oh oh, See that the bomb is primed, I heard that, your kids done some time, Well cos you use him it's a, Good cop, bad cop, Losers one and all, Back with the killer again.* (“Dame algo de tiempo para pensarlo bien, oh oh, Tener a punto la jeringuilla, Escuché que pasaron el tiempo en la cárcel,

<sup>644</sup> ALIAGA, Juan Vicente, “Necrosis carnal”, *La Nueva Carne*; Valdemar, Madrid, p. 372

<sup>645</sup> La letra de the Auteurs recuerda a bandas como Joy Division o Bauhaus

Bien, porque tú la usaste, Policía malo, policía bueno, Todos y algunos perdedores, Volver a la droga que me mata, Volver...”).



Fotogramas de *Back with the killer again* (1995) The Auteurs de Cunningham

En la escena final de *Back with the killer again*, dos obesos verdugos-policías con atuendos sadomasoquistas, sientan y atan al horrendo protagonista en una silla eléctrica. Para Gilles Deleuze el sadomasoquismo lo califica de *monstruo semiológico*, a fin de demostrar que ambas entidades clínicas, -derivadas del Marqués de Sade y Leopold Sacher-Masoch-, son desde un punto de vista literario heterogéneas<sup>646</sup>. En este caso en el videoclip, aunque la acción fetichista sea efímera y no sea apoyada por un argumento, incurre más del lado del masoquismo que del sadismo; pues el fetichismo, definido así por Deleuze, es como un proceso de la denegación y el suspenso, que pertenece esencialmente al ámbito del masoquismo<sup>647</sup>. En todo momento se entiende el fetiche, -como Freud lo define-, como la imagen o sustituto de un falo femenino; es decir un medio por el cual nosotros denegamos -o rechazamos- que la mujer carezca de pene. Además se concibe dentro del masoquismo, el término suspenso, como un referente estático y dramático, opuesto al reiterado y acumulativo sadismo. Termina el clip musical dirigido por Cunningham con la proyección del rostro del autor, Luke Haines, a modo de *collages* proyectados; esta última parte hace recordar a la cara deformada del cortometraje de David Lynch de sus inicios, como es *The Alphabet* (1968):

---

<sup>646</sup> DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, Introducción

<sup>647</sup> DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel*, Ibídem, p.35

*Un rostro grotesco en primer plano profiere amenazante con sonido sincronizado: Please, remember you are dealing with the human form (No olvides que juegas con la forma humana)*<sup>648</sup>.



Fotogramas del cortometraje *The Alphabet* (1968) de David Lynch y *Back with the killer again* (1995) The Auteurs de Cunningham

Según el director norteamericano:

*The Alphabet* es: una pequeña pesadilla sobre el miedo vinculado al aprendizaje, muy abstracto, o mejor, denso<sup>649</sup>. La característica más sorprendente de *Alphabet* es su cariz imprevisible y desestructurado. Es una mezcla de técnicas, formas y ritmos, lo que desconcierta y hace difícil una asimilación rápida de la película a una idea o aun concepto.<sup>650</sup>

Ciertamente la droga mata como bien expresa el texto de *Back with the killer again*, la cruda semántica de Haines rige linealmente todo el vídeo musical, y desarrolla una pesada atmósfera siniestra de calabozos y aulas hospitalarias desusadas. Por consiguiente los policías monstruosos que maniatan al abominable toxicómano, -alter ego del intérprete-, son masoquistas perversos que se deleitan de sus funciones de defensores de la ley. Así pues podemos disertar que en este clip musical, lo monstruoso se localiza en la cosificación de los narcóticos constituidos por una bestia enferma y en los retorcidos carceleros delirantes.

---

<sup>648</sup> CHION, Michel, *David Lynch*, Paidós, Barcelona, 2003, p.28

<sup>649</sup> Véase a HOBBERMAN, James, & ROSENBAUM, Jonathan, *Midnight Movies*, Da Capo Press, New York, 1991

<sup>650</sup> CHION, Michel, *David Lynch*, Paidós, Barcelona, 2003, p.29



## Descripción técnica de *Back with the killer again*

### *Parte I-La clínica*

Un perfilado *travelling* nos desvela un laboratorio de ambientación oscura, dejando distinguir en el centro un gran tubo de ensayo o capsula experimental, en la cual se encuentra un humanoide monstruoso, -muy al estilo *gigeresco*-. Después se pasa fluidamente a algún que otro destello con otros planos cortos del espacio y del monstruo en cuestión. Señalar también que el monstruo canta diégeticamente la canción de *Back with the killer again* de The Auteurs. Prosigue el vídeo musical con otros planos cortos del recinto, del engendro y pasando a otra escena en que se produce una acción inversa del acto de beber entre una mujer obesa y un enano.

### *Parte II-Mazmorra*

Súbitamente empieza el crescendo musical del clip con un ritmo más frenético de efímeros planos por corte, convulsión de la criatura en el suelo con efectos de velocidad y ahora situada en una especie de prisión. Además hay un aumento de la descripción de la escuálida abominación, con más planos suyos de detalles anatómicos. Por lo general predomina aún en el videoclip una escasa iluminación, una gama fría y un alto contraste visual. La escena en el calabozo de la criatura sentada, es similar a la pena mortal de la silla eléctrica y además de estar maniatada por dos rollizos guardias-policías que semejan torturar a la deforme criatura. Por lo demás entre estas escenas el autor utiliza *frames* de destellos fugaces y filtros visuales de textura analógica que descontextualizan aún más la narrativa. Poco después se pasan a más planos cortos del engendro recitando en sincronía el estribillo del tema musical. Sigue todavía la recreación de la tortura del monstruo sentado con los esbirros; en paralelo se nota algún *flash* más y finaliza con otra secuencia de un primer plano de un rostro proyectado mediante un montaje fragmentado de vídeo proyecciones monocromo de partes faciales alteradas y desproporcionadas, emergiendo al final la cara proyectada del vocalista Luke Haines. La pista de audio de este trabajo es muy lineal rítmicamente, determinada por la pista de *rock alternativo* de The Auteurs, con un canto estándar acorde a su género. No obstante se evidencia un cierto crescendo musical con el cambio de la nueva situación espacial. También mencionar la parte del desenlace melódico, en la cual hay más estrofas con estribillos y más instrumentación acústica.

## Letra y traducción

Letra original en inglés de *Back with the Killer Again*. Autor: Luke Haines (vocalista de The Auteurs) 1995

*Every gas Monday morning  
To take the sting out of Saturday night  
I walk around like I... like a...  
..... Cover my eyes*

*And it's a hard toke  
Bad dope, iron lung  
Back with the killer again  
I wanna be back with the killer  
Back with the killer  
Back with the killer again*

*I rob my friends, I lie to them  
I crawled around their homes  
I claimed their ideas as my own*

*But any grievous idiot  
With a bitter previous  
So near the knuckle he's down to the bone  
I wanna be back with the killer again*

*And if the killer says he's happy then you're happy too  
John got Barrett for the lot  
It must have been the microdot  
It never made the news*

*Give me some time to think it out, oh oh  
See that the bomb is primed  
I heard that your kids done some time  
Well, cos you use him it's a  
Good cop, bad cop  
Losers one and all  
Back with the killer again  
I wanna be back with the killer*

*Back with the killer  
Back with the killer again  
I'm back, I'm back kid, I'm back*<sup>651</sup>

**Letra traducida al castellano de *Back the Killer Again***

*(Volver a la droga que me mata)*

*Cada pestilente lunes por la mañana  
Se quita el mal rollo del sábado noche  
Quiero caminar alrededor como... como un...  
Cubre mis ojos  
Con esta fuerte calada  
Mala droga, pulmón de hierro  
Quiero la droga que me mata*

*Robo mis amigos, me acuesto con ellos  
Me arrastro por sus casas  
Adopto sus ideas como las mías.*

*Pero algún idiota  
Con amarga antelación  
Cerca de mi puño cae al suelo  
Quiero otra vez la droga que me mata  
Si los asesinos dicen que él está feliz entonces tú también estas feliz  
John hizo como Barret (un miembro de Pink Floyd que tomó un ácido  
sicodélico)  
Debe haber sido el ácido micropunto.  
Todo esto nunca fue una noticia  
Dame algo de tiempo para pensarlo bien, oh oh  
Tener a punto la jeringuilla  
Escuché que pasaron el tiempo en la cárcel  
Bien, porque tú la usaste  
Policía malo, policía bueno  
Todos y algunos perdedores  
Volver a la droga que me mata, Volver (Bis)*<sup>652</sup>

---

<sup>651</sup> MANSON, Marilyn, *Lest we forget, the best of*, Interscope, EU, 2004

<sup>652</sup> La traducción realizada por Níger Balfour

**5ª PARTE:**  
**PRÁCTICA AUDIOVISUAL DE LA INVESTIGACIÓN DE**  
**PAU PASCUAL GALBIS**

## 5.1 Lo monstruoso en el trabajo videográfico personal y su analogía con la estética de Floria Sigismondi y Chris Cunningham

*De la misma manera que el amor y el deseo, el terror comienza con la aparición. Este se sitúa en el núcleo revisor de lo fantástico; que es la intrusión de algo que no puede llegar a suceder, de algo que solamente es adecuado al precio de la abolición de la razón; es por eso, que no puede ser constatado, un elemento poético puro que extingue lo racional y el lenguaje.*

Jean-Paul Török

Lo monstruoso en nuestra iconografía personal se sitúa primordialmente coherente con la aparición, lo onírico, lo siniestro y la experiencia interior; definida por Georges Bataille como: (...) *un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible*<sup>653</sup>.

La primera obra efectuada con imágenes en movimiento fue *Terror mil-lenari* (1999-2002), una vídeo-escultura de carácter político y compuesta por un monitor más una cabeza totémica; en el que se pretendía advertir poéticamente del ascenso de la extrema derecha populista en Austria; en concreto, de la bonanza electoral del FPÖ-Freiheitliche Partei Österreichs (Partido de la Libertad de Austria) de Jörg Heider a finales de los noventa. Este mismo líder, Heider es también comparado con otro conocido y controvertido compatriota suyo, Adolf Hitler; que entre ambos, se encontró que podrían compartir algo más que ideas y proyectos en común. En este trabajo lo monstruoso gira en torno al totalitarismo, ideología presente en el personaje histórico de Hitler, como con el contemporáneo populista de Heider. Además la pieza añade escenas de grupos *skinheads* neonazis manifestándose en Berlín, que presagian el auge abominable de dicho fenómeno social; dándole forma, contexto y angustia como el antiguo miedo

---

<sup>653</sup> BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1986, p.17

al apocalipsis de finales del milenio medieval. Finalmente argumentamos que la imaginería nacionalsocialista de *Terror mil·lenari* predomina igualmente en los vídeos musicales *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson y *Megalomaniac* (2004) de Incubus, dirigidos por Sigismondi:

*Decían los antiguos que no debías mirar el dedo que te señala el sol, sino al sol mismo. Sin embargo, después de los antiguos vinieron los modernos, a los que también se aconsejaba hacia dónde mirar, y luego la postmodernidad, que ha vuelto al dedo. Y lo pone en la llaga, cuando se atreve, es decir, casi nunca. El dispositivo del dedo, el sol y la mirada brilla bajo una forma mediática en la obra *Terror milenario* de Pau Pascual, realizada, en su primera formulación, en uno de los últimos años del siglo XX, cuando este todavía sonaba, mil novecientos..., y se acababa el siglo y el milenio. El siglo más sangriento de la historia de Occidente, y el milenio que tuvo la desdicha de inventar nuevas religiones, nuevas excusas para la confrontación, para la masacre, la barbarie, la quema de libros, de gente, de arquitecturas esplendidas y de valores civilizados. El artista joven del recién estrenado siglo XXI no quiere que la historia se repita y señala con su dedo compuesto por el magnetoscopio, el monitor, la columna esbelta y la cabeza de plástico azul- cabeza vacía pero cabeza preciosa, que está en otras obras de Pau-, hueco hueco máquina de vacío del que salen tantas cosas, señala, decimos, a Hitler y a Jorg Heider presos en la circularidad de una cinta de video en la que siempre repiten las mismas acciones y al mismo tiempo alternan entre sí, son próximos por el montaje, porque todo es montaje en los medios, por definición. Dicen los clásicos: estos dos pájaros que se llaman casi igual hitlerheide, son lo mismo. Que no se repita. Nunca más. La filósofa postmoderna matiza: es verdad, pero no miréis a Hitler. No miréis a Heider. Mirad la cabeza hueco y su polluelo el monitor, que expele continuamente petróleo mental con que aumentar la basura del mundo hasta que los arqueólogos del futuro tengan que desenterrar a la mujer y al hombre del tercer milenio y rescatarlos de la cubierta de basura que habrá que excavar antes de llegar al estrato de gitanos, judíos y morenos masacrados por Hitler y por Heider. *Terror milenario*<sup>654</sup>.*

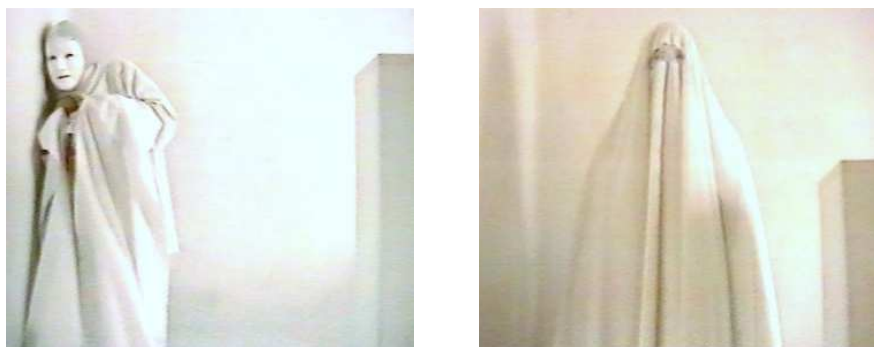
---

<sup>654</sup> PEDRAZA, Pilar, *Divers, art actual i diversitat cultural*, La Nau, Universitat de València, 2003, p.55-56



Fotogramas y fotografía de la vídeo-escultura *Terror Mil·lenari*.

*L'encant del canvi* (“El encanto del cambio”, 2000), fue el primer monocanal elaborado con actores, con una puesta en escena y montaje muy fotográfico; además de resaltarse los sonidos minimalistas compuestos por el realizador. En general es un vídeo de talante subjetivo, que anuncia un determinado desasosiego y ansiedad. El muñeco revela a la mujer maquillada de blanco, la proximidad del personaje fantasmagórico; es decir, la llegada del miedo ante un acontecimiento insospechado. Tal miedo está entendido dentro de la categoría de lo siniestro, que según Freud sería como aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas familiares y conocidas desde tiempo atrás<sup>655</sup>. Asimismo un inquietante vacío aséptico invade el audiovisual, a la vez que se muestran influencias de estéticas orientales; como son el gesto y el cosmético del teatro Kabuki y la indumentaria del burka afgano.



Fotogramas de *L'Encant del canvi*, (2000)

<sup>655</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, p.40

El trabajo *A journey inside an egg* (“Un viaje dentro de un huevo”, 2002) está inspirado en la ilustración de los cuatro universos Zoas que aparecen en el libro *Milton* de William Blake. Estos respectivos mundos; Urthona, Urizen, Luvah y Tharmas, están superpuestos y se encuentran todos dentro un huevo. Por lo demás esta obra alberga temores y desazones de experiencias personales sucedidas en Southampton. El vídeo en sí mismo, es un cosmos de pura simplicidad, formado por sensaciones y monstruos de ensueño; donde la coexistencia de la tranquilidad y del caos, está representada por sublimes combinaciones de sonidos y bodegones artificiales. Engendros, cabezas, objetos blancos, sangre roja. Significaciones de varios mundos fragmentados que nos relatan un viaje místico que se dirige cíclicamente hacia el interior de la mente humana. Parafraseando a William Blake; un viaje angustioso de eterna imaginación. En definitiva en *A journey inside an egg*, la sincronización del audio, la metamorfosis, los seres abominables y la escena plástica, nos rememoran a los videoclips de Chris Cunningham.



Fotogramas de *A journey inside an egg* (2002)

La vídeo-instalación *Por desconocida*, (“Miedo desconocido”) de ambiente clínico crea una sinergia entre la angustia y el miedo del artista ante el ocaso existencial de la muerte.

(...) *El miedo a la muerte y a los muertos, y el sueño de la inmortalidad; la dialéctica psicológica y sexual en nuestro interior entre dominio y sometimiento*<sup>656</sup>.

