
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Oliveira de Araújo, Taize; Torras, Meri, dir. Videoclip y cuerpo : el entre-lugar de los corpus mutantes. 2009.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/60839>

under the terms of the  license

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**Videoclip y cuerpo:
el entre-lugar de los *corpus* mutantes**

**Trabajo de investigación de
Taize Oliveira de Araújo**

Directora: Dra. Meri Torras

Barcelona, Octubre de 2009

Agradecimientos

Escribir el presente trabajo de investigación supuso recorrer un largo y placentero itinerario y quisiera agradecer a las personas que, de manera directa o indirecta, han contribuido en su proceso:

A mi madre por su amor y apoyo en todos los momentos de mi vida.

A mi padrastro por haberme brindado la oportunidad de venir a España y haberme incentivado con mis estudios de Doctorado.

A la Doctora Meri Torras, de la Universidad Autónoma de Barcelona, por su afectuosa acogida en este Programa de Doctorado y por haber dirigido esta investigación de manera tan dedicada y especial.

A la Doctora Evelina Hoisel, del Instituto de Letras de la Universidade Federal da Bahia, por introducirme en el mundo de la Teoría Literaria y por su dedicación a la actividad docente.

A las Doctoras Lígia Telles y Mirella Márcia, mis maestras de la Universidade Federal da Bahia, por sus estilos tan apasionantes al abordar los estudios literarios.

A Edu Tupi por su cariño, atención e incentivo.

Al Doctor Hélio Pimentel, del Instituto de Química de la Universidade Federal da Bahia, por su incentivo y apoyo desde el otro lado del Atlántico.

A Íris Hoisel por su entusiasmo contagioso hacia los estudios literarios.

A Joan Francesc Magraner por su apoyo en tierras valencianas.

A la Doctora Diana Medina por su auxilio y atención.

A mis amigas y amigos por aportarme conocimientos y alegrías.

Índice

Introducción.....	4
Cap. I El videoclip, un objeto de estudio interdisciplinar.....	5
I.1 El videoclip.....	5
I.2 Antecedentes del videoclip: mapa de parentescos.....	7
I.3 Videoclip: fenómeno posmoderno.....	10
I.4 Obra artística y Posmodernidad.....	15
I.5 Videoclip y cultura audiovisual.....	20
I.6 El videoclip como tecnología.....	25
Cap. II El cuerpo, una propuesta de análisis textual.....	29
II.1 Los cuerpos dóciles.....	29
II.2 El <i>cyborg</i> y las identidades abiertas.....	40
II.3 Visualizando cuerpos mutantes	46
II.3a Cuerpos amplificadas	47
II.3b Cuerpos migrantes.....	52
II.3c Cuerpos monstruosos.....	55
Cap. III Videoclip y cuerpo: el entre-lugar de los <i>corpus</i> mutantes.....	63
III.1 El cuerpo del artista en los videoclips: Amor y lujo.....	63
III.2 Performando la identidad a través del videoclip: los cuerpos de Björk.....	72
Conclusiones en torno al “cuerpo-videoclip”.....	78
Referencias bibliográficas.....	81
Listado de videoclips.....	84

Introducción

Con el propósito de discutir la configuración de la identidad a través de las nuevas tecnologías, el presente trabajo de investigación analiza la representación del cuerpo en videoclips. Partiendo primeramente de un análisis textual de cada objeto de estudio por separado, se procede, en seguida, a involucrarlos, observando cómo ambas materialidades se afectan y se construyen.

Las nociones de mutación, migración e hibridación nos guiarán a observar el *corpus* de este trabajo –el videoclip y el cuerpo– como materialidades abiertas, en proceso de hacerse.

Al transitar por territorios fronterizos, hemos ubicado videoclip y cuerpo en un “entrelugar”: el clip por ser una producción audiovisual que conjuga diversos lenguajes y que atiende a la creación, pero también al mercado (puesto que creado para promocionar un producto musical), y el cuerpo por ser una materialidad mutante, existiendo siempre en un proceso relacional, como un nudo en una red.

La involucración de ambos “cuerpos”, en este trabajo, se debe aún al hecho de que el videoclip hace parte del mundo de la música popular que es un universo habitable. La importancia de la imagen y la música en nuestra sociedad hace con el que el clip, al unir esos lenguajes, se presente como una “fórmula” de éxito, capaz de movilizar cuerpos, miradas, gestos en una gozosa y prolífica fruición.

El encuentro del cuerpo y del videoclip en esta investigación, además de marcar las influencias mutuas de ambos “cuerpos”, se interesa por la potencia de medio “clíptico” en la producción de nuevas corporeidades y nuevas narrativas.

Cap. I – El videoclip, un objeto de estudio interdisciplinar

I.1 El videoclip

El videoclip musical, o clip, es un formato audiovisual alentado por las compañías discográficas que tiene como objetivo promocionar un tema musical de un determinado artista o grupo de cara a un gran público para incrementar la venta de discos. Después de producido, realizado y pos-producido por una agencia audiovisual, los agentes de la industria musical se encargan de remitirlo a canales específicos de televisión para su difusión.