<sup>656</sup> STADE, George, citado por NAVARRO, Antonio José, (Eds.), *Pesadillas en la oscuridad, El cine de terror gótico*, VV.AA, Valdemar, Madrid, 2010, p.224





Fotograma y fotografías de la vídeo-instalación *Por desconeguda*, (2002)

En el centro de la instalación se hallan unas piernas de una maniquí bajo un manto immaculado que esconden pecados lujuriosos. A su lado un trípode de hospital con suero nos recuerda la última esperanza de la ciencia. Después a la diestra del habitáculo, un monitor vomita un vídeo protagonizado por una testa blanca que se estremece al compás de congeladas pulsaciones; por otro lado en la pared adyacente se desvela un panel de otro paciente hierático con artefactos de vano deseo. Asimismo especificamos que lo perverso; es decir, lo monstruoso<sup>657</sup>, se aloja en este sanatorio flemático, *Por desconeguda*, de olor a muerte y secreción:

*La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.*

H. P. Lovecraft

*El miedo a la muerte es indisociable del sentimiento de culpabilidad, del de la tensión -noción de pecado- y del infierno -condenación-<sup>658</sup>.*

La idea del mini-documental de creación, *The Landlord* (2002); surgió cuando se estaba estudiando animación y vídeo, en la Universidad de Southampton Solent (Inglaterra). Por aquél entonces se deseaba elaborar algún proyecto híbrido con tomas reales y animación; así de este modo,

<sup>657</sup> ROUDINESCO, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro, Una historia de los perversos*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.17

<sup>658</sup> ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G., *De Amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universitat Politècnica de València, 1993

nació *The Landlord* (“El propietario”, 2002), que en principio; fue un sereno homenaje a mi abuelo, y por supuesto, también en recuerdo, al pretérito amo pakistaní de nuestra pasada casa, situada en el barrio de *Saint Mary Street* de la ciudad industrial de Southampton. De igual forma, fue la primera pieza audiovisual, en la que se elaboró un plan de guión libre, a modo de entrevista, dirigida especialmente a mi familiar, y que trataba sobre sus memorias durante la posguerra civil española en los años cuarenta en Alcoi. Por lo tanto, podemos relatar que en este trabajo, lo grotesco estaría situado en los efímeros dibujos retorcidos, y sobre todo, a través de las anécdotas humorísticas de la posguerra que difieren sobremanera con la realidad y la cruda historia:

*En The Landlord encontramos la unión de la animación y el documental. El autor graba la entrevista que realiza a un hombre - su propio abuelo- contando relatos privados de la guerra civil española. El documental de creación se nos muestra como una de las vías del video más interesantes y más combativas. Lo es así, sobre todo, cuando lo que intentamos es conseguir una reconstrucción de la historia a través de la memoria individual. Cuando murió la historia y se reivindicó la memoria, algunos artistas marcharon en busca de narraciones personales, privadas, o incluso íntimas para intentar a partir de ahí -la diversidad de voces- contribuir a una reconstrucción poliédrica de lo que antes recogía la historia con una sola voz<sup>659</sup>.*



Fotogramas del documental experimental *The Landlord* (2002)

---

<sup>659</sup> ARLANDIS, David y MARROQUÍ, Javier, “Emergentes. Nuevas propuestas videográficas”, Ibercaja, Valencia, 2004, p.14

Referente a los siguientes vídeos *Incubo. Der Dämon der Liebe* (“Íncubo. El demonio del amor”, 2003) y *Logarithmus in Juvavum* (“Logaritmos en Salzburgo”, 2004) tienen en común, la particular influencia histórica y estética por Austria; de la misma forma que también, los dos trabajos están producidos en Valencia. *Der Dämon der Liebe* es un cortometraje gótico y abyecto de acción real, con elementos de animación gráficos, que retrata por un lado las evocaciones del autor en la escuela de los Salesianos; como también el oscuro placer de una monja hacia un pulmón sanguinolento conjeturado. Esta obra diabólica quedaría incluida dentro del áurea sigismondiana y lyncheana:

*El íncubo, era un ángel que cayó en desgracia debido a su insaciable deseo por las mujeres. Como demonio, el íncubo continuó con sus deseos carnales, haciendo presa en mujeres vulnerables, violándolas durante el sueño provocando en ellas deseos sexuales que sólo el íncubo -a veces conocido como el demonio del amor- podría satisfacer. Atacaban especialmente a las monjas recluidas en conventos (...)*<sup>660</sup>.



Fotogramas de *Incubo. Der Dämon der Liebe*, (2003)

En un convento post-gótico una solitaria cenobita teclea su ordenador. Está concentrada pendiente de su oración telemática diaria. Apartada del mundo ordinario y restringidos todos los otros vínculos páganos del ciberespacio, tan solo su amor unilateral hacia su salvador le pertenece. Cerca de ella tiene su fetiche carnal, el pulmón del cordero de Dios. Lentamente se concentra y se materializa esa búsqueda del éxtasis sin

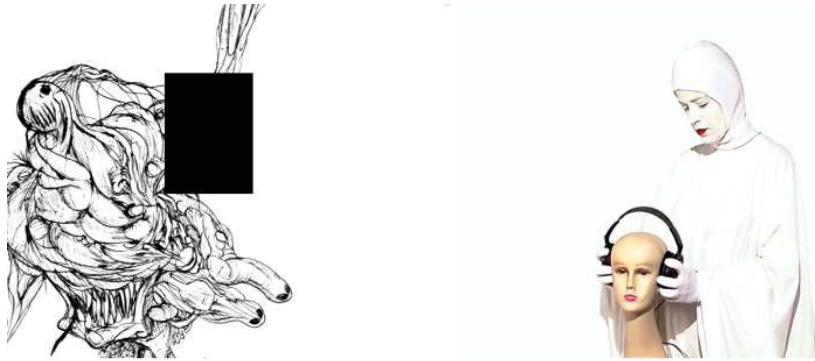
<sup>660</sup> MASELLO, Robert, *Ángeles caídos y espíritus en la oscuridad*, RCR Ediciones, Madrid, 1996, p.20

límites, de la fusión del placer y del dolor con la llegada del esbirro de Asmodeo: *Da mihi animas, et caetera tolle* (“Dame las almas, quédate con lo demás”), lema de los Salesianos.



Frames del vídeo *Logarithmus in Juvavum* (2004)

El cortometraje de autor *Logarithmus in Juvavum* (“Logaritmos en Salzburgo”, 2004) trata del esfuerzo de una pareja enamorada por sobrevivir ante la incomprensión y los prejuicios de una sociedad que no les admite; al mismo tiempo que despierta e interrelaciona metafísicamente pasajes de las biografías de Wolfgang Amadeus Mozart y del Príncipe Arzobispo Wolf Dietrich Von Raitenau, ambas figuras oriundas de la misma ciudad de la sal, Salzburgo. En cierto sentido *Logarithmus in Juvavum* es un ensayo poliédrico y visionario, de más duración y complejidad técnica que otros anteriores trabajos videográficos. Añadir por lo demás que la melodía alegre de Mozart de la banda sonora, convive con sutil armonía con la música melancólica y misteriosa de Pau Miquel Soler (Arthur Caravan) compuesta especialmente para dicha producción. Destacar asimismo que el cortometraje está grabado en parte en Salzburgo (Austria) y en Alcoi; así como también está interpretado por varios actores, consta de más animaciones gráficas experimentales y hay más investigación en el diseño del vestuario. Ampliar significadamente que este vídeo está estimulado por la obra hermética, polisémica y conceptual de Matthew Barney *Ciclo Cremaster* (1994-2002), por las películas de animación checas de los años ochenta, por el film surrealista de *L'Âge d'Or* (“La Edad de Oro”, 1930) de Luis Buñuel, como también por el montaje deconstructivo de los vídeos musicales.



Frames del vídeo *Zweikz*, (2005)

La siguiente producción *Zweikz* (2005), es un vídeo musical experimental de collages acústicos que explora las formas monstruosas creadas mediante la sincronización sincrética de las imágenes con los sonidos. Concepciones idénticas que los vídeos musicales de Chris Cunningham.



Fotogramas del vídeo *Zetoisdin*, (2005)

En el mismo año se realiza *Zetoisdin* (2005), un vídeo sincero e intimista, que trata esencialmente sobre el deseo de estar siempre en armonía y de la inesperada debilidad ante la llegada de un pensamiento negativo. Además la obra está realizada con actores taiwaneses empleando vestidos, maquillajes, mímicas y movimientos por influencia del kabuki japonés. En los actores de dicho teatro kabuki, copian no sólo el repertorio sino la expresión y el gesto de las sesiones de muñecas del bunraku nipón:

*Igual que el titella de bunraku que li transmet els seus codis, l'actor de kabuki, marionetitzant el seu cos, animant els objectes –sabre i ventall, per exemple- que entren al joc dramàtic, fa que la matèria viva imiti la matèria morta; que la matèria morta expressi la matèria viva; que la virilitat tradueixi la feminitat, i la duresa, la tendresa<sup>661</sup>.*

Como dice Jan Kott: *Al kabuki, todos los signos teatrales están sobrecargados de significado.* El maquillaje comienza interpretando el espacio del rostro y después interpretará la temporalidad del drama. Por otro lado, los marcados silencios combinados con las percusiones y ruidos vibrantes, consiguen obtener reunidos un contraste de sentimientos. Al mismo tiempo se utiliza notablemente el recurso del minimalismo, primero en los colores rojo, blanco y negro, luego en los sonidos, como de la misma manera se encuentra en la escenografía y en las acciones corporales de los intérpretes. Todas estas características también se encuentran reunidas en las manifestaciones estéticas del budismo zen, que según el filósofo Hisamatsu son: simetría, simplicidad, austeridad, naturalidad, profundidad sutil, libertad, desapego y serenidad. En resumen en el audiovisual, una mujer practicando zazen es molestada por la llegada de un guerrero de pensamiento negativo que entorpece su armonía. El karma genera una muerte poética acabando con una renovación interior. Así pues, se añade la siguiente cita: “Un antiguo maestro dijo: En la rama sin capullo se abre una nueva flor”. Por otro lado, en el pensamiento negativo representado por el guerrero y en la estridente defunción de la protagonista; tendríamos esa parte fatal y cruel, que se repite en gran medida en las iconografías malditas de Cunningham y Sigismondi:

*El artista utiliza personajes en representación de diversos pensamientos y estados mentales. El cuerpo toma importancia como metáfora de ideas que ayudan a narrar una historia sobre el zazen, una técnica dónde a través de la concentración de la postura y la respiración aparece la conciencia Hishiryō, la vuelta a la unidad original de todas las cosas<sup>662</sup>.*

---

<sup>661</sup> “Igual que el títere de bunraku que le transmite sus código, el actor de kabuki, marionetizando su cuerpo, animando los objetos -sable y abanico, por ejemplo- que entran al juego dramático, hace que la materia viva imite la materia muerta; que la materia muerta expresé la materia viva; que la virilidad traduzca la feminidad, y la dureza, la ternura” (traducción nuestra), en BADIOU, Maryse, *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, Barcelona, 1988, p.62

<sup>662</sup> GINER, José L, *Del analógico al digital. Vídeo arte en Valencia 1978-2007*, Fundación Chirivella Soriano,



Fotogramas de 555-CEG (2005)

En cambio, el vídeo *555-CEG* (2005) es el primer cortometraje con un guión escrito que trata la tecnología con lo absurdo. Además de plantear cuestiones morales y de género en clave satírica. Al mismo tiempo está elaborado mixtamente con animaciones y con *found footage*. La serie numérica 555 esta extraída del nombre real del circuito integrado electrónico llamado igualmente 555. En todo caso el humor irracional desarrollado en este vídeo es paralelo a algunos clips del británico Cunningham:

*La ironización surrealista del hecho masculino, vendría expuesta por el video-artista Pau Pascual Galbis, quien contrapone la imagen del hombre estancado en sus inoperantes inventos y artilugios, con la explotada construcción sexista y estereotipada de la mujer, como resultado voyeurístico del placer decadente masculino*<sup>663</sup>.

---

Valencia 2008, p.64

<sup>663</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Felip, “La Multiplicidad del yo masculino a través de sus pliegues”, en la exposición *O eres tú John Wayne o lo soy yo*, Sala Naranja, Valencia, 2006.



Fotogramas del vídeo *Amort* (2006)

Con respecto a *Amort* (“Amor y muerte”, 2006) trabajo pesimista y decadente, que trata sobre el atormentado final de una relación amorosa entre una joven pintora y su pareja. Análogamente también los sentimientos de angustia y de melancolía del director están expresados crudamente a través de los ruidos sincronizados del vídeo; así como también, la interpretación melódica de Raimon nos conduce hacia las mismas entrañas de la poesía *Així com cell qui·és veu prop de la mort* (“Aquel que se ve cerca de la muerte”) de Ausiàs March; poema trágico que se interrelaciona con la problemática afectiva de la pareja que se narra en escena:

*Pau Pascual cuenta en Amort una historia de amor y desamor, vida y muerte, todo y nada, donde a partir de un mismo espacio vivido y compartido, siente a la vez ese vacío y lleno de la persona amada y perdida, donde la música es memoria de una vivencia plena que se confronta con el ruido psicológico y neuronal de nuestra mente que se resiste a entender el silencio como pérdida de esa música, del instante de amor. El sonido es a la vez presencia y ausencia, silencio y ruido, placer y desesperación, como la imagen, comunicación e incomunicación, y el autor también invierte su rol de pareja, donde es a la vez el que abandona y también la abandonada*<sup>664</sup>.

En este correspondiente cortometraje la forma distinguida de Sigismondi y el audio escabroso de Cunningham están destacados en cada cambio visual; además de estar lo monstruoso disperso entre los ruidos, las

---

<sup>664</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel, “Historias de amor y olvidos entre sonido e imagen”, en VV.AA., *Otoimatge, Musicvideoart*, Universitat, Politècnica de València, 2008, p. 29



texturas y las acciones dramáticas.

En el documental para televisión *Memòries de Tossals* (“Memorias de Tossals”, 2007), las imágenes y los sonidos son los elementos utilizados para la reconstrucción de Tossals, una vieja fábrica textil de Alcoi, hoy en ruinas. El pasear de algunos de sus obreros por los espacios hoy derruidos, sus testimonios y recuerdos son la prueba de su próspero pasado. Con la muerte de esta fábrica se va una parte de la historia de un pueblo, un espacio lleno de sentimientos que ha dejado de existir, como cantaba Ovidi Montllor: *Tants amos, tants obrers, tan dolç i tan amarg*<sup>665</sup>.



Fotogramas del documental *Memòries de Tossals* (2007)

Los obreros son los protagonistas principales en esta velada. Esta vez no hay una historia industrial sobre los jefes, sobre los inventos científicos o sobre las grandes ventas mercantiles. Solamente los trabajadores nos cuentan sus ilusiones, sus angustias, sus alegrías y sus desgracias. En definitiva sus memorias reunidas en una fábrica textil orgánica, llamada *Tossals*. Una empresa biológica en la cual sus hojas han sido sus trabajadores; pero ahora han sido trágicamente cortadas y el correspondiente vegetal fabril ha fallecido. Por consiguiente los operarios y la fábrica, proclaman juntos al unísono, a voces y ruidos, la defensa poética de su existencia y de la dignidad de su difícil porvenir. En esta producción de no ficción, lo monstruoso está en la misma realidad, en la crisis económica, en la tristeza y el desamparo de los proletarios ante un duro futuro. Por lo demás, en el contraste arquitectónico entre el vacío de hoy y el ocupado pasado, se establece una dicotomía ominosa de declive social y cultural.

---

<sup>665</sup> “Tantos amos, tantos obreros, tan dulce y tan amargo” letra de la canción *Alcoi* de Ovidi Montllor



Fotogramas de *La Mort de l'Hamadriade*, (2008)

Un año posterior, se termina de realizar el vídeo *La Mort de l'Hamadriade* (“La muerte de la hamadriade”, 2008) que había surgido la idea en el verano del 2006, al residir como artista invitado en el Belfast Queen Street Studios de Irlanda del Norte. La experiencia en aquella ciudad taciturna con su angustioso pasado y rodeada por verdes bosques mitológicos fue la inspiración crucial para la construcción de la pieza. En primer lugar el audiovisual fue filmado en el monte de Cave Hill de Belfast y posteriormente estuvo acabada en Barcelona en el 2008. Mencionar también que este trabajo es la continuación final de la última secuencia inquietante del video *Amort* (2006). Sin embargo *La Mort de l'Hamadriade* es una obra positiva y optimista, espejo de las memorias particulares del autor que convergen hacia la poesía idealizada de *L'Hamadriade del violí* de Josep Carner:

*La contraparte femenina de los sátiros y de los silenos eran las ninfas, hermosos espíritus de la naturaleza. Las ninfas no tenían ningún atributo animal, y representaban los poderes de las aguas, los bosques, las montañas y los árboles; también constituían el espíritu de ciertos parajes o regiones, e incluso de ciudades. Las ninfas se asociaban generalmente a la naturaleza vegetal y mineral, y puede parecer extraño que la contraparte femenina de seres salvajes como los centauros, los silenos y los sátiros careciese de peculiaridades bestiales; las ninfas eran jóvenes doncellas cuya música y danzas alegraban e inspiraban a los hombres y eran, como ellos, mortales, aunque vivían muchísimos años<sup>666</sup>.*

---

<sup>666</sup> BARTRA, Roger, *El salvatge europeu*, CCCB, Barcelona, 2004, p.19



Pintura de John William Waterhouse *A Hamadryad* (1895)

Dicha poesía relata la utópica pasión de una triste mujer-árbol por un joven apuesto. La muchacha lastimosamente quiere ir a su encuentro, pero se olvida de que no tiene piernas, no puede caminar porque en lugar de sus extremidades tiene unas grandes raíces arraigadas fuertemente a la tierra. La ninfa desolada se queda exánime soñando dulcemente con su amor imposible. Respecto a la mitología y puesta en escena empleada en este vídeo es donde convergen con los trabajos de Sigismondi:

*Las hamadriades, no son, al fin y al cabo, seres extraordinarios, tanto sólo representan una promoción humana subalterna: son seres de la dulzura, de la suavidad, de la luminosidad. Pau Pascual nos muestra en estos seis minutos poéticos que al meridiano de lo imaginario, a diferencia del de la vida, no existe la injusticia, sólo la poesía en movimiento creando la ilusión de la verdad y del drama. Pero sin embargo, nos rebela sea cual sea la debilidad que puedan tener nuestras alas imaginarias, la ensoñación de los mitos nos abren nuevos mundos, las imágenes se pueden dilatar por sí mismas, propagándose hasta convertirse en imágenes reales del mundo, provocando una vasta apertura en todos nosotros. Más allá de rodearnos de nuestras pobres satisfacciones materiales, el artista nos persuade desde las profundidades de este bosque de Belfast, para acumular sueños y recuerdos, como en el bello poema de Paul Éluard, -Le ciel est par-dessus le toit, Si bleu, si clame-<sup>667</sup>.*

---

<sup>667</sup> “El cielo está, por encima del techo, tan azul, tan calmoso” (traducción propia frase de Paul Éluard), en

El siguiente documental para TV3, *El capità dels bascos* (“El capitán de los vascos”, 2009), es un retrato biográfico de Joan Vicent Galbis i Pons, un burgués conservador del antiguo régimen, que tuvo una vida libre de deseos, pasando de ser un industrial poderoso a un sencillo consumidor<sup>668</sup>.



Fotogramas del documental *El Capità dels Bascos* (2009)

Este mediodocumental se podría titular también como *El rey que escuchó a Asmodeo*, por la efigie inicua y polisémica de la figura de Joan V. Galbis; un inquieto burgués emprendedor, que vivió inmoralmente durante los años veinte en Alcoi. Desde su niñez Joan estuvo interno en un convento ultra-católico marcándole posteriormente toda su existencia. Asimismo, fue un fervoroso monárquico, miembro del partido tradicionalista de orientación carlista; cuya trayectoria política llegaría a su cénit con su nombramiento como teniente alcalde del ayuntamiento. Mientras tanto consiguió establecer con esfuerzos una empresa textil y otra de muñecas, obteniendo significativas ganancias y abriendo luego otro negocio en Barcelona. Además enfatizamos que fue co-fundador y *Capitán* del club de *Los Vascos*; simbólico título de *Capitán*, que adquiere el significado de maestro de ceremonias de las fiestas de los moros y cristianos alcoianas, que fue para él un verdadero modelo a seguir. Por otro lado, su vida privada siempre estuvo llena de conflictos, amantes y caprichos, así pues, sus conservadoras creencias religiosas, paradójicamente chocaron con sus libertinos desordenes y excesos. Más tarde, estos singulares vicios se unieron al consumo desmesurado de alcohol, que finalmente condujeron a Joan V. Galbis a un desastre económico y anímico, que poco después le costaría su

---

MANSILLA, Manoli, *Exposición La Mort de l'Hamadriade de Pau Pascual*, Galería Simon, Yokohama, 2009.

<sup>668</sup> Oficio extinto que desempeñaban porteros encargados de vigilar la entrada y salida de determinados productos de venta y consumo en una población, por lo que cobraban un impuesto.

vida. En cierto modo lo ignominioso en este documental estaría disuelto en el lado oscuro del protagonista, como también significativamente en la iglesia católica y sus derivaciones políticas extremas que lo formaron de adolescente. Por último hemos de constatar, que en el documental hay una estrecha relación con la doble moral del protagonista, acaecida por la teoría nietzscheana del poder-esclavo, junto con una religión fundamentalista; que a su vez es tratada también en los videoclips de *The beautiful people*, (1996) y *Tourniquet* (1996) de Marilyn Manson dirigidos ambos por Sigismondi.

En conclusión las conexiones de nuestro trabajo con la pareja de realizadores estudiados en esta tesis; han partido primero en Floria Sigismondi por el empleo del teatro como un signo de la tragedia dionisiaca y convergencia de lo representativo distópico, para expresar un mundo artístico a través de una economía cromática-escénica y de un movimiento estructurador basado en la animación; correspondientes elementos que acontecen sobremanera en nuestras piezas audiovisuales, como son en el caso de *Íncubo. Der dämon der liebe* (2003), *La Mort de l'Hamadriade* (2008), *Zetosdin* (2005), *Logarithmus in Juvavum* (2004) y *La llet sigmoide* (2011), entre otros. Además otra característica de Sigismondi que se respira en nuestros proyectos, es la analogía *posthumanista* que la autora efectúa mediante el uso de maniquís, personajes perversos, seres abominables y artilugios disímiles en su puesta en escena. Por último constatar que en la iconografía sigismondiana se subraya la importancia de los retratos psicológicos de los individuos en sus producciones; como de la misma manera es evidente en los retratos biográficos y colectivos desarrollados en los dos documentales televisivos para TV3 que hemos realizado, *Memòries de Tossals* (2007) y *El capità dels bascos* (2009).

Respecto a las semejanzas con Chris Cunningham en nuestros vídeos de autor, inicialmente hemos concluido que residen en el tratamiento de la anatomía morfológica y sobre todo, en un audio monstruoso e intrínsecamente vinculado con lo visual; que al mismo tiempo es capaz de instaurar unos fenómenos psicósomáticos determinados en la percepción del espectador. Igualmente que Cunningham; nosotros trabajamos la música electrónica como asimismo la iluminación de gama fría, como dispositivos motrices e integradores que conducen y elaboran plásticamente la narración en nuestras producciones; ver por ejemplo los siguientes vídeos elaborados: *A journey inside an egg* (2002), *Amort* (2006), *Zweikz* (2005), *La mort de l'hamadriade* (2008) y *La llet sigmoide* (2011) entre otros. Por otra parte, al

igual que el director inglés, nosotros empleamos en nuestros audiovisuales, unas temáticas opuestas a una aburrida cotidianidad, con el predominio de lo absurdo, la sátira y lo extraño, como conceptualizaciones concretas en video creaciones como *555-CEG*, (2005), *Zeus* (2002) y *The landlord* (2002). En definitiva podemos aseverar que en la obra artística de Cunningham; como también afirmamos que en nuestra videografía; se manifiestan una diversa genealogía teratológica, compuesta por *cyborgs*, mutantes híbridos y otros engendros apócrifos, en los que poseen cada uno de ellos, heterogéneas lecturas y valores epistemológicos específicos.

## 5.2 Proyecto audiovisual: *La llet sigmoide* (“La leche sigmoidea”, 2011)

*¿Todo lo que vemos o percibimos no es más  
que un sueño dentro de otro sueño?*

Edgar Allan Poe

*Wir träumen von Reisen durch das Weltall, Ist  
denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen  
unsers Geistes kennen wir nicht –nach Innen  
geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder  
nirgendens ist die Ewigkeit mit ihren Welten  
–die Vergangenheit und Zukunft<sup>669</sup>.*

Novalis

El vídeo *La llet sigmoide* (“La leche sigmoidea”, 2011) se ha efectuado a partir de la temática teratológica de la tesis, para especialmente compartir, representar y analizar sus puntos de encuentro discursivos con nuestra obra personal videográfica; como también sus similitudes con la iconografía de los directores, Sigismondi y Cunningham, tratados en esta disertación.

En primer lugar, con el aforismo del poeta romántico<sup>670</sup> Novalis “*El camino misterioso va hacia el interior. Es en nosotros, y no en otra parte, donde se encuentra la eternidad de los mundos, el pasado y el futuro*”, se inicia *La llet sigmoide*, un trabajo a medio camino entre un vídeo musical, un vídeo arte y un cortometraje de autor que gira alrededor del cuadro *Llet* (“Leche”, 2009) de Hanamaro Chaki, con la leche como signo tranquilizador y mecanismo de evasión de pesadillas.

---

<sup>669</sup> “Soñamos con viajes por el universo. ¿Es que no está el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia adentro va el camino misterioso. En nosotros, o en ninguna parte, está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro”, texto extraído de los fragmentos de la revista *Athenäum* en mayo de 1798 de NOVALIS, Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, citado en PAU, Antonio, *Novalis, La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid, 2010, p. 95

<sup>670</sup> La palabra Romántico introducida por los hermanos Schlegel, no tiene al principio ningún otro sentido que lo poético: “Hay que romantizar el mundo. Se trata de dar a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo infinito una apariencia infinita: así es como se romantiza todo, Novalis”, en PAU, Antonio, *Novalis, La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid, 2010, p.23



Pintura *Llet* (2009) de Hanamaro Chaki

En cierto modo, estos elementos oníricos están repetidos en sus lienzos como en *The nightmare eater* (“Comepesadillas”, 2006):

*The nightmare which is eaten by the animal comes out as the tenderness. He doesn't purify the badness but transforms it*<sup>671</sup>.

En los sueños la forma monstruosa está ligada a la percepción de la mutilación; como pasa al igual, que la efigie animalesca de la pintura *Llet*, sin brazos, de senos duplicados y de cabeza escarlata desmedida. Por otro lado, añadir que los escritos de Novalis interesan por el valor que proporcionan a la poesía, como herramienta redentora de una sociedad estancada y represora. Además, de la importancia que el pensador alemán otorga a la imaginación, al misterio y al interior, es decir; a la mente humana como lugar recóndito donde se entretajan los sueños, los temores y los deseos. Elementos que se reiteran en Hanamaro y en el escritor de la disertación:

*La imaginació esdevé la força creadora d'una nova percepció de la realitat, del nou home, de l'home contemporani, però és també l'eixarm que suscita els fantasmes que dormen al fons de cada despert*<sup>672</sup>.

---

<sup>671</sup> HANAMARO, Chaki, “Las pesadillas que son comidas por los animales salen como ternuras. No purifican las maldades sino que las transforman”, Barcelona, 2006

<sup>672</sup> “La imaginación pasa a ser la fuerza creadora de una nueva percepción de la realidad, del nuevo hombre, del hombre contemporáneo, pero es también el ensalmo que suscita los fantasmas que duermen al fondo de cada despierto” (traducción propia), en CARBONELL, Manuel, *Novalis, Heinrich von Kleist, Novel·les i narracions romàntiques*, Presentación, Edicions 62, Barcelona, 1981, p.6



Mismamente, en otro texto en voz en off del vídeo, se consideran a los sueños de fondo trágicos, como retratos de una oscura realidad, y el líquido lácteo como un dispositivo de transformación anímico: *Las pesadillas son el espejo de una monstruosa realidad, unas fabricaciones desgraciadas escondidas en el inconsciente humano. Así pues la alegórica leche blanca, es un desfogue, una valiosa salida de angustias y perversiones.*

Referente a la iconografía de la pintora japonesa Hanamaro, se trata de una poesía de sueño escrita con vocabulario de alucinación en el que además destaca por una catarsis, contra la angustia y las obsesiones de las oscuras inquietudes del devenir humano; mediante las creaciones de figuras antropomorfas monstruosas, y animales fabulosos:

*Les obres -de Hanamaro- desenvolupen i exploren les principals obsessions que ocupen la seua ment. Obres que no podem deixar de llegir en clau d'alliberament i que estarien pròximes a un tipus de pràctiques artístiques que advoquen per una tornada a l'espiritualitat - entesa més enllà de les creences religioses - o en relació al que George Bataille va denominar experiència interior<sup>673</sup>.*

Justamente detrás de estos seres inauditos hay que preguntarse si Chaki muestra una angustia provocada por la pérdida del yo, en palabras del crítico José Miguel G. Cortés:

*Una constante reflexión sobre la disolución del yo, la angustia por la desposesión física, la experiencia de una vida perdida, de un pensamiento exiliado, de un cuerpo mal ensamblado que hay que reconstruir<sup>674</sup>.*

También la obra de Hanamaro Chaki tiene una considerable semejanza con el arte simbolista de Odilon Redon. Particularmente, con la

---

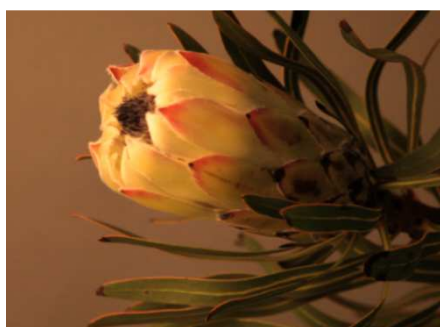
<sup>673</sup> “Las obras (de Hanamaro) desarrollan y exploran las principales obsesiones que ocupan su mente. Obras que no podremos dejar de leer en clave de liberación y que estarían próximas a un tipo de prácticas artísticas que aboguen por una vuelta a la espiritualidad -entendimiento más acullá de las creencias religiosas- o en relación al que George Bataille denominó experiencia interior” (traducción propia), en GINER BORRULL, José Luis, *Bestiari. Passeig a través de l'imaginari de Hanamaro*, Centre Ovidi Montllor, Acció Cultural del País Valencià, Universitat d'Alacant, Alcoi, 2011

<sup>674</sup> CORTÉS, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997

correspondencia de la observación de la naturaleza como fuente de inspiración substancial, para extraer de ella sus personajes mutantes y ambientes ficticios; al igual que la preocupación por el misterio y la visión interior humana. Según ilustra el propio Odilon Redon:

*Toda mi originalidad consiste en dar vida, a la manera humana, a seres imposibles de acuerdo con las leyes de la posibilidad*<sup>675</sup>.

Por otro lado, formulamos que en el mismo proyecto videográfico *La llet sigmoide* salen a escena flores: lirios, rosas y proteas; motivos naturales que de la misma forma son muy recurrentes, tanto en la obra del director como de la pintora. Rememorar las siguientes vídeo creaciones con referencias florales del autor de la tesis; como son *Zetoidin* (2005), *Logaritmus in Juvavum* (2004), y *La mort de l'hamadriade* (2008).



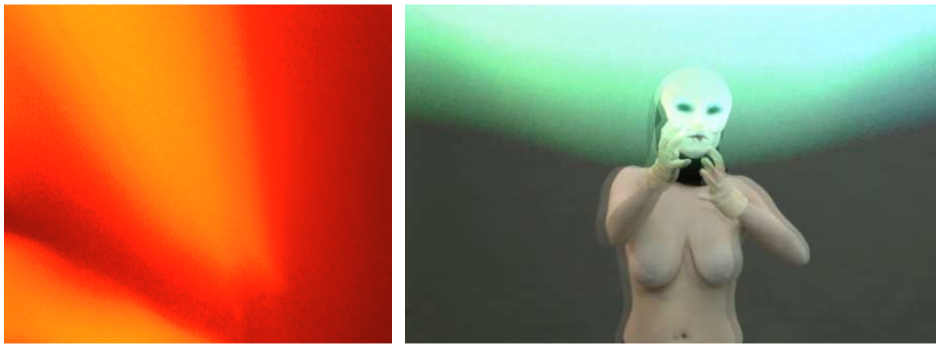
Fotogramas de *La llet sigmoide* (2011)

El título *La llet sigmoide* está formado por las palabras: -leche y sigmoidea-, este último término es un derivado de la letra sigma del alfabeto griego, que representa el arte filmográfico del director, como símbolo de armonía y ciclo eterno. A lo sumo, este proyecto manifiesta una visión personal del realizador sobre la obra plástica de Hanamaro Chaki, con sus correspondencias fatídicas y sublimes. Por consiguiente es un audiovisual más bien gótico, porque sus imágenes son capaces de estimular inquietantes emociones en el ámbito mental, poniendo de relieve, como sugirió el romanticismo, que el infierno ha dejado de estar en el exterior para aparecer en la mente del individuo. Por lo tanto, lo gótico siempre se mueve en el terreno de categorías como lo siniestro, -según Sigmund Freud-, lo abyecto -

<sup>675</sup> REDON, Odilon, citado por LUCIE-SMITH, Edward, *El arte simbolista*, Destino, Barcelona, 1997, p.77

según Julia Kristeva- y lo grotesco -según Nikhail Baktin-<sup>676</sup>.

Un vídeo musical artístico y/o de autor, así de este modo se podría definir el proyecto de *La llet sigmoide*, una pieza híbrida y alterable, sumida en la modernidad líquida<sup>677</sup>, una era de identidades fugaces e inestables, en constante proceso de cambio. Precisamente, esta singular producción, es de un montaje ultrafragmentado semejante al de los videoclips existentes, con una estructura lineal aparente, e influenciada por el cortometraje de autor.



Fotogramas de *La llet sigmoide* (2011)

Además, posee una poca presencia de sonido extradiégetico y tiene un mayor contraste de planos estáticos frente a los acelerados. Conjuntamente, establece una gran profusión de texturas visuales, veladuras, gráficos y demás filtros digitales de control de luz y velocidad, todos sincronizados con la música de EEDL. También aplica otra técnica de realización como es la animación, y emplea el recurso de la voz en off como locución narrativa. Ampliamos estos recursos y lenguajes, señalando que la presencia de la danza en el audiovisual y de los movimientos performáticos en las intérpretes es de notoria atribución del videoarte.

---

<sup>676</sup> CUETO, Roberto, “¿Qué es lo gótico?”, *Pesadillas en la oscuridad, El cine de terror gótico*, en VV.AA, José Antonio Navarro (Ed.) Valdemar, 2010, Madrid, p.40

<sup>677</sup> Zygmunt Bauman bautizó con el nombre de modernidad líquida para referirse a nuestro tiempo, véase ALONSO i CASSADÓ, Gerard, *Cahiers de Cinema España*, abril, 2011, p.66



Fotogramas de *La llet sigmoide* (2011) y el cuadro de *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (1594)

Aparte de ser una pieza videográfica intertextual de acelerada lectura y contexto gótico, posee un toque de perversidad oculta que se desprende del erotismo y enigma escenográfico de sus intérpretes. Una clase de perversión, sumisa y exquisita, definida por Freud como el placer visual; en la cual estarían contenidos: el exhibicionismo y el voyeurismo. Como por ejemplo, la escena de *La llet sigmoide*, en el que la propia pintora embarazada, pinta delicadamente con un pincel a otra actriz su pezón. Esta secuencia en parte está inspirada en el presunto retrato de *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (“Gabrielle d'Estrées y su hermana la duquesa de Villars”, 1594) de un autor anónimo; en el que dicha dama toca el pezón de su supuesta hermana. Esta obra misteriosa está cargada de sensualidad y ternura, a más de estar presente de igual forma en todo el monocal, con las imágenes de los torsos desnudos de las modelos.



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

Igualmente en el cortometraje *La llet sigmoide* hay una admiración e influencia por la filmografía del polivalente -animador, pintor, escritor,

grafista- y sobre todo director de origen polaco, Walerian Borowczyk. Especialmente centrado en su plasticidad visual, montaje asociativo y en su iconografía erótica, en relación con la muerte y el decadentismo aristocrático; vigente en películas como, *Contes immoraux* (“Cuentos inmorales”, 1974), *Blanche* (1971) y *La bête* (“La bestia”, 1975), entre otras. Además de ser un cineasta que manifestaba una patente inclinación por el surrealismo, la psicología individual y las fantasías inconfesables. Cualidades sensuales y estética romántica de Borowczyk, que en cierto modo están explícitas en la videografía del autor de esta disertación, como en el proyecto práctico audiovisual presentado; y en otras producciones como en *555 CEG* (2005), *Zweikz* (2005), *Amort* (2006), *Íncubo. Der Dämon der Liebe* (2003), y *Logarithmus in Juvavum* (2004).



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

Por lo demás, el trabajo también estéticamente nos sugiere a un masoquismo transitorio, a través del artificio de las máscaras, maquillajes, vestimentas, efectos y demás utensilios anómalos. Además, en el vídeo, las escenas fotográficas de escasos movimientos de las actrices consiguen remitirnos a fetichizaciones de congeladas poses y acciones deconstruidas extraídas asimismo de las mujeres protagonistas y víctimas de la literatura de Sacher-Masoch. Por ejemplo, en *Venus im Pelz* (“La Venus de las pieles”, 1870) de Masoch en que la mujer-verdugo adopta poses fijas y estáticas con su látigo que la equiparan a una escultura o fotografía<sup>678</sup>. Cercanas situaciones sensuales que nos remiten a su vez al libro fotográfico *Redemption* (1999) de Sigismondi.