En el videoclip podemos distinguir tres niveles de escritura: la escritura verbal (la letra de la canción), la escritura musical (armonía, melodía, ritmo) y la escritura dramática (la puesta en escena). Las imágenes suelen estar relacionadas con la letra de la canción, adviniendo de ésta, aunque no es regla general.

Por todo ello, traer el videoclip como objeto de estudio en un trabajo de investigación del Doctorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada nos exige lanzar miradas y debates des de y hacia territorios disciplinares diversos, articulando así un dialogo inter y multidisciplinar. Discutiendo cuestiones desde el ámbito de la sociología, la teoría literaria, la teoría del cine, la antropología cultural, entre otras, se puede decir que el terreno de este trabajo se ubica dentro del campo de los Estudios Culturales.

Podemos aludir al videoclip como un producto cultural posmoderno, ya que en su lenguaje se puede destacar una serie de rasgos del posmodernismo, como: fragmentación, superficialidad y multiplicidad, por citar algunos. Sobre el llamado posmodernismo, Frederic Jameson, en *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*,¹ señala que tiene inicio a finales de los años 50, inicio de los 60 (siglo XX), caracterizándolo como un período de rupturas y cuestionamientos. El estadio del capital, la constatación de una rotura con antiguos valores del alto Modernismo y de la caída de algunos conceptos hasta entonces aceptados como “verdades”, fueron, por así decir, vectores propiciadores de un pensamiento en torno de esa dominante sociocultural que integra los aspectos económicos, culturales y sociales.

El videoclip, que surge en esta disyuntiva discursiva y cultural, influencia y se deja

¹ JAMESON, Fredrich. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática, São Paulo, 1997.

influir por otras especificidades; su cuerpo se desborda, incorporando los recursos y el lenguaje del cine, de la TV, de la publicidad, la moda, la literatura, el cómic, el videoarte, los video-juegos, entre otros. Pero, aunque se alimente de los recursos de estas otras producciones, el videoclip conjuga su especificidad por su peculiar forma de relacionar imagen y audio.

Al transitar por el territorio artístico y también por el sector industrial, el videoclip es, a la vez, creación artística de autor y video promocional. Es un texto audiovisual que está insertado en el contexto de la televisión, o sea, en el contexto de la comunicación de masas. Sus fases de producción, realización y distribución están colmadas como en cualquier otro producto industrial, por lo que está implicado en lo que se denomina las “Industrias Culturales”. Dicho término hace referencia a la producción cultural ligada a la reproducción por medio de técnicas industriales. En el caso del videoclip, las industrias implicadas son la discográfica, la de producción audiovisual y la televisiva. La aparición de las Industrias Culturales posibilitó el concepto de cultura de masas y de medios de comunicación masivos.

Cabe hacer mención aquí al ensayo de Walter benjamín *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,² en el cual el autor viene a señalar el importante cambio que sufrió el campo social del arte con la posibilidad de la reproducción técnica, y desde entonces como la fotografía y el cine. Benjamin en su texto sostiene que el modo de recepción del público frente al objeto artístico, desde entonces, ha cambiado, pasando de un estado de lejanía y culto a un estadio de fruición cercana, por lo que el autor viene a hablar de la pérdida del “aura” del objeto artístico. Si antes el objeto artístico tenía su “aura” por su condición de irreplicable, a partir del siglo XX este “aura” se desvanece por la posibilidad de multiplicación de lo “único”.

Al cambio en la recepción de la obra artística generado por los nuevos medios, correlaciono lo que Erwin Panofski apunta, en el caso del cine, sosteniendo que no fue una necesidad artística la que provocó el descubrimiento y el perfeccionamiento de una nueva técnica, sino que fue un invento técnico el que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de

² BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

un nuevo arte.³ Esa misma referencia se puede aplicar al videoclip, ya que fue también el avance tecnológico (perfeccionamiento de nuevas técnicas aplicadas al medio vídeo) que permitió su “nacimiento”, además, lógicamente, de la demanda favorecida por las nuevas formas de consumir música.

No se puede decir que el espacio socio-estético-cultural ocupado por la música hoy día, a principios del siglo XXI, es el mismo de hace treinta años. El sistema de producción y consumo musical, bien como la forma de entender y disfrutar de la música, variaron sustancialmente desde la inauguración del canal de videoclips MTV, el 1er de agosto de 1981.⁴ Su inauguración contaba con unos 4 millones de suscriptores iniciales y supuso un crecimiento en la demanda de videoclips, ya que necesitaba de muchos de ellos para cumplir una programación diaria de 24 horas de música e imagen, además de suponer un crecimiento de la industria del video musical. El referido crecimiento en la demanda de clips implicó el crecimiento del número de grupos y artistas, y, a la larga, ha implicado también en la creación de otros medios de divulgación para todos ellos: en definitiva, el fenómeno implicó un cambio en la cultura.