---

<sup>678</sup> DELEUZE, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch, lo frío y lo cruel*, Amorrurtu, Buenos Aires, 2001, p.38



Fotografía en el libro *Redemption* (1999) de Sigismondi

Acerca del empleo de la máscara en el vídeo, funciona como un signo de ocultación de otras identidades, y de un código de exhibición del yo interior. O, por lo menos, como un cuestionamiento de lo que se nos revela ante el espejo. Puede representar un ser humano o no humano -un dios, un espíritu o monstruo-. En este específico cortometraje, se representa a dos mujeres disfrazadas de yokai-hanamarianas, que están en la esfera de la metamorfosis y de los valores alegóricos del realizador.



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

La audiovisión en *La llet sigmoide* se inaugura bajo la composición inquietante de EEDL, *Two few arguments* (2003); más un exterior arquitectónico incógnito y desaturado, que remite a lo romántico y gótico; categorías que en especial, -indica José Antonio Navarro-, exploran la relación entre la razón y la imaginación, entre la percepción y la idea, entre lo que el artista ve y lo que el artista siente, entre la vigilia y el sueño.



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

La intérprete enmascarada de rojo, *Benigitsune* (“zorra escarlata” en japonés) del vídeo, representa al alter ego de la protagonista monstruosa de la pintura *Llet*. Además con la animación de la leche cayendo al suelo de la propia *Benigitsune* del cuadro. Escuchamos mientras tanto la siguiente alocución que relata líricamente el lienzo, y sirve como elemento principal de cohesión interna del cortometraje:

*Las obsesiones de la mente innatas que mutilan al cuerpo de la mujer, sus demencias la convierten en una zorra escarlata y en una diosa madre que derrama su abundante leche al suelo*<sup>679</sup>.

El zorro -kitsune-, según la creencia popular nipona, posee poderes ilimitados que obtiene gracias a la perfección de sus sentidos, -en especial la vista y audición-, y de sus conocimientos sobre los pensamientos humanos más íntimos. También el zorro puede considerarse como un yokai<sup>680</sup>, -monstruo-, pues, aunque posee el poder de la transformación, no establece ningún tipo de relación con los seres humanos, sino más bien lo contrario, se molesta cuando es observado. Así pues, en las representaciones de Hanamaro, hay una estrecha relación con las creencias ancestrales japonesas, como son las tradiciones religiosas budistas y sintoístas, sobre los bakemono, oni, yurei, gaki, etc.

---

<sup>679</sup> PASCUAL GALBIS, Pau, *Hanamaro Chaki, Las profunditat dels ulls*, Museu Universitat d'Alacant, Alacant, 2010, p.5

<sup>680</sup> Según el autor Enryo, yokai se refiere a la combinación entre lo misterioso o desconocido (fushigi) y lo extraño o sobrenatural (ijo). Dentro del complejo concepto, se incluyen: monstruos, demonios y espíritus que, por lo general, conservan una estrecha relación vital con la naturaleza aunque pueden ser animales, vegetales u objetos, véase REQUENA HIDALGO, Cora, *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Satori, Gijón, 2009, p.83,



Representación de un kitsune japonés

Aparte de tener igualmente la artista, una inquietud conceptual por las pulsiones ocultas de la demencia; particularmente por sus secuelas paranoicas: las obsesiones, el desasosiego, la ira y el aislamiento del exterior. Por lo demás, otro escrito que aparece en el monocal de *La llet sigmoide* narrado también en voz en off; expresa lo siguiente:

*El cuerpo multiplicado, deformado y amputado, nada entre su líquido blanco materno salido de sus dobles pechos. La leche cae hacia sí misma, en un bucle eterno de inherentes conflictos y ansiedades.*

Respecto a dicho cuerpo fragmentado, duplicado, monstruoso y desmedido de la *Benigitsune* de la pintura, se podría denominarla asimismo como una *máquina deseante*<sup>681</sup> *teratológica*; con su conjunto de órganos alterados de impronta sexual, -dobles pechos-; y en los que añadiríamos una señalada angustia por el desperdicio de su leche materna, y el deseo por lograr ser madre. Cada *máquina deseante* (la máquina-pene, la máquina-seno, etc.) es un fragmento del cuerpo, y las conexiones establecidas entre estas *máquinas* están en función del hecho de que cada *máquina* produce el flujo-orina, leche, semen, heces- que necesita la siguiente. Se trata de la introducción del deseo en el espacio de lo real, y que un cuerpo mutilado que es originario y resultante del deseo<sup>682</sup>. En este caso el deseo de la maternidad enmascarada en Hanamaro.

---

<sup>681</sup> Término bautizado por GUATTARI, Felix y DELEUZE, Gilles en *Capitalismo y esquizofrenia*, tomo II, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1980

<sup>682</sup> CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado, La angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p.14





Fotograma de *La llet sigmoide* (2011) y fotografía de Gottfried Helnwein

En referencia a lo monstruoso en la pieza, aparte de lo aberrante somático del lienzo anteriormente descrito. Destaca en principio, el primer plano y detalle de la cabeza negra indefinida, con su boca abierta mostrando sus plateados incisivos en claro desafío; postura idéntica al engendro creado por H.R Giger del film *Alien* (1979). Los valores simbólicos de los dientes metálicos, tienen una evidente relación psicoanalítica con la procreación:

*En el simbolismo de los sueños, los dientes tienen el significado sexual; dientes vigorosos que cogen la comida y la destrozan tienen un efecto vital, y son significativos los deseos de morder en el amor erótico<sup>683</sup>.*



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

---

<sup>683</sup> BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1987, p.152

Otra imagen concernida a la distorsión perversa, existe personificada por el primer plano del rostro femenino empalidecido, que además tiene un ojo ensamblado por un utensilio férreo, -aparato del cual se emplea para alisar los párpados-. Efectivamente, ambas secuencias teratológicas comentadas, estarían encuadradas dentro del mundo sigismondiano; resonando a ecos las escenas de la conocida boca protésica del videoclip *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson, dirigido por la directora ítalo-canadiense.



Fotogramas de *La llet sigmoide* (2011) y *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson, dirigido por Floria Sigismondi

Por lo demás en *La llet sigmoide*, hay otras tipologías de aberraciones, como son las que yacen en los sonidos y ritmos vibrantes del grupo EEDL<sup>684</sup>; en parte denominadas, -según Chion-, como síncrexis monstruosas audiovisuales, y acontecidas simultáneamente sobre fragmentos lumínicos superpuestos a ruidos eléctricos del tema *Parallemped* (2003).

---

<sup>684</sup> Dúo musical formado en Barcelona de género electrónica o IDM



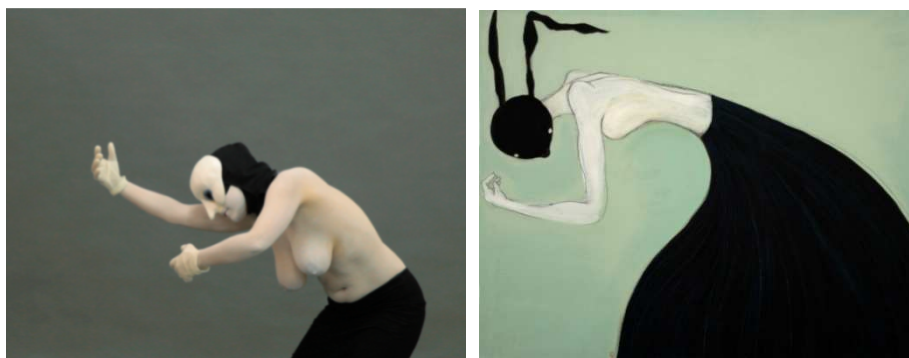
Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

Esta metodología sincrética y experimental acústica-visual está también vigente en la filmografía de Chris Cunningham, sobre todo en los videoclips, *Second bad vilbel* (1996) de Autechre, y *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, y otras piezas como *Flex* (2000) y *Rubber Johnny* (2005).



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011)

En las acciones más señaladas del trabajo videográfico; mencionamos a la secuencia de la *Benigitsune* sujetando una copa de cristal antigua mientras cae leche dentro de su recipiente, en un espacio minimalista poco iluminado. También la escena en la que otra intérprete con una máscara blanca, *Byaku-ryo* (“espíritu blanco”), danza y posa fotográficamente a más de encarnar a las consecuencias negativas y conflictos expresados por el texto en la pieza audiovisual; por ejemplo: el plano de los dientes metálicos.



Fotograma de *La llet sigmoide* (2011) y la pintura *Lone dancer* de Hanamaro Chaki (2003)

En efecto, la modelo *Byaku-ryo* a parte de alguna toma fija, está en groso modo en contraste con la actriz de máscara roja *Benigitsune* de escasos movimientos; puesto que *Byaku-ryo* ejecuta sugerentes movimientos físicos, varios coreografiados y aleatorios. El momento en que la *Byaku-ryo* baila lentamente hasta detenerse con una posición congelada. Indicamos que esa específica postura, es exactamente igual que la del personaje-conejo del cuadro *Lone dancer* (2003) de Hanamaro; en el que también se puede prestar atención a los parecidos con la falda negra y en la piel cándida con las actrices del vídeo. El personaje maternal y misterioso del *Benigitsune*-pictórico, es una *máquina deseante teratológica* que se proyecta como un devenir mediante el cuerpo real de la embarazada *Benigitsune*-actriz. Por lo tanto lo gótico monstruoso en el vídeo *La llet sigmoide* fluctúa entre dos sujetos hermenéuticos apartados, que se unifican y establecen en un ambiente de perversidad artificiosa y sensualidad fetichista. Además, de estar implícito lo abominable en el gesto de la danza, en la arquitectura distópica, en la poética de idiosincrasia romántica, y por supuesto, en las resonancias musicales de EEDL a la par acordes con el entramado acústico-visual perpetrado, próximo al léxico de los videoclips coetáneos.

## **Descripción técnica de *La llet sigmoide***

### *Parte I-La edificación fantasmagórica*

Tras los títulos sombríos iniciales, transcurre una suave voz en off femenina que narra la cita novaliana: *El camino misterioso va hacia el interior*. (...). Al mismo tiempo que transcurre la acción con un lento movimiento de cámara superior enseñando unas modernas edificaciones recónditas; mientras tanto suena simultáneamente la melodía instrumental e inquietante *Two few arguments* (2003) de EEDL.

### *Parte II- Benigitsune y la pintura en movimiento*

A los treinta segundos entra el primerísimo primer plano de la *Benigitsune* junto con el segundo y tercero texto en voz en off. Al momento se sobreviene la animación de la leche cayendo de los pechos del personaje mutante del cuadro *Llet*. Respecto a la animación el audio es extradiegetico y esta paralelamente sobrepuesta junto con la pista *Two few arguments*.

### *Parte III -Arrebato salvaje e inicio sincronizado acústico*

Al un minuto y treinta segundos, se sucede una caótica cadena muy fragmentada de planos, añadidos a efímeros: flashes, gráficos, *drops* y veladuras. Así pues, todos estos dispositivos están conjugados al compás por el segundo y principal tema de EEDL, *Parallemped* (2003), del vídeo *La llet sigmoide*. En primer lugar comentamos que emerge en esta etapa, el plano de la cabeza negra con los dientes metálicos, luego el plano detalle de una copa con leche, varias poses de las modelos con caretas blancas y rojas. Posteriormente, surge una secuencia de tomas inestables y en movimiento sobre emulsiones de la leche. En general podemos decir que todo esta parte está fielmente sincronizada con el audio de género electrónico del grupo; además de resaltar algunas síncreisis exactas acompañadas de filtros visuales, sobre todo en la parte láctea.

### *Parte IV –Desarrollo: Alegorías estáticas y dinámicas*

Los motivos florales de la protea, el lirio y la rosa, -del primer minuto y veinticuatro segundos-, marcan esta parte en la que se prolongan

más los planos conducidos por lentos fundidos a negro que denotan tiempo, y asimismo van al unísono con el ritmo; ahora más melódico y menos agresivo de *Parallemped*. También aparecen en orden lineal -planos medios y americanos frontales- de las poses paradas de las modelos sujetando las flores descritas. Por otro lado, aparece la primera escena con las dos actrices reunidas, una sentada y la otra levantada; a la vez que surge en el mismo espacio, dos simbiosis audiovisuales grotescas establecidas por ruidos y halos. Añadir por lo demás, que comienza la imagen móvil de la bailarina de la máscara blanca *Byaku-ryo* mediante acciones modificadas digitalmente. De hecho, algunas partes son azarosas, más próximas al performance; sin embargo también habrá otras partes más estudiadas a nivel coreográfico. Igualmente, sale en escena el rostro pálido femenino con un aparejo de acero encajado en su ojo. Destacar por último, la secuencia erótica de la pintora *Benigitsune* pintando un pezón a la *Byaku-ryo*.

#### *Parte V – Final y créditos*

A partir de los dos minutos y cincuenta cuatro segundos del audiovisual, la *Byaku-ryo* danza lentamente hasta detenerse; significando la última etapa del trabajo y dando paso a la postrera voz en off, protagonizada esta vez la escena por la *Benigitsune* sujetando una copa de cristal en el cual es derramada en su interior un fino hilo de leche. Ulteriormente, pasan los créditos con el tema *Two few arguments* de EEDL.

La pista del audio en este proyecto videográfico *La llet sigmoide* se disponen de dos temas de EEDL, que se complementan por instantes con voces en off y con pocos sonidos extradiegéticos. El tema principal es *Parallemped*, de género electrónico popular e influjo musical de Aphex Twin y Autechre, entre otros autores. Básicamente, podemos formular, que es una melodía instrumental de ritmo atronador, con ruidos parásitos a la apertura de la composición y en el que a la mitad de su duración, se combinan con lánguidas notas ambientales que le dan una atmosfera cálida, tierna, violenta y siniestra a la vez.

## CONCLUSIONES

En esta tesis, estimamos haber alcanzado la primera hipótesis que consistía en poder leer abiertamente la ininteligible dialéctica de lo teratológico que acontecía en los múltiples signos de los videoclips de Floria Sigismondi y Chris Cunningham originados en los noventa. Por tanto hemos tenido que proceder a un estudio previo histórico sobre lo monstruoso, que nos ha sido de gran ayuda para obtener una gran óptica crítica y discursiva sobre el tema a tratar. Así pues, siendo éste nuestro primer objetivo hemos elaborado una investigación específica sobre las líneas del pensamiento más acentuadas de la otredad contemporáneas que más nos han convenido. Desde tiempos muy remotos hasta nuestros días, la concepción monstruosa es catalogada como un estado de desorden y connotación negativa. Aparte, también de relacionarse con lo físico anatómico, está involucrada en otras características filosóficas, artísticas y políticas que poseen un estrecho vínculo cultural. Así pues, definimos igualmente a lo teratológico como una creación de nuestros miedos, deseos, ansiedades y fantasías; erigidas por cada pueblo que es asimismo responsable de sus propias abominaciones. De esta manera declaramos que, según Jerome Jeffrey Cohen, el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural.

Hemos estudiado que en la antigüedad lo diferente, lo feo y lo bestial, aunque estén relacionados con el mundo natural, son primordialmente rechazados por la sociedad como un peligro y constituían una advertencia de los dioses a los hombres. Posteriormente, en la edad media con la aparición del cristianismo, los monstruos son vistos como signos extraordinarios del mal y vinculados con el pecado. De igual forma, estos portentos son catalogados como seres racionales perceptibles: ciegos, mutilados, etc.; y seres irracionales, productos de la imaginación humana: dragones, ogros, etc. Añadimos igualmente la distinción efectuada por Ambroise Paré, que trata sobre la diferencia entre un hombre afectado por una anomalía que puede ser imaginaria y las nuevas especies zoológicas descubiertas. A continuación, el monstruo en el siglo de las luces, pasa a ser una curiosidad científica determinante en el ámbito clínico; a más de surgir desde una visión colonial civilizadora, la figura del salvaje como un monstruo cultural procedente de los mundos recientemente descubiertos a manos de los europeos occidentales. En cierta manera precisamos como Michel Foucault que hay una especie de transformación del monstruo

jurídico, originario de la edad media e inscrito en lo natural, que deriva en el siglo XVIII hacia una monstruosidad moral -o del comportamiento psicológico- que al mismo tiempo se manifiesta como un monstruo o criminal político. De hecho, esta misma teoría foucaultiana será reconducida por un contenido más bien positivo y marxista, enlazada por el concepto de la multitud de Antonio Negri con su categoría del monstruo bio-político. Por otra parte, desde la categoría romántica de lo sublime, aparecen las primeras reflexiones sobre las reacciones que producen en el ser humano los fenómenos naturales en los que predominan lo informe, lo doloroso y lo tremendo. Por consiguiente, en el positivista siglo XIX, hemos analizado que lo teratológico pasa a refugiarse en el arte y en el interior del ser, al igual que en la actualidad; en que los pensadores en general indican que sobre las formas monstruosas son oníricas, indefinibles, angustiosas y productoras de miedos, que personifican nuestras tendencias malignas, perversas u homicidas, y por último; constituyen modelos utópicos aún por venir; es decir que representan el destino, bajo la aparición y la manera del peligro absoluto. De la misma forma revisamos algunas teorías como la de Gilbert Lascault, en que lo monstruoso nos reenvía la imagen de nosotros mismos, proyecta hacia adelante lo que en un futuro podríamos llegar a ser y desvela nuestras partes oscuras y recónditas. En cambio, para Donna Haraway, define el término híbrido de *cyborg*, desde una perspectiva socialista, feminista; en donde se disuelven las fronteras entre los géneros, las culturas, lo orgánico y mecánico, para salir del *falocentrismo occidental* conservador. Desde otros aspectos filosóficos, indicamos que los pensadores Gilles Deleuze y Felix Guattari, tienen de su representación del devenir animal, como intrínsecamente concernida con lo monstruoso, definiéndola como lo fronterizo y lo fluctuante, a más de estar estrechamente congruente con la creación estética. En definitiva, hemos llegado a discernir que tras analizar las respectivas enunciaciones sobre lo patológico, hemos comprobado que van mutando en cada contexto y época social; con sus equivalencias con otras significaciones ontológicas limítrofes, como son lo perverso, lo siniestro, lo abyecto, lo feo, el *cyborg*, el monstruo jurídico, político y semiológico sadomasoquista, el devenir animal, el cuerpo sin órganos, el salvaje, el animal público, las máquinas deseantes, entre otros entramados hermenéuticos postmodernos. Por lo tanto, diremos que lo grotesco, es un complejo, extenso e indeterminado signo de ancestrales derivaciones conductuales del ser humano; que en cierto sentido establecen un retrato deformado del hombre, que escucha en nuestro interior, y que nos recuerda que también estamos formados por confusas incertidumbres y no



sólo de diáfanas armonías. Por consiguiente, confirmamos que la efigie del monstruo sirve tanto para explorarse a sí mismo en relación con lo fantástico, como además de servir fundamentalmente como medida represiva del sistema jerárquico, e instrumento esencial catártico de nuestros intrínsecos temores. Heterogéneos miedos que nunca desaparecen, sino que se transforman en cada instante y circunstancias concretas; en este caso dirigidas a lo insondable en el léxico del vídeo musical ensayado en esta disertación. A lo sumo, nosotros vemos muy determinante la clasificación teratológica general de José Luis Borges, según el tipo de deformidad somática y moral, la cual nos ayuda a deducir la vasta y problemática cualidad teórica de la alteración. Agregamos al mismo tiempo, que hemos aclarado que la representación del monstruo es, de igual forma, la misma manifestación de lo reprimido, ligado este elemento al inconsciente, y en tanto lo reprimido y oculto, es también denominado según Sigmund Freud, como lo siniestro.