I.2 Antecedentes del videoclip: mapa de parentescos

Una breve incursión por los antecedentes del videoclip nos lleva a rastrear sus orígenes en las películas abstractas para acompañar música de jazz y música clásica, del director alemán Oskar Fischinger, en los años 20, por ejemplo. También en los cortos musicales para los productos de la compañía Philips, realizados por el húngaro George Pal, en Holanda, durante la década de 30.

Como señala Raúl Durá Grimalt en su libro *Los video-clips: precedentes, orígenes y características*,⁵ se puede enmarcar, también, como precedente del videoclip los “scopitones”, surgido en Francia, a principios de los años 60. Eran breves películas musicales de 16mm exhibidas en pantallas de 21 pulgadas que, por su vez, eran versiones

³ PANOFISKY, Erwin. El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. En: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós Estética, Barcelona, 2000.

⁴ Posteriormente, MTV se ha expandido con la creación de: MTV Europa (en 1987), MTV Brasil (en 1990), MTV Japón (en 1992), MTV Mandarín (en 1995), MTV Asia (re-lanzada el 5 de mayo de 1995) y MTV Latino (en 1993).

⁵ GRIMALT, Raúl Durá. *Los video-clips: precedentes, orígenes y características*. Universidad Politécnica de Valencia, 1988.

técnicamente evolucionadas de los “soundies” (EEUU, años 40), máquinas que bajo previo pago proyectaban películas musicales de corta duración en pantalla de 12 pulgadas. Los “scopitones” se diferenciaban principalmente de los “soundies” por traer un mayor grado de innovación entre imagen y música y por querer ser algo más que el registro de la performance del grupo o artista, puesto que había en ellos un relato breve que se desarrollaba respecto a la canción.

El cine musical, aunque guarda muchas diferencias con el clip, en lo que dice respecto a características formales y narrativas, también puede ser enmarcado como su antecedente. En la década de 50, en Hollywood, se produjeron muchas películas de corta duración con cantantes del incipiente movimiento cultural del rock’n’roll: *Blackboard Jungle*, de 1955, dirigida por Richard Brooks, con Bill Haley y los Comets, también películas con artistas como Chuck Berry, Little Richards o Fats Domino, por citar las más conocidas.

“A hard day’s night”, película de 1964, que mezcla material ficcional y documental, del realizador británico Richard Lester, con el grupo The Beatles, suele ser citada como antecedente honorable de los clips por la utilización de recursos formales novedosos, muy parecidos a los que se suele utilizar hoy día en la realización de ellos, como por ejemplo: gran densidad de efectos especiales, filmación fotograma a fotograma, efecto cortinilla, utilización del fondo negro como espacio abstracto en el que luego se yuxtaponen escenas, ampliación y reducción de pantallas, fundidos lentos, músicos como protagonistas de la narración, elipsis espacio temporales, alternación de actuaciones musicales con escenas de acción o dialogadas, la multiplicidad del cantante, etc.⁶

A principios de los años 60, The Beatles era un fenómeno sin precedentes en la historia de la música *pop*, con sus canciones ocupando el primer puesto en Europa, EEUU, Australia y Japón. Sin embargo, el manager del grupo, Brian Epstein, creía que la *beatlemania* podía ir aún más lejos y, por eso, la idea de llevarlos a la gran pantalla, uniendo música e imagen. Como se ha apuntado, en los años 50, dicho procedimiento ya había ocurrido, pero no de modo novedoso como lo hizo Lester, ese joven y artístico director. Si en aquellas filmaciones lo que se observa son grabaciones estáticas de conciertos o números de musicales a modo de las producciones hollywoodianas de los años 30, en “A hard day’s night” el director explota a fondo recursos como el uso de cámaras al hombro y una edición

⁶ *Ibidem.* p.40

frenética, al ritmo de la música. Dinamismo y desenfadado son palabras claves en esta cinta, en la que se puede observar esa novedosa relación entre los artistas y su público y entre los artistas y la publicidad.

La utilización de los videoclips como parte del proceso creativo de un grupo o artista se ve activada a finales de los 70, principios de los 80. En el contexto británico podemos situar el movimiento de la *Nueva Ola*, que Grimalt ubica entre dos corrientes del momento: la música DISCO, por un lado, el heavy metal y el punk por otro:

La *Nueva Ola* como un movimiento lúdico y desenfadado, desgajado del amargo escapismo de la música *Disco* y de la característica de convulsión del *Punk* y del *Heavy*. Su doctrina no era otra que la genuinamente publicitaria: un universo ficticio de goce y placer. El cuidado minucioso en el vestir y la esmerada preparación de sus apariciones en público distinguían llamativamente a los grupos de la oleada musical. Su obsesión narcisista y publicitaria les llevó a adoptar sistemáticamente una fórmula que permitiese una penetración importante en el medio televisivo. Fue en tal contexto en el que se produjo la primera expansión de los video-clips. Al protagonizar varios videos promocionales, los cantantes de la *Nueva Ola* activaron una industria que, hasta el momento, había sido poco pródiga.⁷

En la segunda mitad de los 70, en EEUU, los grupos musicales también sintieron la necesidad de incorporar lo audiovisual a su proceso creativo, utilizándolo, al mismo tiempo, como táctica publicitaria para la promoción de sus trabajos.