Descubrimos en este trabajo que los lenguajes audiovisuales, -por su grado de iconicidad, etc.-, reflejan notablemente los deseos más reprimidos y ocultos de los individuos. Por ende, resaltamos que los imaginarios visuales-auditivos se transforman en un mecanismo de exorcismo de las pulsiones sexuales; es decir de los deseos de ver y escuchar. De este modo, nosotros examinamos los antecedentes teratológicos en el medio audiovisual y llegamos a la hipótesis de que la cinematografía de terror junto con su metodología psicoanalítica, son las herramientas idóneas para el estudio más aproximado de lo grotesco en los vídeos musicales de Chris Cunningham y Floria Sigismondi; conjuntamente de servirnos como ejemplos paradigmáticos de la producción del videoclip de temática siniestra en los noventa a escala internacional. Además, aprendemos magistralmente que mediante la musicología especializada en géneros populares y otras disciplinas afines; podremos entender muchas de las connotaciones estéticas y diversos mensajes que se pretenden comunicar, así como también con los que posteriormente se desprendan de ellos en otros contextos. De entre las numerosas películas de este correspondiente género que nos interesen, destacamos como arquetipo monstruoso; en parte, a las criaturas surgidas en los incipientes films de David Cronenberg y David Lynch; y en especial nos referimos al engendro extraterrestre efectuado por H.R Giger, del film *Alien* (1979) de Ridley Scott; criatura muy semejante a las aversiones antropomorfias de las iconografías de los dos realizadores en cuestión tratados. En la década de los noventa observamos que sobresalen en el

ámbito del cine del miedo; los largometrajes japoneses de terror, con ejemplos valiosos como, *Ringu* (“El círculo”, 1998) de Hideo Nakata y *Ju-on* (“La maldición”, 1998) de Takashi Shimizu. Ambas películas nos interesan por el tratamiento que hacen de las anomalías procedentes del audio fragmentado y polisensorial que desarrollan. De la misma manera podemos puntualizar que los dos films son un signo puro del suspense, asentado en el sentido del oír y en otras percepciones cognoscitivas que se desenvuelven igualmente en el arte iconoclasta de los dos autores de la tesis.

Antes de evaluar la conclusión sobre lo monstruoso en los medios de comunicación en tal período explorado. Hemos de relatar, el discurso de Vicente Sánchez-Biosca, sobre el cuerpo en los noventa que funciona como un instrumento sujeto a forzamientos y violencias -médicas, biológicas, maquinísticas, alimentarias, estéticas, etc.- y que los medios audiovisuales en general los expresan y protagonizan con un exceso desconocido hasta la fecha. Asimismo, a tales violencias orgánicas, nosotros hemos denotado que exploran la multiplicidad del cuerpo y consiguen la proliferación de imágenes disgregadas que el psicoanálisis expresó con el sugerente nombre de *cuerpos despedazados*.

Procedemos a una contextualización y estudio propio del lenguaje del vídeo musical desde sus precedentes históricos hasta la década de los noventa; con sus dialécticas, problemáticas específicas y sus principales contaminaciones provenientes de la cinematografía y del videoarte. Asimismo, establecemos la hipótesis de que surge exactamente en los años noventa una corriente heterodoxa de realizadores y realizadoras de videoclips; la cual denominamos; la etapa de los “directores estrella”, que a través de sus piezas heterogéneas, ontológicas y fronterizas, se acercan más al arte de autor que a sus homólogos directores de videoclips más comerciales y convencionales. Igualmente, destacamos del videoclip su identidad hipertextual; es decir, su estructura semiótica no lineal, que se agruparía en un intrincado corpus: texto, imagen y sonido. Aparte, también contamos con la hipótesis de la valoración en aquellos años de la figura del director; en efecto, mejor tratada críticamente y popularmente que en los anteriores ochenta. Del mismo modo, hemos estipulado como otra hipótesis que, en esa misma década, se destaca por primera vez el papel de la mujer realizadora en el ámbito del videoclip promocional, con artistas femeninas importantes como Tamra Davis, Sophie Muller y sobre todo de Floria Sigismondi.

También estamos de acuerdo con Eduardo Viñuela; que la investigación del vídeo musical no posee una metodología consensuada y válida para ser aplicada de forma generalizada. La complejidad de este género audiovisual queda demostrada cuando comprobamos la escasa aportación de la aplicación exclusiva del método semiótico y la imposibilidad de establecer unos principios comunes para analizar la relación existente entre la parte musical y la visual. Así pues, el clip musical de formato libre y mestizo es un género en constante evolución que exige una continua revisión. Además formulamos, al igual que Jean-Marie Vernier, que la velocidad visual innata de los videoclips se convierte no en un movimiento visual, sino en una auténtica pulsación visual que alcanzaría ser una imagen-velocidad, es decir, una imagen-electrónica deleuziana de exaltado carácter y llevada en su praxis al extremo. Por lo demás, tenemos en consideración para el razonamiento del videoclip, más que referirnos al concepto de plano, mejor hablamos de un cambio visual, término propuesto por Raúl Durá, que describe exactamente esa libertad de montaje y planificación. Del mismo modo, nosotros empleamos igualmente la tesis elaborada por Carol Vernallis, en la que indica que en las imágenes del vídeo musical se forman sus significados a través del *fluir* de la canción, demostrando así que los análisis cinematográficos, que toman como unidad básica la escena, no son extrapolables a los vídeos musicales, cuya unidad básica son las estructuras musicales, ya sean éstas rítmicas, melódicas o armónicas. De hecho hemos verificado que estos planteamientos cognitivos sobre los cambios visuales y/o estructuras musicales de constitución fluida o líquida sincrona, van adquiriendo unos significados concretos; mediante el uso de varios recursos, como las transiciones hiperrápidas encadenadas, la fragmentación en el montaje que desestabiliza el campo/cuadro, el flash de luz, los movimientos angulares de la cámara, las veladuras gráficas, las iluminaciones contrastadas, la profusión de planos detalle y la imposibilidad de posicionamiento espacial. En cierto modo, diremos que estos planteamientos epistemológicos descritos, suelen ser acciones múltiples acaecidas en la pantalla, con lo cual el videoclip deviene un conjunto de acontecimientos separados, segmentos visuales que se hacen paralelos, se complementan o contrastan entre sí. Entonces, efectivamente podemos asegurar que el término propuesto por Gilles Deleuze, sobre el pliegue, y empleado por nosotros hipotéticamente al clip, es ni más ni menos que un *fluir* de una imagen en otra, cuando las imágenes surgen de cualquier punto de otra, en un espacio omnidireccional. A la sazón, la conclusión en la que llegamos es que la duración del plano, -es decir del cambio visual, y/o

estructura armónica- viene determinada, no por la acción como sería habitual en el cine clásico convencional, sino por las variaciones rítmicas o metódicas del tema musical que nos sirve de base.

Constatamos de la misma forma, que aunque el videoclip sea un soporte multimedia e influenciado por heterogéneas disciplinas y pautas. Hemos concluido que principalmente está contaminado, en primer lugar por la cinematografía y en segundo lugar por el videoarte. De este modo Gilles Lipovetsky y Jean Seroy dictaminan, como nosotros en esta disertación, que el videoclip; en concreto su léxico básico y su trama, están muy íntimamente relacionados con el cinematógrafo. De la expresión del videoarte verificamos como Juan Ramón Pérez Ornia, que extrae su experimentación artística e investigación formal de su materialidad, sin olvidar sus profundos efectos en los modos de comunicación icónicos y en la concepción y representación de los parámetros espaciotemporales.

Hemos revisado la historia del videoclip en este trabajo, y damos como punto de partida,-siguiendo a Raúl Durá-; a los precedentes del vídeo musical a la época de los años veinte, por estar en aquella década inmersa en las vanguardias históricas y en pleno desarrollo experimental del cinematógrafo. Por otro lado, estamos de acuerdo con Ana María Sedeño de que dispositivos dispares como el cine, las vanguardias, la música popular y la tecnología electrónica, proporcionaron los elementos lingüísticos, expresivos y técnicos para la construcción y evolución del enunciado de la música visual, que culminaría con el surgimiento de los videoclips a mediados de los años setenta; y que tendría su máximo apogeo comercial en los ochenta, llamado también ese período fructífero y de bonanza económica, por algunos críticos como “la edad de oro del videoclip”; en el que simultáneamente, y de igual forma, nacería la cadena MTV y la televisión por cable. Por otro lado, hemos inspeccionado esmeradamente la década de los noventa y tomamos como hipótesis la manifestación de dos etapas distintas, una de clasicismo moderada referida a la primera mitad del período, propuesta por Sedeño y Durá; y la otra mitad designada por nosotros, como la de “directores estrella”; elaborada como conclusión de una etapa manierista y consecuente que revoluciona un medio adormecido e institucionalizado; además de otorgarle la meritoria distinción de autoría, y por tanto su cercanía inmediata con la experiencia estética. Además, también afirmamos la hipótesis de que gracias a las innovaciones tecnológicas de la práctica digital y la maduración estilística posterior de algunos directores se llegaron a grandes resultados profesionales en esa última etapa del vídeo musical. Así, de este modo, nuestra conclusión se ha

basado en descubrir, -como otros investigadores lo han hecho como son Gabrielli Giulia, Henry Keazor, Laura Frahm y Thorsten Wübbena-, que las obras maestras más representativas de los realizadores emergentes de videoclips en ese final de década, fueron Michel Gondry, Chris Cunningham, Floria Sigismondi y Spike Jonze. De igual forma, hemos examinado de que en la última década del siglo XX, se percibe en todo el mundo un incremento de la globalización incesante, con el predominio de internet, el nacimiento de más canales por satélite especializados en clips, el *streaming online*, DVD, etc. Variados elementos tecnológicos y sociales que afectarán sobremanera el modo de ver y escuchar los videoclips por la audiencia.

Paralelamente, hemos estudiado que los géneros musicales populares que nos atañen para la investigación, son el *rock metal industrial* norteamericano, el *brit-pop rock alternativo* británico, y en especial, la *electrónica* o IDM, *intelligence dance music*; un estilo anglosajón surgido en escena desde los comienzos de los noventa, que se trata más bien de una variedad poética surgido del *tecno* de Detroit, además de contener los ruidos de la electroacústica y los sonidos del *ambient*. Al respecto, hemos matizado como a su vez especifican Ariel Kyrou y Diedrich Diederichsen, que las diferencias básicas entre la histórica música electrónica originaria de los cincuenta y sesenta, y la nueva *electrónica* o IDM surgida en los noventa; son más bien, en que dicha *electrónica* estilística es una gestión digital de sonidos procesadas de todas las procedencias posibles con nuevas conceptualizaciones más cercanas a un supuesto programa intelectual de fusionar la cultura popular con la alta cultura (de ahí que haya tenido su vertiente tecno-cultural varias muestras en museos contemporáneos), a diferencia de la vieja música electroacústica procedente de las estructuras de la música clásica y dirigida a un público especializado y que muy excepcionalmente, en grandes eventos, tuvo su popularización.

Nuestra hipótesis de partida, coincide con la tesis de talante semiótico seguida por Marta Pérez-Yarza, en el cual se distingue concretamente que en los años noventa del pasado siglo, algunos vídeos musicales optan en su formalismo estético y en su lenguaje expresivo, por las formas monstruosas para desarrollar una valoración de lo feo, lo malo, lo disfórico y lo deforme que muestra una disconformidad con la manera habitual que la sociedad tiene de ver y valorar el mundo. Del mismo modo, hemos tratado de esclarecer que las representaciones de las corporeidades en los vídeos musicales realizan el papel de espejo social; reflejando a veces,

una parte reprimida, más cercana a la temática teratológica de esta pertinente tesis u otra más convencional y estereotipada, regida hacia un objetivo mercantil, que infortunadamente prevalece en la gran mayoría de las producciones. Revisamos primeramente, que el antecedente innegable en los ochenta por antonomasia en el campo del videoclip y que ha marcado todo un referente empleando denotativamente lo monstruoso, es el clip *Thriller* de Michael Jackson, dirigido por John Landis en 1983. Mencionamos a tal a producción-como Kobena Mercer indica- por ser ante todo, un juego de signos y de significados transversales que mediante lo monstruoso edifican la identidad ambigua del cantante. De igual forma en la posterior década de los noventa, encontramos producciones únicas, sumidas dentro de lo abyecto, desviado, impulsivo, perverso y monstruoso, como sobre todo destacan los videoclips elaborados para las bandas de *rock metal industrial*, aparecidas en los Estados Unidos de América, como son Marilyn Manson y Nine Inch Nails. No obstante, hemos de puntualizar que la mayoría de los videoclips con esta exclusiva alocución, son de baja calidad en todos sus sentidos y proceden de discográficas independientes. Por ejemplo, citamos a bandas como: White Zombie, Front Line Assembly, Ministry, Obituary, Skinny Puppy, Nitzer Ebb y Fear Factory, de entre otras muchas; en las que precisamente provienen del ecléctico *techno* y del mestizo *rock & roll* con sus divisiones estilísticas extremas

En el examen definitivo que hemos efectuado a las obras de Floria Sigismondi y Chris Cunningham, hemos seguido en parte, las teorías de Laura Frahm, sobre *medial movement*; un concepto en el cual se basa en la interrelación entre los medios audiovisuales y el movimiento transformador escénico de la propia condición del videoclip. En la historia del vídeo musical desde siempre se ha comparado dicho género con otros medios de comunicación para su definición, así pues hemos propuesto delimitarlo esta vez, -según Frahm-, como un medio en su propio derecho; como una entidad multimedia o multicapas; es decir, un elemento configurador que en sí mismo aglutina y se conecta con otras disciplinas y prácticas, que lo difieren de otras artes y medios, constituyéndose como un medio autónomo y singular.

En primer lugar hemos confrontado que los dispositivos específicos en el trabajo de Sigismondi, parten todos del teatro dramático, como un signo del *pathos helénico*, de lo representativo y del exceso para proferir un mundo poético a través del poder convertidor del color. En efecto, esa

transformación cromática o *medial movement colour* en Sigismondi, quiere decir, que la gama cromática hiper-expresionista empleada en sus piezas, devienen en un grotesco turbador, estableciendo mutaciones en los cuerpos y en otros tejidos espacio-temporales que estipulan ciertas monstruosidades diversificadas. Asimismo, diremos que esta exclusiva característica tanto se encuentra en sus fotografías, películas como en sus videoclips. También otra conclusión nuestra se fundamenta en que Sigismondi maneja una estructura subjetiva videográfica en correspondencia primero con la música y sobre todo con la animación. El conjunto de movimientos fragmentados, ralentizados, acelerados y distorsionados que emplea a los objetos, espacios, destellos y personajes, establecen unas deformidades intangibles sugerentes, que están sobre manera inspiradas por The Brothers Quay. En consecuencia, hemos ratificado que esas transformaciones cognoscentes pictóricas, musicales y cinemáticas en Sigismondi, están profundamente influidas por la pintura, escultura, fotografía, cinematografía y la ópera; como bien han sugerido Steve Reiss y Neil Feineman. Consecuentemente, en los espacios audiovisuales de la ítalo-canadiense son a su vez definidos como territorios distópicos y adversos, formados por maniqués ignominiosos y trastornados personajes; que sirven como catarsis de los deseos más primarios, y que son ejecutados mediante la representación de la tragedia, como un modelo característico de sus piezas; como de la misma forma está vigente esa idea de tragedia nietzscheana en la tesis de Marta Pérez-Yarza; sobre lo dionisiaco acaecido en los videoclips de rock alternativo de los años noventa. En última instancia, hemos concluido como del mismo modo lo han hecho, Ángel Sala y Pedro Duque, que tras estudiar las creaciones siniestras en Sigismondi, hay una cierta afinidad con el trabajo abyecto de Cindy Sherman. Por lo tanto y según nuestras propias deducciones Sherman suele emplear en su arte, maniqués o diversos artefactos antropoides. Por consiguiente, esta amalgama de muñecos repugnantes y juguetes perversos, están del mismo modo implícitos en las fotografías de Pierre Molinier y Hans Bellmer, como igualmente también se enfatizan en las producciones y fotografías sigismondianas. Por otra parte, hemos conocido por sus entrevistas, críticas y escritos que la realizadora indaga intensamente sobre los efectos de la ciencia sobre el cuerpo humano; afines a la corriente *posthumanista*, de Jeffrey Deitch, Donna Haraway y Kevin Kelly; en el que hemos comentado que su pensamiento básicamente considera superado la pretensión de posesión y dominio de las personas sobre los cuerpos. Por último, hemos constatado que en la iconografía de Floria Sigismondi se subraya la importancia de los retratos psicológicos en sus producciones; a

más de valerse de una escenificación trágica, cromática y cinética posthumanista, donde predominan las figuras mitológicas *ctónicas* de disímil naturaleza.