Aún en los años 70, agentes libres, al servicio de las casas discográficas de los EEUU, empezaron a difundir en video actuaciones filmadas de grupos y artistas. Tenían un carácter interno y de reducida difusión, sirviendo para informar sobre las tendencias musicales del momento. Solían ser conciertos filmados, pero a veces, por la imposibilidad de contar con la participación de determinado grupo, o porque su performance no fuera atractiva visualmente, se optaba por utilizar una película sobre la canción o por añadir efectos especiales. La masiva difusión de realizaciones de este tipo, en aquél momento, propició transformaciones narrativas y formales en los videos, dando lugar a la configuración de lo que reconocemos actualmente como videoclip. Aún conforme Grimalt, el desprecio ante las propuestas audiovisuales era común en esta época, ya que las casas discográficas tenían dificultad en constatar la rentabilidad de dicha inversión.

⁷ *Ibidem.* p.65

El autor nos dice en su libro que es a partir de la constatación del incremento de ventas en ocho millones de copias del disco *Thriller* (1983), del recientemente fallecido Michael Jackson, -tras la difusión de los videos “Beat it” y “Billie Jean”- que las discográficas empiezan a destinar recursos a la producción de videoclips.⁸ Pero hay una reflexión anterior, si hemos de creer a Daniel Jesús Carrillo Polanco, en su trabajo *Todo lo que debes saber sobre el videoclip*,⁹ que da fe de la relación entre el éxito comercial de un videoclip y la venta de discos. Se trata del videoclip “Bohemian Rhapsody”, del grupo Queen, del año 1975, que, tras haber sido emitido dos veces por el programa “Top of the Pops” de la BBC, hizo con que el álbum *A night at the opera* alcanzara el número uno en las listas de ventas.

I.3 Videoclip: fenómeno posmoderno

Como se ha apuntado anteriormente, en el formato audiovisual videoclip se puede vislumbrar los rasgos de la llamada cultura posmoderna, como por ejemplo: falta de profundidad, ausencia de historicidad, juego aleatorio de alusiones estilísticas, exacerbamiento de la utilización de fragmentos, etc.

Quisiera ahondar un poco más en el estudio que Jameson hace de la cultura en el momento denominado posmoderno. En *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardío*, el autor organiza ideas en torno del posmodernismo en el intento de situar la cultura en ese momento caótico en que la producción estética se ve integrada a la producción de las mercancías.¹⁰ El término “capitalismo tardío”, a que Jameson hace referencia en el título del texto, alude al libro de Ernest Mandel, *El capitalismo tardío*, en el cual se mencionan los tres momentos del capital (capitalismo de mercado, del imperialismo y el multinacional –el tardío), concentrando el autor su análisis en lo que él denomina capitalismo tardío, o de consumo.

En la visión de Mandel, ese tercer estadio del capital constituye su más pura forma, ya que permea áreas hasta entonces no incluidas en el mercado. En ese contexto, en que todo es permeado por el capital, se percibe también un proceso análogo de que Jameson habla: “la

⁸ *Ibidem*. p.68

⁹ POLANCO, Daniel Jesús Carrillo. *Todo lo que debes saber sobre el videoclip*. Máster en Comunicación Política por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona-España, 2008. Video filmaciones Mérida: <http://videofilmacionesmerida.blogspot.com>. Página revisada por última vez en Octubre del 2009.

¹⁰ JAMESON, Fredrich. Op. Cit. p.30

expansión de la cultura por todo el dominio del social”. Es ese un momento *sui generis*, en el cual el cambio de la esfera de la cultura implica una modificación de su función social. Si en ese estadio, el capital se hace presente en todos los sectores, en las artes esa intervención no es distinta y, en ese sentido, lo que vemos es una urgencia en producir el nuevo bajo el comando de la innovación y del experimentalismo.

En su texto, Jameson explicita la llamada teoría contemporánea (de la corriente pos estructuralista) y sitúa el arte del siglo XX, más específicamente la producción pos años 50, dentro de ese discurso.

La comparación de los cuadros de los zapatos de Van Gogh y de Andy Warhol le sirve a Jameson para hablar de una falta de profundidad, que él señala como siendo uno de los elementos constitutivos del posmodernismo. Si en los zapatos de Van Gogh (alto modernismo)¹¹ encontramos una denuncia del mundo herido del campesino, evocado por la representación de los objetos, en Warhol lo que se percibe es una fetichización del objeto expuesto. Si, en el primero, la alusión al sufrimiento y la ansiedad por cambios son evidentes, en el segundo está expuesto lo que Jameson llama de “fotografía de la indiferencia”.