En lo que concierne a la articulación en Chris Cunningham, diremos que para tal propósito emplea en sus producciones, unos ambientes imperturbables con intérpretes de un antropomorfismo monstruoso desmedido; incluyendo especialmente la disolución y modificación grotesca del audio interrelacionado con la imagen. Respecto a ese anárquico fenómeno acústico-visual psicofisiológico; hemos de aseverar que Cunningham implanta en la mayoría de sus vídeos musicales, la audiovisión, categorización definida por Michel Chion, donde se expone que la percepción de un medio sobre el otro lo transforma mutuamente, dando al mismo tiempo una experiencia inconcebible para el espectador. Así pues, hemos de declarar que esta línea de investigación chioniana, es a su vez tratada por Giulia Gabrielli; pero utilizada por la profesora italiana en referencia a los videoclips de Michel Gondry. Por otro lado, en las obras del realizador británico, hemos comprobado junto con otros estudiosos, como Hilke Wagner, Jörg Heiser y Michael Bracewell, que predomina la temática del humor negro y la absurdidad, discurriendo el autor en soluciones audiovisuales satíricas y extrañas, opuestas a una cotidianidad de clase más conservadora. A más en sus clips, se presencian una diversa genealogía teratológica, como son los *cyborgs*, androides y engendros poliformes, que poseen cada uno de ellos heterogéneas lecturas y valores epistemológicos específicos. Además, hemos analizado al igual que Laura Frahm, que Cunningham dirige los movimientos *media movement* en sus videos musicales; a partir de la música mediante una estética cercana al agua y a los fluidos; unos aparentes espacios-tiempos acuosos que remiten a la par; al plano por donde circulan los flujos del deseo, y supone la disolución de todas las formas estables del organismo, determinados por Deleuze, como los cuerpos sin órganos. De la misma forma hemos averiguado que la iconografía de Chris Cunningham está estrechamente relacionada con el formalismo atávico establecido por las criaturas recónditas de H. R Giger; que en cierta manera y a partir de esta semejanza intelectual con los monstruos gigerescos, coincidimos íntegramente con Carlos Arenas y José Antonio Navarro, que estos entes detestables, no son tan solo simples excrecencias; sino el reflejo oculto de nuestra propia civilización, tumoraciones de una sociedad enferma que evocan nuevos miedos y presagios encriptados. Supremamente hemos puntualizado al igual que Julia



Meier que a Chris Cunningham en sus producciones no le interesa narrar una historia lineal. De hecho, aún no ha dirigido ningún film convencional hasta la fecha; pero sí en cambio ha sido Vj y disco jockey en muchos festivales internacionales; pues su pasión siempre han sido los visuales y la música de talante electrónica. Así pues diremos, que el director inglés construye ante todo, vídeos como fluidos en los que se respira el audio como un matizado elemento epistemológico y estructurador aberrante. A la vez que transmiten una experiencia estética, abstracta y sensorial, a través de los sonidos e imágenes en sincronía.

Por otra parte, hemos indagado que lo monstruoso en los cuatro vídeos musicales seleccionados de Sigismondi y Cunnigham servían como prototipos de lo aberrante en la década de los noventa; *The beautiful people* (1996) de Marilyn Manson, *Tourniquet* (1996), *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin, y *Back with the killer again* (1995) de The Auteurs. Así pues, lo grotesco videográfico ha sido localizado en los fenómenos psicofisiológicos sinestésicos de las imágenes con el audio, en el texto literario, en los signos motrices corpóreos y en la estética espacial de la puesta en escena. Respecto a la inicial hipótesis de lo monstruoso sincrónico en las producciones, hemos llegado a mencionar las palabras de Héctor Santiesteban, en las que describe que el monstruo en la época medieval, es fundamentalmente imagen, aunque sea recreado verbalmente sigue siendo principalmente visual. El lector imagina la figura que le sea referida por la palabra y contempla la estampa visual en su mente. Acerca de lo comentado en esta disertación sobre la presencia de lo monstruoso en los dispositivos configuradores de los clips de Sigismondi y Cunningham. Aunque predominen en ellos el componente visual, y en menor grado otros, como el literario, gestual, etc. Ambos artistas destacan por instaurar unos fenómenos psicósomáticos audiovisuales propios en sus vídeos musicales; formulando una síncreisis, es decir la unión del sincronismo y la síntesis de dos percepciones a la vez, la imagen y el audio, que simultáneamente crean una estampa de monstruosas figuraciones en la mente psíquica del espectador; por tanto hemos logrado un resultado satisfactorio y original, que consiste en el estudio de la síncreisis propuesto por Michel Chion. En extracto, se trata de que la asociación de dos sentidos no sea sumativa sino que de su simbiosis nos genere una nueva experiencia autónoma e inconcebible aislando los dos lenguajes. En conclusión, hemos empleado el concepto de Chion para el análisis crítico de los vídeos musicales de contenido ignominioso, para extraer epistemológicamente de ahí, lo abominable en lo

acústico-visual concordado con el tiempo. En referencia al texto literario hemos de especificar que varía en cada producción escogida, así pues donde tiene un mayor peso es en el videoclip de The Auteurs de 1995, y donde tiene una escasa importancia es en el clip musical de Aphex Twin de 1997, que es casi absolutamente instrumental. Especialmente referido al texto semántico en la disertación, hemos tenido que estudiar a los compositores, sus inspiraciones y significados más elocuentes mediante tratados de crítica musicológica. Por último, concerniente a los signos motrices corpóreos y a la estética escenográfica, hemos tenido que establecer su nivel de transformación cromática, espacial y líquida basado en estudios teóricos de Carol Vernallis y Laura Frahm que nos han servido provechosamente como técnicas metodológicas eficaces para algunos clips; así como también los planteamientos estéticos de Gilles Deleuze y Félix Guattari; destinados a los indeterminados vídeos musicales.

En la primera conclusión de los análisis efectuados, hemos constatado que lo monstruoso en el primer videoclip *The beautiful people* (“La gente guapa”, 1996) de Marilyn Manson, dirigido por Floria Sigismondi, reincide inicialmente en la imagen, mediante el imaginario de cuerpos transformados, incapacitados y deformados. Este corpus somático transfigurado pertenecería a un grotesco genérico vinculante con lo material. Por lo demás, hemos determinado que la tipología teratológica dominante en este clip, pertenecería a la del monstruo político o criminal jurídico que maniobra dentro de la ética; e inscrita mayoritariamente en la semántica del tema musical; de inflexiones nihilistas-fascistas; y simultáneamente desarrolladas por el gesto del protagonista Marilyn Manson, como su principal valedor. No obstante también, hemos cotejado que la referencia al cuerpo sometido a prótesis surgido en el videoclip, estaría incluido en el cuerpo dócil foucaultiano, a más de entrar en los capítulos del masoquismo y posthumanismo. Respecto a lo abominable en el audio, diremos especialmente que está localizado en las sincronizaciones armónicas de guitarra y golpes de percusiones del género *rock metal industrial*, coordinados con algunas figuras visuales emblemáticas. Además, el empleo de una coloración escénica, sumerge al videoclip en una profunda otredad, estableciendo con un movimiento acelerado ominoso constituido por las animaciones a toda clase de objetos y seres horripilantes.

Acerca del videoclip *Tourniquet* (“Torniquet”, 1996) de Marilyn Manson, dirigido por Floria Sigismondi, hemos estipulado que lo monstruoso está destacado inicialmente en el caso de la mujer mecánica y la mariposa antropomorfa que lindan ambas entidades con lo *cyborg* planteado por Haraway, y en el que uno y otro organismo son metáforas de lo híbrido y de la difusión de los límites entre lo orgánico y lo artificial. Además, hemos investigado que sobre la clasificación patológica dominante en el vídeo musical, se establece principalmente sobre la idea de lo abyecto; conceptualización instaurada por Julia Kristeva y presente en los insectos, elementos escatológicos insinuados y especialmente en las acciones repulsivas y transgresoras del solista Manson, que transcurren a lo largo del videoclip. En consecuencia, hemos probado basándonos en la dialéctica nietzscheana del texto y en otros signos psicológicos, como el gesto y la conducta, que el repugnante y enfermo solista está rechazado e incomprendido por la sociedad; por lo tanto siguiendo a Antonio Negri hemos concretado que se trata de una aberración de la multitud; es decir, de un monstruo biopolítico, que opera como resistencia ante el poder jerárquico establecido. Concerniente a lo grotesco en la música, el color y en la animación, expondremos que funcionan de la misma forma que el anterior videoclip inspeccionado. Recapitulamos indicando que en *The beautiful people* (1996), y en *Tourniquet* (1996), lo monstruoso está principalmente desenvuelto, en el color, animación, ritmos y cuerpos mutantes subyugados por una letra y actitud dionisiaca.

En definitiva, hemos convenido que en el videoclip *Come to daddy* (“Ven con papáito”, 1997) de Aphex Twin, dirigido por Chris Cunningham, lo monstruoso a parte de yacer en los elementos visuales: como son la duplicación de la fisonomía de los enanos agresivos, la metamorfosis del engendro atávico que concierne al ámbito del *cyborg* y el empleo de un grafismo experimental como significado formal grotesco. Sin embargo y esencialmente, hemos notado que la otredad está más constreñida en el audio e interrelacionada intrínsecamente con la imagen; así pues, denominamos -como al igual que Michel Chion ha expuesto- a estos fenómenos anómalos sonoros e icónicos, como puntuales síncreisis. En analogía a esas afinidades teratológicas inquiridas en el videoclip, hemos de concretar que se tratan de un devenir animal deleuziano, concepto que alude a una relación híbrida de impulsos que quieran llegar más allá de la sintaxis; en definitiva un estado de tensión hacia el afuera del lenguaje. Ese devenir animal procede tanto del montaje y ruido estructuralista abominable, como

del intérprete monstruoso gigeresco, el cual siendo en el pasado un aparato de televisión, ha devenido un hombre profético o un ser fluctuante acuático que se metamorfosea constantemente hacia una determinada negación estética y anulación del lenguaje, en correspondencia siempre con lo sincrónico electrónico instrumental. En síntesis, hemos finalizado que *Come to daddy* es un irreflexivo declive del ciudadano, producido a través de una muerte orgiástica tecnológica en movimiento, -con nuestra hipótesis particular de que el clip muestra subliminalmente la transición técnica de lo analógico al digital; en cierta manera la muerte del sistema analógico-. Además, hemos ratificado que hay una presente imagen-velocidad, término teórico efectuado por Jean-Marie Vernier, que se erige como una entidad aglutinante fragmentada e intermedia que copia la semiótica de los apresurados mass media, originados por el sistema hegemónico moderno de talante neoconservador y aludiendo a un cierto estrés anhelante.

Respecto a lo monstruoso en *Back with the killer again* (“Volver a la droga que me mata”, 1995) de The Auteurs dirigido por Chris Cunningham, hemos acordado que recae en el conjunto ficticio de cuerpos desproporcionados, diminutos y abominables que transitan en la órbita de lo inhumano natural. Además, de determinar que la característica irregular imperante en este videoclip, es la cosificación retorcida proveniente de la literatura musical de Luke Haines, compositor de la banda de *rock alternativo* británica The Auteurs. Una letra lóbrega y cruel con connotaciones hacia a los estupefacientes, que estructuran todo el discurso del vídeo musical desde su principio a su final de forma muy incidida. Mismamente, hemos llegado a la conclusión que con estos propósitos narrados; en el audiovisual se ocasiona una metempsicosis o conexión hipertextual, oriunda del texto al desconcertante engendro, y expandiendo simultáneamente unos contextos siniestros con sujetos enmascarados que limitan con la noción deleuziana del monstruo semiológico sadomasoquista. Últimamente, hemos manifestado que según los resultados analizados en ambas producciones de Cunningham, *Come to daddy* (1997) de Aphex Twin y en *Back with the killer again*, (1995) de The Auteurs, lo monstruoso está principalmente establecido en la fluidez de los movimientos, sonidos sincronizados y cuerpos deformados sometidos a una sinestesia prodigiosa, y a una retórica depravada.

Posteriormente, hemos resuelto concluir que lo anómalo en el vídeo musical artístico perpetrado de *La llet sigmoide* (“La leche sigmoidea”, 2011) como proyecto práctico para esta disertación, se sucede de un modo más sutil, a diferencia de los otros videoclips analizados de Cunningham y Sigismondi. De la misma forma, resaltamos que el contraste logrado entre lo maternal y lo gótico devenido en el monocal; instaura una obra sugestiva y polisémica que incurre en otros significantes adyacentes, como son la incursión en un estudio de la teratología de corte no occidental, como es la referida a una genealogía literaria fantástica proveniente de la cultura japonesa, con sus diversos monstruos o yokai, bakemono yurei, gaki, oni, etc. Determinamos que lo monstruoso acontecido en este vídeo de autor se da en dos acontecimientos hermenéuticos separados; el personaje del cuadro de Hanamaro Chaki y su doble la actriz enmascarada. Estos relativos sucesos se unifican y establecen en un círculo inquietante de sensualidad en todo el audiovisual. Por una parte, nosotros hemos designado a la protagonista del cuadro, una concepción de Deleuze y Guattari; mezclada al unísono con el calificativo de monstruoso, por consiguiente el resultado que hemos obtenido es el de una *máquina deseante teratológica*; nombrada así de esta manera, por su cuerpo mutilado, duplicado, perturbado, excesivo y sexual. Además, de haberle también atribuido en su figura alegórica, una expresada angustia por el desperdicio de su leche materna caída y su manifiesto deseo por conseguir ser madre. Por lo demás, la otra parte proviene de su doble, el cuerpo real de la actriz embarazada y a la vez que disfrazada como un signo de presagio futuro. Añadir a estos resultados, que ciertamente hemos descubierto que este oportuno símbolo de presagio expresado en el vídeo, era comúnmente recurrente en la definición de lo monstruoso en la antigüedad, precisado como un aviso, o una advertencia de los dioses a los hombres. Por otro lado, hemos constatado que el trabajo *La llet sigmoide* también nos sugiere a una perversidad oculta, que se desprende del erotismo y enigma escenográfico de sus intérpretes. Una clase de inmoralidad, sumisa y delicada, definida por Sigmound Freud como el placer visual; en la cual estarían contenidos: el exhibicionismo y el voyeurismo. Íntegramente, también lo perverso, es entendido como lo monstruoso, según hemos visto expresado en los razonamientos de Elizabeth Roudinesco, a la vez que del mismo modo hemos apreciado en el vídeo un cierto masoquismo acaecido por los códigos fetichistas y por los imperceptibles movimientos de las actrices, extraídos asimismo de las mujeres protagonistas de la literatura de Sacher-Masoch con sus poses estáticas y circunscritas. Además, hemos inspeccionado que lo abominable

está también incluido en el gesto coreográfico o performático, en la distopía ballardiana espacial, en la poética oscura romántica y por supuesto en los sonidos electrónicos de EEDL; a la par acordes y sincréticos con el entramado videográfico incidido; próximos al discurso constructivo del cine, al ámbito insubordinado del arte del vídeo y al lenguaje mixto y fluido de los videoclips musicales contemporáneos.