Sin embargo, es en su análisis de “El grito”, de Edward Munch, que Jameson contrapone más a fondo el modernismo y el posmodernismo. El cuadro es citado como un emblema del período Moderno por traer la estética de la expresión que presupone: separación en el interior del sujeto, metafísica del dentro y del fuera, conceptos estos criticados por la teoría contemporánea. En el análisis de Jameson, esa teoría –que él considera un síntoma significativo de esa cultura– es un fenómeno estrictamente posmoderno, véase todo su discurso deconstructivo, en el cual, conceptos como “origen”, “centro”, son abandonados, por se presentaren como lugares de verdad. Lo que antes se constituía como una verdad es ahora solamente una posibilidad entre tantas otras.

Con la idea de centro despedazada, conceptos que cabían en el modernismo, como alienación y ansiedad, ya no son posibles, sufren entonces una dislocación por la

¹¹ Siguiendo a Fredrich Jameson, pero en un contexto español, se hace necesario puntuar aquí que el Modernismo a que el autor alude en el texto sigue un período de tiempo anglosajón. El término Modernismo, en el mundo anglosajón, es sinónimo de “Arte Moderno”, soliendo calificar de modernistas autores como James Joyce, Marcel Proust o Franz Kafka. El Modernismo en Inglaterra, el llamado Alto Modernismo, corresponde a los años después de la Primera Guerra Mundial, mientras que, en España e Hispanoamérica, este movimiento de renovación abarca el final del XIX y las dos primeras décadas del XX.

fragmentación del sujeto. Para hablar de esa fragmentación, Jameson nos remite a uno de los temas bastante discutidos en la teoría contemporánea que es el de la “muerte del sujeto”. Bajo esta óptica, el sujeto no existe como subjetividad individual autónoma, sino que está inserto en un contexto cultural que le define y forma, luego, hay en él variadas voces. Con el fin de la mónada, se puede constatar el fin de sus psicopatologías y de cualquier otro tipo de sentimiento, resultando en lo que Jameson denomina desvanecimiento de los afectos. Con el fin del ego, como voz individual, se disipa también la idea de estilo personal, de trazos individuales.

Jameson correlaciona el desvanecimiento de los afectos con el desvanecimiento del tiempo y de la temporalidad (la gran temática del alto Modernismo). Esa relación puede ser aclarada si volvemos a los cuadros de los zapatos. En Van Gogh, tenemos los zapatos a evocar un sujeto y su historia, mientras que lo que se percibe en Warhol es la ausencia de una alusión a un sujeto y, consecuentemente, una ausencia de historicidad. En el posmodernismo, el pasado como referente ya no es considerado, por contener solamente una única posibilidad, por presentar un único discurso, el oficial. Si ya no hay estilo individual y la historia es solamente una posibilidad de lectura, lo que se presencia en el arte posmoderno es la utilización de la técnica del pastiche y el enflaquecimiento de la historicidad, resultando en el “juego aleatorio de alusiones estilísticas”, en las palabras de Jameson.

La noción de tiempo, también despedazada, está cada vez más ligada a la noción de espacio. El sujeto, que se encuentra perdido en el tiempo –por la incapacidad de aprehenderlo–, también está perdido en el híper-espacio posmoderno, cuya dimensión ultrapasa una capacidad de localización.

En la literatura, la novela histórica era un intento de representar un pasado histórico. En la posmodernidad, nos deparamos con una imposibilidad de hacerlo ya que el pasado –sabemos– está para siempre fuera de nuestro alcance. Lo que Edgar Lawrence Doctorow, por ejemplo, hace en sus novelas es representar esta crisis de la historicidad. En *Ragtime*, por medio de una narrativa descentrada, el autor nos posiciona en el presente que se trasmuta en un escenario del pasado, más específicamente en el año de 1900. Con esa actitud, el autor tiene la intención de mostrar que podemos apenas representar nuestras ideas sobre este pasado inalcanzable, pero nunca aprehenderlo. Y mismo esas ideas ya son

demasiado contaminadas por una lectura presente.¹²

En ese nuevo momento, el sujeto se encuentra perdido, una vez que imposibilitado de situar el propio pasado y organizar el futuro. La falta de secuencia lógica evidenciada en la vida del sujeto se refleja también en el nuevo modelo estético, resultando en un exacerbamiento de la utilización de fragmentos. El arte posmoderno es heterogéneo y discontinuo, según Jameson, un “cuarto de espejos de subsistemas desconexos”.

En un contexto en el cual hasta el propio concepto de arte es cuestionado (y hasta considerado como un negocio como otro cualquier, en las palabras de Warhol) y la maquinaria es capaz de construcciones que superan la capacidad de pensar una nueva fórmula para el artista-artesano, Jameson cuestiona la posibilidad de un arte crítico en el periodo del capitalismo tardío.

En la sociedad de consumo, el capital puso todo a su servicio. Se puede observar que hasta la naturaleza y el inconsciente (con la destrucción de la agricultura y el ascenso de las *midias* respectivamente), lugares propicios para el ejercicio de la crítica, fueron colonizados en ese nuevo momento. La nueva tecnología, como Jameson señala en su texto, está representada por máquinas que, en vez de producción son de reproducción, dando lugar a una estética que, muchas veces, cae en la mera representación del contenido, a ejemplo de las narrativas que son sobre procesos de reproducción. Algunas veces, sin embargo, ellas parecen penetrar en ese proceso para justamente revelarnos lo fascinante y al mismo tiempo inimaginable a nuestras mentes esos procesos, en los cuales estamos inmersos, son. En el referido texto de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la era de los medios reproductivos, el autor viene a comentar que el valor “cultural” de la obra artística da paso a su valor “exhibitivo” debido a una operación de acercamiento que experimenta el público con la obra, haciendo desmoronar el antiguo modo de recepción.¹³ Las nuevas máquinas han ampliado nuestra capacidad cognitiva, y Benjamin nos trae el ejemplo del cine, que ha enriquecido nuestro mundo perceptivo al penetrar en los entornos más triviales y corrientes de nuestra cotidianidad, con su óptica.

Si, como fue dicho a principio, la cultura en la posmodernidad se ha esparcido por el ámbito social, lo que presenciamos es una sociedad de las imágenes, en la cual el real –

¹² El breve análisis de la novela de Doctorow que se presenta aquí es conforme Jameson (p.50, 1997).

¹³ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.7

fragmentado— trasformase en una serie de pseudo-eventos. Según Jameson, los cambios en la cultura alcanzaron sobretodo el cotidiano, la subjetividad, incorporados al universo del consumo; las personas sustituyen, de este modo, la realidad por el espectáculo, culminando en la estetización del cotidiano.

Otro punto a señalar es que el posmodernismo rompe el binomio alta cultura/baja cultura, representando un cambio de terreno de la cultura hacia lo popular, dando visibilidad a las narrativas locales, a las prácticas de la vida común, ordinaria, descentralizando las grandes narrativas. La ruptura de dicho binomio es de gran interés en este trabajo, ya que está aquí presente el intento de articular un diálogo interdisciplinar utilizando un aparato teórico libre de prejuicios. El prejuicio, por ejemplo, de vislumbrar el formato videoclip como perteneciente a la baja cultura, a la cultura popular, y el cine o la literatura, por ejemplo, como alta cultura.

Jameson, en la parte final de su texto, nos incita a una reflexión sobre el capitalismo tardío y sus consecuencias en el ámbito cultural. Él propone pensar ese estadio del capital analizando sus males y beneficios, así como Marx hizo el análisis del capitalismo como la peor y la mejor cosa que ya nos ha ocurrido. Con la transformación del pasado en estereotipos, acarreado la inviabilidad de cualquier proyecto futuro, Jameson sugiere un modelo cultural en que la noción de mapeamiento cognitivo para la resolución de los problemas de espacio y la función pedagógica del arte estén presentes. Propone también que nuestras hipotéticas soluciones deben de estar adecuadas a nuestra situación histórica y resalta que ellas solo tendrán significación política con la proyección del mapeamiento cognitivo en escala social y espacial para, a partir de ahí, los individuos se localizaren en el sistema global y entonces actuar y luchar.

Volviendo al videoclip, cabe decir que, si es cierto que ese formato -contaminado, híbrido, basado en la estética del “todo vale”- muchas veces no imprime un valor crítico a las cuestiones que enseña con sus imágenes, también es correcto decir que, al explorar nuevas narrativas, produce nuevas escrituras de la realidad. Acudiendo a técnicas como la parodia, el pastiche, entre otras, se puede observar en el medio “clíptico” el caos como la constatación de una construcción plural de la realidad.

I.4 Obra artística y Posmodernidad

Quisiera aprovechar todo el contexto del posmodernismo, tal como abordado por Jameson, para asomarme al concepto de “obra artística” que, por su vez, remite al de “representación”. Para eso, traigo a colación dos imágenes, dos cuadros del pintor belga René Magritte: “La clarividencia” y “La traición de las imágenes”.



La clarividencia



La traición de las imágenes

En el primer cuadro se puede ver la figura de un pintor, sentado, con la paleta en las manos, pintando un cuadro que tiene como modelo un huevo. La figura que va surgiendo en la tela del pintor, sin embargo, no es la del huevo mismo, sino que la de un pájaro.

En el segundo cuadro se ve una pipa y, abajo de ella, la inscripción: “esto no es una pipa”.

Algunos pueden no entender el porqué de la elección de esos dos cuadros de Magritte, ya que esta no es la idea usual que pasa por la cabeza de uno al pensar en representación, sino que todo lo contrario. Cuando se piensa en representación se piensa en la cosa y en la reproducción fiel de esa cosa, a fin de cuentas, lugar común es que el arte representa la realidad miméticamente. Sin embargo, lo que se observa en los cuadros de Magritte es que la lógica del arte que imita la vida se ve revertida.