Finalmente, nuestra conclusión en esta tesis ha sido en primer lugar, el deducir las ramificaciones de lo monstruoso polisémico en el espacio-tiempo acontecido en los cuatro vídeos musicales de Sigismondi y Cunningham. De hecho, ambos autores son a nuestra consideración los más representativos de lo teratológico del videoclip en esa específica década de los noventa. Además, hemos constatado que con la irrupción de la otredad en el videoclip musical, se inauguran de por sí, otras trayectorias adyacentes a la alteración de la imagen electrónica; de la cual se establecen con otros medios y situaciones que abren el estudio a futuras disertaciones sobre una interesante genealogía videográfica musical de autor, mediante metodologías más transversales y libres que nos puedan dar más luz, sobre estos incipientes fenómenos artísticos-populares de ancestrales miedos con envoltorios nuevos, que nos cuestionan nuestra integridad física y psíquica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, W, Theodor y, EISLER, Hanns:  
*El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981
- ALBERO I POVEDA, Jaume:  
*Les rondalles meravelloses i llegendes d'Enric Valor*, Publicacions de l'abadia de Montserrat, Barcelona, 2004
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José, Miguel G.:  
*De Amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universitat Politècnica de València, 1993
- ALCALÁ, José Ramón (Comis.):  
*Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*, Fundación Telefónica, Madrid, 2004
- ALITALO, Simo:  
“Estratografía de la escucha” en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras, identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, Fonoteca Nacional, México, 2009
- ALONSO I CASSADÓ, Gerard:  
“Cahiers de Cinema España”, abril, Madrid, 2011
- ARENAS; Carlos:  
*H.R Giger, Belleza en la oscuridad*, Textos minor, Filmoteca Valenciana, Valencia, 2008
- ARLANDIS, David y MARROQUÍ, Javier:  
*-Divers, art actual i diversitat cultural*, La Nau, Universitat de València, 2003
- ARNHEIM, Rudolph:  
*Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1995

- ATKINSON, Michael:  
“The night countries of the Brothers Quay”, article originally printed in *Film Comment*, Vol. 30, No. 5, September-October, 1994
- BADDLEY, Gavin:  
-*Cultura gòtica II*, Robinbook, Barcelona, 2007.  
-*Dissecting Marilyn Manson*, Plexus, London, 2003
- BADIOU, Maryse:  
*L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, Barcelona, 1988
- BAIGORRI, Laura:  
-*El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*, Universitat de Barcelona, 1997  
-*El vídeo y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, 1997
- BALMAIN, Colette:  
*Introduction to Japanese horror film*, Edinburg University Press, 2008
- BANGS, Lance:  
*The work of director Chris Cunningham* [Disco Versátil Digital]. A collection of, music videos, short films, interview, video installations and commercials; produced by Richard Bwown and John Payne; Palm Pictures Directors's Label, UK, DVD, 2 hours, 2003
- BANKS, Jack:  
*Monopoly televisión: MTV's quest to control the music*, Boulder CO, Westview press, 1996
- BARONA, Josep Lluís:  
“Apologia de la monstruositat”; Conferencia dentro del curso *El domini del cos*, VI Universitat d'Estiu de Gandía, septiembre, 1996
- BATAILLE, Georges:  
*La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1986



- BATJIN, Mijail:  
*La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987
- BENAVIDES, Juan:  
*Lenguaje publicitario, hacia un estudio del lenguaje de los medios*, Síntesis, Madrid, 1997
- BENDAZZI, Giannalberto:  
*Cartoons: 110 Años de cine de animación*, Ocho y Medio, Madrid, 2003
- BENNET, Andy, SHANK, Barry y TONYBEE, Jason (Eds.):  
*The popular music studies reader*, Routledge, New York, 2006
- BERESNIAK, Daniel y RANDOM, Michel:  
*El Dragón*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989
- BERNAL, Fernando:  
“Cahiers de Cinema España”, septiembre, Madrid, 2010
- BESTARD, Joan, y CONTRERAS, Jesús:  
*Bárbaros, páganos, salvajes y primitivos, Una introducción a la antropología*, Barcanova, Barcelona, 1987
- BIEDERMANN, Hans:  
*Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1987
- BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita:  
*Manual de Zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957
- BREA, José Luis:  
“Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” en *Acción Paralela* nº 5, 2000
- BROUCHON-SCHWEITTER, Marilou:  
*Psicología del cuerpo*, Herder, Barcelona, 1992

- BUHR, Elke:  
 “Genialer Visionär”, *Frankfurter Rundschau* del 31-1-2006, *Anales del instituto de las investigaciones estéticas* nº 90, 2007, (Traducción de la Universidad de México)
- CALLEJA, Seve:  
*Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de el otro*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2005
- CANGUILHEM, Georges:  
*El conocimiento de la vida*, Anagrama, Barcelona, 1976
- CASAS, Quim (Coord.):  
*David Cronenberg, Los misterios del organismo*, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, Donostia, 2006
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico:  
*Cómo Analizar un film*, Instrumento Paidós, Barcelona, 1996
- CARBONELL, Manuel:  
*Novalis, Heinrich von Kleist, Novel·les i narracions romàntiques*, Presentación, Edicions 62, Barcelona, 1981
- CARLSSON, Sven E.:  
 “Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images ?, Perspective on Music Video Analysis”, Special Issue on Music Videos, *Muusikin Suuntan*, nº 2/99, University of Helsinki, 1999
- CARROLL, Noël:  
*Filosofía del terror*, A. Machado, Madrid, 2005
- CERVERA, Concepción:  
*Los fascismos*, Akal, Madrid, 1993
- CHION, Michel:  
 -*David Lynch*, Paidós, Barcelona, 2003  
 -*La audiovisión, Introducción a un análisis en conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.  
 -*La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997

- COHEN, Jeffrey Jerome:  
*Monster Theory*, Minnesota Press, 1996
- CONDE, Ana:  
“Cave Canem, Estudio sobre una deriva conceptual: Del monstruo al Otro a través de la literatura”, *Revista de Filosofía: A Parte Rei*, nº34, Julio, 2004
- CONNOR, Steven:  
*Cultura postmoderna*, Akal, Madrid, 1996
- COOPER, Jean. C:  
*Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- COUSINS, Mark:  
*Historia del cine*, Blume, Londres, 2004
- CORTÉS, José Miguel G:  
-*Cuerpo mutilado, La angustia de la muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996  
-*Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997
- DARLEY, Andrew:  
*Visual digital culture, Surface play and spectacle in new media genres*, Routledge, London, 2000
- DEBRAY, Régis:  
*Vida y muerte de la imagen, Una historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994
- DEITCH, Jeffrey:  
*Post-human exhibition*, DAP/Distributed art publishers, New York, 1992
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix:  
*Capitalismo y esquizofrenia*, tomo II, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1980

DELEUZE, Gilles:

- Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Arenas libros, Madrid, 2005
- La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986
- Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001

DELGADO, Manuel:

- El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999

DOMÍNGUEZ, Vicente, (Coord.) *Imágenes del mal, Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, Madrid, 2003

DURÁ, Raúl:

- Los vídeo-clips, precedentes, orígenes y características*, Universitat Politècnica de València, 1988

ECO, Umberto:

- Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1965
- La historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007

ELIADE, Mircea:

- Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1984

FERNÁNDEZ ARENAS, José (Coord.):

- Arte efímero y espacio estético*, Anthropos del Hombre, Barcelona, 1988

FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José:

- Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Barcelona, 1999

FERRARA GARRO, David:

- El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*, Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Universitat Politècnica de València, 2008

FISKE, John:

- Television Culture*, Routledge, London, 1987

FOUCAULT, Michel:

-*La vida de los hombres infames*, La piqueta, Madrid, 1990

-*Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión, Siglo XXI*, Madrid, 2008

FONTCUBERTA, Joan:

“150 años de Moby Dick. En la estela del Pequod”, *Diario ABC*, Marzo, 2003

FRAHM, Laura:

*Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2007

FREUD, Sigmund:

-“La tête de la Méduse” *dins de Résultats, Idées et problèmes II*, PUF, París, 1985.

-*Introducción al psicoanálisis*; Alianza, Madrid, 2011

-*La interpretación de los sueños I*, Alianza, Madrid, 1999

FREUD, Sigmund y HOFFMANN, E.T.A:

*Lo siniestro y El hombre de arena*, El Barquero, Barcelona, 2008

FRITH, Simon:

*Music for pleasure*, Routledge, New York, 1988

GIGER, H.R

*Arh+*, Taschen, Berlín, 1991

GINER BORRULL, José Luis (Coord.):

-*Del analógico al digital. Vídeo arte en Valencia 1978-2007*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia 2008

-“La cançó d’un somni” *Exposició de Hanamaro Chaki*, Centre Ovidi Montllor, Alcoi, 2011

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús:

*El discurso televisivo, Espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE; Antonio:  
*El spot publicitario, La metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995
- GONZALO, Borrás:  
*Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- GOODWIN, Andrew:  
*Dancing in the distraction factory, Music television and popular cultura*, University of Minnesota Press, 1992
- GOODWIN, Andrew, LAWRENCE, Grossberg y FRITH, Simon (Eds):  
*Sound and vision: the music video reader*, Routledge, London, 1993
- GUBERN, Román:  
*-El eros electrónico*, Taurus-Pensamiento, Madrid, 2000  
*-Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*; Anagrama, Barcelona, 1996
- GUBERN, Román y PRATS, Joan:  
*Las raíces del mal, Antropología del cine del terror*, Tusquets, Barcelona, 1979
- GUICHONNET, Paul:  
*Mussolini y el fascismo*, Oikos-Tau, Vilassar de Mar, 1970
- GRUNENBERG, Christoph (Coord.):  
*Gothic, Transmutation of horror in late twentieth Century art*, The Institute of Contemporary Art of Boston, MIT Press, Massachusetts, 1997
- HALBERSTAM, Judith:  
*Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham Duke, University Press, 1999
- HAMES, Peter:  
*The cinema of Jan Svankmajer, Dark Alchemy*, Wallflower Press London, 2007

- HANSON, Matt:  
*Reinventing music video, Next-generation directors, their inspiration and work*, Rotovision, Hove, 2006
- HARAWAY, Donna:  
*-Ciencia, cyborgs y mujeres, La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995
- HARDT Michel y NEGRI, Antonio:  
*-Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002  
*-Multitud, Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Madrid, 2004
- HEATLEY, Michael:  
*Michael Jackson: Vida de una leyenda 1958-2009*, Alianza, Madrid, 2009
- HEISER Jörg, GÖMER, Veit, WAGNER, Hilke y PANERA, Javier, (Eds.):  
*Chris Cunningham, Come to daddy*, DA2 DomusArtium Salamanca, Kestnergesellschaft, Hannover, 2004
- HELNWEIN, Gottfried:  
*Face it*, Lentos Kunstmuseum Linz, 2006
- HOBERMAN, James, y ROSENBAUM, Jonathan:  
*Midnight Movies*, Da Capo Press, New York, 1991
- JAMESON, Frederic:  
*Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996
- KAPLAN, Elizabeth Ann:  
*Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, Routledge, London, 1987
- KAPPLER, Claude:  
*Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* Ediciones Akal, Madrid, 1986

- KAUFFMAN, Linda:  
*Malas y Perversos, Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000
- KAYSER, Wolfgang,  
*Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964
- KEAZOR, Henry y WÜBBENA, Thorsten (Eds):  
*Rewind, play, fast forward, the past, present and future of the music video*, Transcript-verlag, Bielefeld, 2010
- KRISTEVA, Julia:  
*Poderes de la perversión*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1980.
- KNOPP Guido,  
*Los niños de Hitler, Retrato de una generación manipulada*, Salvat Editores, Madrid, 2001
- KYROU, Ariel:  
*Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2006
- LACAN, Jacques:  
*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1987
- LA FERLA, Jorge (Coord.):  
*Medios Audiovisuales: Ontología, Historia y Praxis*, Libros del Rojas-Universitaria de Buenos Aires, 1999
- LANDIS, John:  
*Michael Jackson Thriller*, [Videocassette]. Videoclip escrito por John Landis y Michael Jackson, realizado por J. Landis y producido por M. Jackson, Madrid: TriPictures 1990. VHS, 30 minutos.
- LANDOW, George:  
*Hipertexto la convergencia entre la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1995



- LASCAULT, Gilbert:  
*Le Monstre dans l'Art Occidental*, Klincksieck, Paris, 2003
- LEGUIZAMÓN, Juan Antonio:  
"Exploraciones musicovisuales", *Cuadernos* n° 17, Facultad Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Jujuy, 2001
- LENNE, Gérard:  
*El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974
- LIBBEY, John:  
*Culture technology & creativity in the late twentieth century*, John Libbey Publishing, London, 1990
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean:  
*La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009
- LOMAS, Carlos:  
*El espectáculo del deseo, Uso y formas de la persuasión publicitaria*, Octaedro, Barcelona, 1997
- LORÍA, Vivianne:  
"Chris Cunningham, Destellos del lado oscuro", *Revista Lápiz* n° 203, Madrid, mayo, 2004
- LOSILLA, Carlos:  
*El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993
- LUCIE-SMITH, Edward:  
*El arte simbolista*, Ediciones Destino, Barcelona, 1997
- LYNCH, David:  
*David Lynch por David Lynch*, RODLEY, Chris (Ed.), Alba Editorial, Barcelona, 2001
- MANSON, Marilyn y STRAUSS, Neil:  
*The Long hard road out of hell*, Plexus, London, 1998

- MANSON, Marilyn:  
*The best of, Lest we forget*, [Disco Versátil Digital]. A collection of music videos and songs; produced by Interscope Records, DVD, 2 hours, EU, 2004
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (Ed.):  
*Jan Svankmajer. La magia de la subversión*, T&B Editores, Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canarias, 2010
- MASELLO, Robert:  
*Ángeles caídos y espíritus en la oscuridad*, RCR, Madrid, 1996
- MELLÓN, Joan Antón (Coord.):  
*Orden, Jerarquía y Comunidad, Fascismos, Dictaduras y Postfascismos en la europa contemporánea*, Tecnos, Madrid, 2002
- MERCADER, Antoni (Coord.):  
*Música-Vídeo-Televisió, 10 Anys de vídeo-música i canvis en la televisió*, Institut d'Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992
- METZ, Christian:  
-*El significante imaginario, Psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001  
-*Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973
- MIDDLETON, Jason y BEEBE, Roger:  
*Medium cool, Music videos from soundies to cellphones*, Duke University Press, Durham, 2007
- MOLINA ALARCÓN, Miguel:  
“¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen visual móvil persigue a la música: Del Absolute film a los Vj's”, *Anpap18º Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas transversalidades nas artes visuais*, Salvador, Bahia, 2009
- MONTORNÉS Frederic y DE LA NUEZ, Iván, (Coords.):  
*Parc Humà, Una exposició de criatures globals*, Institut de Cultura de Barcelona, 2002

MONTIEL, Alejandro:

*Teorías del cine, Un balance histórico*, Montesinos, Barcelona, 1992

MUNDY, John:

*Popular music on screen, From Hollywood musical to music video*, Manchester University Press, 1999

NAVARRO, Antonio José, (Ed.):

-*Pesadillas en la oscuridad, El cine de terror gótico*, Valdemar, Madrid, 2010

-*Una estética perversa del cuerpo. La nueva carne*, Valdemar Intempestivas, Madrid, 2002

NAVARRO, Ginés:

*El cuerpo y la mirada, Desvelando a Bataille*, Anthropos, Barcelona, 2002

NEGRI, Antonio:

-*El monstruo biopolítico, Vida desnuda y potencia en ensayos sobre biopolítica, Excesos de la vida*, Paidós, Buenos Aires, 2007

-*Guías. Cinco lecciones en torno al imperio*, Paidós, Barcelona, 2002

NIETO, José:

*Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 1996

NIETZSCHE, Friedrich:

-*Así habló Zaratustra*, Akal, Madrid, 1990

-*El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1981

-*Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1972

NOUSCHI, Marc:

*Historia del siglo XX, Todos los mundos, el mundo*, Cátedra, Madrid, 1996

RADIGALES; Jaume:

“El videoclip com a obra d’art total. Sobre Africa Shox (Letfield) de Chris Cunningham”, Revista *Trípodos*, nº 17, Barcelona, 2005

- PALACIOS, Manuel, y ZUNZUNEGUI, Santos (Coords.):  
*Historia general del cine, El cine en la era audiovisual*, Cátedra,  
Madrid, 1999
- PARÉ, Ambroise:  
*Monstruos y prodigios*, Siruela, Madrid, 2000
- PASCUAL GALBIS, Pau (Ed):  
-*Otoimatge*, Universitat Politècnica de València, 2008  
-*VAIA 2006, Mostra de videoart internacional d'Alcoi V, El videoart  
como a pont intercultural*, Ajuntament d'Alcoi, València, 2007  
-*VAIA 2005, IV, La relació entre imatge i so en l'audiovisual artístic  
contemporani*, Ajuntament d'Alcoi, València, 2005
- PASCUAL GALBIS, Pau y MANSILLA, Manoli:  
*Hanamaro Chaki, La profunditat dels ulls*, GÓMEZ MORENO,  
Bernabé, (Coord.), Museu Universitat d'Alacant, 2010
- PAU, Antonio:  
*Novalis, La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid, 2010
- PEDRAZA Pilar:  
-*Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar,  
Madrid, 1998.  
-*Espectra, Descenso a las criptas de la literatura y el cine*,  
Valdemar, Madrid, 2004
- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan:  
*Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1999
- PEDRAZA, Pilar y BARTRA, Roger:  
*El salvatge europeu*, CCCB, Barcelona, 2004
- PÉREZ, David (Ed.):  
*La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo  
Gili, Barcelona, 2004
- PÉREZ GAULÍ, Carlos:  
*El cuerpo en venta*, Cátedra, Madrid, 2000

- PÉREZ, JIMÉNEZ, Juan Carlos:  
*Los nuevos formatos de la imagen electrónica*, Universidad Complutense de Madrid, Col. Tesis doctorales, Madrid, 1993
- PÉREZ, ORNIA, Juan Ramón:  
*El arte del vídeo, Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE-Serbal, Barcelona, 1991
- PÉREZ-YARZA, Marta:  
-*El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, Leioa, 1997  
-“La astuta serpiente, Análisis de un vídeo-musical”, *Semiosfera 6/7*, Instituto de humanidades y comunicación Miguel de Unamuno, Universidad Carlos III, Madrid, 1997
- PISTICELLI, Alejandro:  
*Ciberculturas 2.0, En la era de las máquinas inteligentes*, Paidós Contextos, Buenos Aires, 2002.
- PLANELLA, Jordi:  
-*Cuerpo, cultura y educación*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2006  
-*Els monstres*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2007
- PLASENCIA, Carlos y ARENAS, Carlos (Coords.):  
*H.R Giger, Escultura, gráfica i disseny*, Universitat Politècnica de València, 2007
- QUAY, The Brothers, *Collection 1983-1993*, [Disco Versátil Digital]. A collection of short films; produced by Kino on Video, New York, DVD, 161 minutes, 2003
- RÀFOLS Rafael y COLOMER Antoni:  
*El diseño audiovisual*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- RAMÍREZ, Juan Antonio:  
*Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1976

- REISS, Steve y FEINEMAN, Neil:  
*Thirty frames per second, the visionary art of the music videos*,  
Harry N. Adams, New York, 2000
- REKALDE, Josu:  
*El video. Un soporte temporal para el arte*, Universidad del País  
Vasco, Bilbao, 1995
- REQUENA HIDALGO, Cora:  
*El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Satori, Gijón, 2009
- REYERO, Carlos:  
*La belleza imperfecta*, Siruela, Madrid, 2000
- RIST, Pipilotti:  
*Hans Öbrist in conversation with Pipilotti Rist*, Phaidon Press,  
London, 2001
- RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena:  
*Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de  
análisis*, Departamento de Escultura, Universitat Politècnica de  
València, 2008
- ROMO, Marisol:  
“Cindy Sherman: Rostros para una perversión. Deseo, feminismo y  
postmodernidad” *II Congreso de Análisis Textual: La diferencia  
sexual*, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad  
Complutense de Madrid, 2003
- ROSENTHAL, Norman y WIGRAM, Max (Coords.):  
*Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Arts*, Royal  
Academy of Arts, London, 2000
- ROUDINESCO, Élisabeth:  
*Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Anagrama,  
Barcelona, 2009
- SABORIT, José:  
*La imagen publicitaria en televisión*, Cátedra, Madrid, 1988