En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*,¹⁴ Michel Foucault, analizando los cuadros *La traición de las imágenes* y *Los dos misterios*, del pintor belga, destaca la débil ligación entre las palabras y las cosas, señalando que entre las cosas no existen semejanzas sino que

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 3ª edición. Barcelona: Anagrama, 1993.

similitudes. Disociando ambos conceptos, el autor sostiene que la semejanza necesita de un patrón, mientras que la similitud se desarrolla en series que no poseen jerarquías:

La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.¹⁵

La reversión del platonismo, como operada en los textos deleuzianos, específicamente en *Platão e o simulacro*,¹⁶ ilustra muy bien la ruptura de las teorías posestructuralistas con la concepción jerárquica, fundada en torno de una idea-centro a partir de la cual se concibe un linaje. Tal como fue tratada hasta el momento de la llamada posmodernidad, la representación, siguiendo la lógica platónica, estaba fijada en una idea de modelo. Platón, en *La República*, establece un pensamiento en torno a la existencia de tres reinos: lo de las esencias (de las Ideas), lo de las apariencias (mundo sensible) y el, por así decir, de la representación, de la imitación. Partiendo de esa línea de pensamiento, él dice que la representación artística, por imitar la realidad (mundo sensible), que por su vez es ya un espejo del Reino de las Ideas, está distante tres grados de la “verdad”, afirmando, de esa forma, que el “arte de imitar está muy alejada de lo verdadero”. En el linaje propuesto, es establecida una jerarquía de valores: primero el modelo, después las copias (bien fundadas, por ser próximas al modelo) y el simulacro (copias dichas mal fundadas, por estar muy lejos del modelo).

En la contemporaneidad, sin embargo, los estudios que se operan a partir de la teoría descentrada y deconstructora de los filósofos del pos-estructuralismo francés, al problematizar estos lugares de verdad, revierten esta idea. Con respecto a la semejanza, Deleuze dice que ella es “la medida de una pretensión”, ya que el pretendiente “no merece la cualidad sino en la medida en que se funda sobre la esencia”.¹⁷ Si la esencia (el centro de verdad) no puede ser aprehendida, significa que el propio “modelo” es una pretensión, un fantasma, abriendo espacio para un caos como “potencia de afirmación de todas las series

¹⁵ *Ibidem.* p.64

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Platão e o Simulacro*. En: *Lógica do Sentido*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

¹⁷ *Ibidem.* p.262

heterogéneas”. Luego, lo que, en el platonismo, se decía copia mal fundada –el simulacro– trae consigo el potencial de la diferencia.

Siendo el “modelo” un fantasma, la noción de fuente e influencia tampoco tiene ya sentido; se procede, entonces, a hablar de copias sin original.

En el texto *A historiografía inconsciente*,¹⁸ Walter Benjamin habla de la historiografía oficial como una producción de discursos que se construyeron –y se proliferaron como registros absolutos, incluso– camuflando otros. Benjamin lo contrapone al discurso literario, ya que el espacio literario –simulacro– es, según él, “el lugar del verosímil, una historiografía inconsciente”;¹⁹ la literatura, por decir de lo que podría haber sido y no fue, potencializa la ‘historia’²⁰ –a lo largo de la Historia, tratada como ficción, mentira–, dando visibilidad a los discursos que se quedaron a los márgenes del discurso historiográfico.

Sin punto de vista privilegiado, es también el fin de la jerarquía y la obra artística se presenta como un condensado de coexistencias, un simultáneo de acontecimientos. Ya no hay el “aura” del objeto artístico, su condición única e irrepetible –tal como concebido en la concepción tradicionalista– se ha desvanecido desde los medios de reproducibilidad técnica, resultando en lo que se suele llamar la desacralización del arte. Como se ha destacado en el texto de Benjamín sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, la relación de las masas con la obra artística ha cambiado; de la contemplación lejana de otrora, hacia el arte, lo que se observa en este nuevo momento es la manipulación y el goce del objeto artístico por parte del espectador.²¹

Evelina Hoisel, en *Supercaos; os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*,²² apunta dos momentos del siglo XX en que se puede vislumbrar la desacralización del objeto artístico: en las vanguardias de principios del siglo –más específicamente en el Dadaísmo– y en el Pop Art. Sobre el Dadaísmo podemos decir que fue un movimiento anti arte. Surgido en Suiza, en 1916, se caracteriza por sus manifestaciones artísticas provocadoras contra todas las convenciones en el arte. El Pop Art fue un movimiento artístico que surgió a mediados de los años 50, en el Reino Unido, y a finales de los años 50, en los Estados

¹⁸ KOTHE, Flávio René. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

¹⁹ Op. Cit. p.56

²⁰ historia como narrativa, cuento.