- SALA, Ángel y DUQUE, Pedro:  
*Lo siniestro, Manifestaciones somáticas de lo siniestro en Cronenberg y otros*, Universidad de Burgos, 2005
- SALAMANCA, Alberto:  
*Monstruos, ostentos y hermafroditas*, Universidad de Granada, 2007
- SAN CORNELIO ESQUERDO, Gemma:  
*Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, tesis doctoral, Dpto. comunicación audiovisual, documentación e historia del arte, Universitat Politècnica de València, 2002
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente:  
-*Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós Sesión-Continua, Barcelona, 2004  
-*Una cultura de la fragmentación; Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Textos, Filmoteca Valenciana, 1995
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A. y GARCÍA GÓMEZ, Francisco (Coords):  
*Estética e iconografía del videoclip musical*, Universidad de Málaga, 2009
- SÁNCHEZ, Manuel Esteban:  
“De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación”,  
Artículo en la Revista, *Contextos*, Universidad de León, 1994
- SÁNCHEZ, José Luis:  
*Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002
- SÁNCHEZ, Sergi y POLITE G, Pablo (Coords.):  
*Sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*, Alpha Decay, Barcelona, 2005
- SANTIESTEBAN, Héctor:  
*Tratado de monstruos, Ontología Teratológica*, Plaza y Valdés, Madrid, 2003

- SAUVAGNARGUES, Anne:  
*Deleuze, Del Animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006
- SAVATER, Fernando:  
*Riesgos de la iniciación al espíritu, en Instrucciones para olvidar el Quijote*, Taurus, Madrid, 1985
- SEDEÑO, Ana María:  
-“Antecedentes artísticos del videoclip”, Revista *Lápiz* nº 203, Madrid, 2004  
-“David Bowie: La identidad como experimento a través del videoclip”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009  
-*Lenguaje del video clip*, Textos mínimos, Universidad de Málaga, 2000  
-“Videoclip musical: materialidad electrónica e influencia del videoarte”, Revista *Área abierta*, nº 16, Marzo, Universidad de Málaga, 2007
- SÉNECA, Lucio Anneo:  
*Epistulae morales ad Lucilium*, (Cartas a Lucilio), Carta 82, 235-236, traducción literal, no vernácula, del latín, Editorial Juventud, Barcelona, 2006
- SENNET, Richard:  
*El declive del hombre público*, Anagrama, Barcelona, 2011
- SHELLEY, Mary:  
*Frankenstein. El prometeo moderno*, Ediciones B, Barcelona, 1991
- SIGISMONDI, Floria:  
-*Immune*, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2005  
-*Redemption*, Die Gestalten Verlag, Berlin, 1999
- STRATHERN, Paul:  
*Nietzsche en 90 minutos*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1999
- SVANKMAJER, Jan:  
*Magazine Film a Doba* nº 5, Praga, 1982



- TÉLLEZ, Enrique:  
“La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica,  
El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico”,  
*Eufonía, Didáctica de la música*, nº4, Graó, Barcelona, julio, 1996
- TODOROV, Tzvetan:  
*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1978
- TORRANO, Andrea:  
*Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico*,  
Universidad Nacional de Córdoba, 2009
- TORRALLARDONA, María Marta:  
*Lo sagrado en el arte contemporáneo*, Tesis doctoral presentada en  
el Instituto de Cultura Superior, México, 1997
- TRÍAS, Eugenio:  
*Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001
- VALLS I GORINA, Manel:  
*Diccionario de la música*, Alianza editorial, Madrid, 1993
- VAN ASSCHE, Christine (Coord.):  
*Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos*, Centre  
Pompidou-MACBA -Podewil, Barcelona, 2002
- VARELA I PUIG, Joan Ramón i Andreu:  
*Història del món contemporani*, Columna Assaig, Barcelona, 2000
- VERNALLIS, Carol:  
*Experiencing music video, aesthetics and cultural context*, Columbia  
University Press, New York, 2004

VERNIER, Jean-Marie:

“L’image pulsation” en *Revue d’Esthétique*, nº10, 1986

VIOLA, Bill:

“Vídeo: El principio, cuaderno didáctico”, *Exposición primera generación, Arte e Imagen en Movimiento 1963-1986*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006

VIÑUELA, Eduardo:

-“El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos”, *Revista de la facultad de Filología*, Tomo 52-53, Universidad de Oviedo, 2002-2003

-*Industria musical, televisión y producción audiovisual. Veinte años de interacción mediática en el mercado musical español (1980-2000)*, Universidad de Oviedo, 2007

-“La autoría en el vídeo musical: signo de identidad y estrategia comercial”, *Revista Garoza* nº8, Universidad de Oviedo, Septiembre, 2008

VIRILIO, Paul:

*Le Monde*, 28 de enero de 1992

VV.AA:

“D’animals i monstres”, Seminario PEI, 21-22 de octubre, MACBA, Barcelona, 2010

VV.AA:

*En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980

VV.AA:

“Feminismo e Interculturalidad”, *V Congreso Internacional de la asociación universitaria de estudios de las mujeres Audem*, Ministerio de la Igualdad, Instituto de la mujer, Madrid, 2008

VV.AA:

*Impasse 5: La década equívoca: El rerefons de l'art contemporani espanyol als 90*, Centre d'Art La Panera, Ajuntament de Lleida, 2005

- VV.AA:  
*Monocanal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Madrid, 2003
- VV.AA:  
“Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo”, *Arteleku*,  
*Gipuzkoako foru aldundia n° 8*, San Sebastián, 1993
- VV.AA:  
*www.hrgiger.com*, Taschen, Colonia, 1997
- WEIBEL, Peter:  
“Vídeos musicales: Del vaudeville al videoville”, *Telos*, n° 11,  
septiembre-noviembre, 1987
- WHITEHEAD, Mark:  
*Animation*, Pocket essentials, Herts, 2004
- WHITELEY, Sheila y PERAINO, Judith:  
*Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from  
Homer to Hedwig*, University of California Press, Berkeley, 2005
- WOLF, Mauro:  
“Géneros y televisión” en *Anàlisi* n° 9, Universitat Autònoma de  
Barcelona, 1984
- WOOD, Robin:  
*The American nightmare: essays on the horror film*, Toronto,  
Festival of festivals, 1979
- YOUNG, Paul y DUNCAN, Paul (Ed.):  
*Cine artístico*, Taschen, Köln, 2009
- YOUNG, Rob:  
*Warp labels unlimited*, Black Dog publishing, London, 2006
- ZIZEK Slavoj:  
*-Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*,  
Debate, Madrid, 2006

*-Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la casualidad, Paidós, Buenos Aires, 2003*

ZUNZUNEGUI, Santos:

*Pensar la imagen, Cátedra-Universidad del País Vasco, Madrid, 1989*

## WEB-SITES [Última consulta 18-05-2010]

AGUILAR, Enrique: “El cine de Stan Brakhage”, Contrapicado,  
<http://contrapicado.net/old/alternativa.php?id=5>

BRESLIN, Susannah: “Floria Sigismondi is Immune”  
<http://suicidegirls.com/news/culture/14519/>

CAMPOS, Cristian: “Floria Sigismondi” Primera línea  
<http://www.primeralineas.es/Musica/Floria-Sigismondi-11-2006-21868.html>

COLLIS, Clark: “Back with the killer”, The Daily Telegraph  
[http://deeden.co.uk/auteurs/reviews/back\\_dt.htm](http://deeden.co.uk/auteurs/reviews/back_dt.htm)

CUADRA, Álvaro: “Ensayo sobre Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital”  
<http://www.e-torredabel.com>

CUNNINGHAM, Chris:  
<http://www.chriscunningham.com/>

“Chris Cunningham”, Dazed and Confused #55  
<http://www.director-file.com/cunningham/pr06.html>

“The Future Boy: Chris Cunningham”, RESolution magazine  
<http://www.res.com/magazine/features/article-cunningham4.html>

DAMON, D. “The Beautiful People”  
<http://www.resnet.trinity.edu/ddamon/hierophant/lexicon/acs-2.htm>

DE VICENTE, José Luis: “Chris Cunningham”  
<http://www.artfutura.org>

DOMBAL, Ryan: “Chris Cunningham interview”  
<http://pitchfork.com>

FIETTA, J, “Pipilotti Rist”, Babelia-El País,  
<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20011006/b20.html>

FRÍAS, Ernesto: “Chris Cunningham”, H2O Magazine  
[http://www.h2omagazine.com/design/190401\\_01.html](http://www.h2omagazine.com/design/190401_01.html)

Revolver Films Company:  
<http://www.revolverfilms.com>

Warps records:  
<http://warp.net>

### **WEB-SITES [Última consulta 22-11-2010]**

GIMÉNEZ GATTO, Fabián: “David Cronenberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica”  
<http://www.henciclopedia.org.uy>

“Esbozos de una analítica de lo monstruoso”  
<http://www.henciclopedia.org.uy>

HELNWEIN, Gottfried:  
<http://www.helnwein.com>

“Internet movie database”:  
<http://www.imdb.com/name/nm0917933/bio>

KREWEN, Nick: “OCA Grad’s shock rock videos the surreal thing”, MTV  
<http://www.octopusmediaink.com/FloriaSigismondi.html>

KUSHNNER, Nick: “The Nachkabarett, Marilyn Manson, Art and the Occult”  
<http://www.nachtkabarett.com>

MANSILLA, Manoli: “La Mort de l’Hamadríade”, Pau Pascual Galbis, Exhibition, Gallery Simon, Yokohama <http://www.galleriesimon.net/>

MANSON, Marilyn: “Talks about Inspiration behind the Beautiful People”  
<http://www.blabbermouth.net>

“MTV Video Music Awards”:

<http://www.mtv.com>

MCGEOCH, Callum: “In Full Effect”, Dazed and Confused,

<http://www.director-file.com/cunningham/pr06.html>

MIRANDA, Alonso: “Monstruos”

<http://www.henciclopedia.org.ug>

“MTV Video Music Awards: Marilyn Manson”

<http://www.mtv.com>

LANCE, Teegarten: “Popmatters, Review of Lest we forget”

<http://www.popmatters.com>

ULESHKA& KYOKO: “Ten questions with Marilyn Manson’s Video Director”:

<http://pingmag.jp/2005/12/13/10-questions-with-marilyn-mansons-video-director/>

SEDEÑO, Ana María: “El cuerpo del cantante en los videoclips: una propuesta de análisis textual”, ALAIC

<http://www.alaic.net>

SIGISMONDI, Floria:

<http://www.floriasigismondi.com/>

“Floria Sigismondi discusses her dark aesthetic”, MTV

[http://www.helnwein-archive.com/55/flora\\_sigismond](http://www.helnwein-archive.com/55/flora_sigismond)

“*Behind the Camera: The Shorts Circuit. Postmortem bliss short movie*”,

Hermes & Turner Classic Movies Channel

<http://www.Hermes.com>

TEMPLE, Kevin, “Floria Sigismondi”, NOW magazine,

<http://www.nowtoronto.com/art/story.cfm?content=149688>

Zeitgeist Films:

<http://www.zeitgeistfilms.com>

## ANEXOS:

### VIDEOGRAFÍAS

#### FLORIA SIGISMONDI

##### *Videos Musicales:*

- 2011 "E.T.", Katy Perry
- 2009 "Let It Rain", Living Things
- 2006 "Broken Boy Soldier", The Raconteurs
- 2006 "Hurt", Christina Aguilera
- 2006 "Red Flag", Billy Talent
- 2006 "Supermassive Black Hole", Muse
- 2006 "Bombs Below (version 2)", Living Things
- 2005 "O' Sailor", Fiona Apple
- 2005 "Bom Bom Bom", Living Things
- 2005 "Blue Orchid", The White Stripes
- 2004 "The End of the World", The Cure
- 2004 "Talk Shows on Mute", Incubus
- 2004 "I Owe...", Living Things
- 2003 "Megalomaniac", Incubus
- 2003 "Fighter", Christina Aguilera
- 2003 "Bombs Below (version 1)", Living Things
- 2003 "Anything", Martina Topley Bird
- 2003 "Obstacle 1", Interpol (banda)
- 2003 "Untitled 1 (Vaka)", Sigur Rós
- 2002 "John, 2/14", Shivaree
- 2002 "She Said (version 2)", Jon Spencer Blues Explosion
- 2002 "Black Amour", Barry Adamson
- 2001 "In My Secret Life", Leonard Cohen
- 2000 "4 Ton Mantis", Amon Tobin
- 2000 "I've Seen It All (interactive version)", Björk
- 1999 "Get Up", Amel Larrieux
- 1999 "Can't Get Loose", Barry Adamson
- 1998 "Most High", Robert Plant & Jimmy Page
- 1998 "Sweet Surrender", Sarah McLachlan



1998 "Anything But Down", Sheryl Crow  
1997 "(Can't You) Trip Like I Do", Filter & The Crystal Method  
1997 "Makes Me Wanna Die", Tricky  
1997 "Dead Man Walking", David Bowie  
1997 "Black Eye", Fluffy  
1996 "Little Wonder", David Bowie  
1996 "Tourniquet", Marilyn Manson  
1996 "Anna Is A Speed Freak", Pure  
1996 "The Beautiful People", Marilyn Manson  
1996 "Four Leaf Clover", Catherine  
1995 "Blue", Harem Scarem  
1994 "The Birdman (version 1)", Our Lady Peace  
1993 "The River", The Tea Party  
1993 "Save Me", The Tea Party  
1993 "A Certain Slant of Light", The Tea Party

*Películas (selección)*

2010 The Runaways  
2006 Postmortem Bliss

**CHRIS CUNNINGHAM**

*Videos Musicales:*

1996 "Second Bad Vilbel", Autechre  
1996 "Back With The Killer Again", The Auteurs  
1996 "Light Aircraft on Fire", The Auteurs  
1996 "Another Day", Lodestar  
1996 "Space Junkie", Holy Barbarians  
1996 "36 Degrees", Placebo  
1997 "Personally", 12 Rounds  
1997 "Jesus Coming in for the Kill", Lifes Addiction  
1997 "The Next Big Thing", Jesus Jones  
1997 "Tranquillizer", Geneva  
1997 "No More Talk", Dubstar  
1997 "Something To Say", Jocasta  
1997 "Come To Daddy", Aphex Twin

1998 "Only You", Portishead  
1998 "Frozen", Madonna  
1998 "Come On My Selector", Squarepusher  
1999 "All Is Full of Love", Björk  
1999 "Windowlicker", Aphex Twin  
1999 "Afrika Shox", Leftfield and Afrika Bambaataa  
1999 "Mental Wealth", Play Station  
2000 "Flex", Aphex Twin  
2001 "Monkey Drummer", Aphex Twin  
2005 "Rubber Johnny", Aphex Twin  
2006 "Sheena Is A Parasite", The Horrors  
2009 "Gucci Flora", Gucci Perfume  
2010 "New York Is Killing Me", Gil Scott-Heron

### **PAU PASCUAL GALBIS**

1999-2002 "*Terror mil.lenari*"  
2000 "*L'encant del canvi*"  
2002 "*A journey inside an egg*"  
2002 "*The landlord*"  
2002 "*Por desconeguda*"  
2003 "*Íncubo. Der dämon der liebe*"  
2004 "*Logarithmus in Juvavum*"  
2005 "*Zetoisdin*"  
2005 "*555-CEG*"  
2005 "*Zweikz*"  
2006 "*Amort*"  
2007 "*Memòries de Tossals*"  
2008 "*La mort de l'hamadriade*"  
2009 "*El capità dels bascos*"  
2011 "*La llet sigmoide*"

## DISCOGRAFÍAS

### MARILYN MANSON:

*Portrait of an American Family* (1994) Nothing/Interscope Records  
*Antichrist Superstar* (1996) Nothing/Interscope Records  
*Mechanical Animals* (1998) Nothing/Interscope Records  
*Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)* (2000) Nothing/  
Interscope Records  
*The Golden Age of Grotesque* (2003) Nothing/Interscope Records  
*Eat Me, Drink Me* (2007) Nothing/Interscope Records  
*The High End of Low* (2009) Nothing/Interscope Records

### APHEX TWIN:

*Selected Ambient Works 85–92* (1992) Apollo  
*Selected Ambient Works Volume II* (1994) Warp Records  
*...I Care Because You Do* (1995) Warp Records  
*Richard D. James Album* (1996) Warp Records  
*Drukqs* (2001) Warp Records

### THE AUTEURS:

*New Wave* (1993) Hut Records  
*Now I'm a Cowboy* (1994) Hut Records  
*After Murder Park* (1996) Hut Records  
*How I Learned to Love the Bootboys* (1999) Hut Records

## **A) CONTENIDO DEL DVD-SELECCIÓN DE FLORIA SIGISMONDI Y CHRIS CUNNINGHAM**

- 1) *The Beautiful People* (1996) 3:45 min. Marilyn Manson, de Floria Sigismondi.
- 2) *Tourniquet* (1996) 4:44 min. Marilyn Manson, de Floria Sigismondi
- 3) *Come to daddy* (1997) 5:51 min. Aphex Twin, de Chris Cunningham
- 4) *Back with the killer again* (1995) 1:07 min. The Auteurs, de Chris Cunningham.

Todas las producciones de Sigismondi están efectuadas por Nothing/Interscope Records. En cambio en *Come to daddy* 1997 de Cunningham por Warp records y en *Back with the killer again* 1995 por Hut records

## **B) CONTENIDO DEL DVD-TRABAJO VIDEOGRÁFICO PARA LA TESIS: LA LLET SIGMOIDE (2011) DE PAU PASCUAL GALBIS**

- 1) *La llet sigmoide* (2011) 4.37 min.

## **C) CONTENIDO DEL DVD SELECCIÓN DEL TRABAJO VIDEOGRÁFICO DE PAU PASCUAL GALBIS (2002-2008)**

- 1) *La mort de l'Hamadríade* (2008) 6.26 min.
- 2) *Zetoidin* (2005) 3.20 min.
- 3) *Amort* (2006) 4.35 min.
- 4) *Logarismus in Juvavum* (2004) 12.24 min.
- 5) *Zweikz* (2005) 1min.
- 6) *A journey inside an egg* (2002) 5.54 min.
- 7) *Incubo. Der Dämon der liebe* (2003) 6.12 min.

**Nota:** Los documentales para TV3 se pueden ver en esta página web:  
[www.paupascualgalbis.net](http://www.paupascualgalbis.net)