²¹ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.4

²² HOISEL, Evelina. *Supercaos; os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Unidos; utiliza y hace referencia a un amplio repertorio de imágenes populares, integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los cómics. Según Hoisel, “El Pop es considerado el punto de encuentro modelar entre el arte culto y la comunicación de masa, al promover la sustitución de temas nobles del arte tradicional por imágenes de la vida urbana moderna, a partir de la proposición de una estética de la consumibilidad” (traducción mía).²³

La premisa de Hoisel se puede considerar válida también para el caso del videoclip, ya que este es un producto comercial hecho para ser vehiculado por la TV y otros medios de comunicación, o sea, un producto de la comunicación de masas, pero que también involucra el proceso creativo. Además, son muchas las características del Pop Art que coinciden con las del videoclip, siendo frecuente la comparación entre la estética de ambos. Hoisel enumera como repertorio iconográfico del Pop Art: el símbolo de *status*, los mitos del *mass media*, simbología sexual (en el sentido de explotación de los símbolos que poseen un contenido sexual), también aspectos míticos del terror, del dolor, la pasión, el coraje, la dominación, etc. (traducción mía).²⁴ Estos, a su vez, son también repertorio iconográfico del clip – principalmente de los clips más comerciales.

El símbolo de *status*, por ejemplo, es una constante en los videoclips de hip hop. Abundan clips en los cuales vemos al cantante con llamativos anillos, cadenas y colgantes con el símbolo del dólar, ligando con chicas en escenarios como casas o coches lujosos. A modo de ejemplificación, en el videoclip “I Just Wanna Love U (Give It 2 Me)” (2000), de Jay-Z, vemos al cantante de hip hop en una mansión, cantando, acompañado de una mujer morena de pelo rizado que lleva una camiseta de escote muy cavado. Luego le vemos (al cantante) delante de su mansión, entrando en su coche de lujo, acompañado de otra mujer, morena, de pelo corto que lleva poca ropa, apenas un short corto y una camiseta que apenas le cubre los senos.

²³ *Ibidem.* p.44

²⁴ *Ibidem.* p.51



Fotogramas del videoclip “I Just Wanna Love U (Give It 2 Me)”, de Jay-Z

En la letra de la canción, Jay-Z intenta convencer a la chica que se quede con él, que le dé su amor. Le dice que tiene mucha pasta y que con esto ella se olvidará de su chico.

En el transcurso del videoclip, son muchas las escenas del cantante, y de otros chicos, ligando con chicas y presumiendo de una vida llena de lujuria y dinero.

Otra constante en los videoclips más comerciales es la explotación del contenido de orden sexual. Cuerpos a muestra, chicas en bikini, mini short o minifalda, chicos semi desnudos flirteando con chicas, muchas veces en posiciones sensuales, son ingredientes de una fórmula que atrae la atención de un público formado en grande parte por adolescentes.

A modo de ilustración, utilizaré como ejemplo el videoclip “Dirty”, de la cantante norteamericana Christina Aguilera.

Votado como el clip más sexy de todos los tiempos –en una encuesta realizada por *MSN Music* a más de mil personas–, *Dirty* (2002) se presenta sensual y sexualmente provocativo. Con este clip, en el que aparece con el rapero Redman intercambiando palabras “sucias” y gestos sexuales, la cantante Christina Aguilera cambia su imagen de inocente, explorada hasta entonces, a la de extravagante y provocadora. Aguilera aparece en un ring de boxeo cantando y bailando con otras chicas. Con ojeras y pelo desgreñado, lleva un tanga rojo, una especie de pantalones de cuero recortados en las piernas, bikini triangular y canta diciendo que quiere ponerse sucia, moviéndose e invitando a todos a moverse: “Pongámonos sucios (es mi oportunidad) / necesito eso, uh, para liberarme / sudando hasta que se me caiga la ropa”. Además de provocativa, con sus coreografías, la cantante se pone enérgica y rebelde en la corta escena de lucha libre con una chica enmascarada en el ring. Luego, vemos que hay un cambio a un segundo figurín -una minifalda, rodilleras y nuevo bikini triangular- y que el baile de Christina y su *troupe* sólo va a más. Movimientos sexuales de la cantante, que bordean lo pornográfico, y una letra

que también sube de tono: “Quiero ponerme rebelde! / Quiero ponerme aún más cachonda / Me encendí completa de pronto / Quiero ponerme sucia.”



Fotogramas del videoclip “Dirty”, de Christina Aguilera

I.5 Videoclip y cultura audiovisual

Como se ha ido señalando, el videoclip está inserto en el contexto de la llamada cultura audiovisual, cuyos rasgos se dejan entrever en medio a distintos dispositivos tecnológicos, medios de comunicación masiva, lenguajes y técnicas diversas. Todos estos factores reunidos configuraron la estética audiovisual que ha provocado un cambio en nuestro entorno social y cultural, también en nuestra manera de ver, pensar y representar la realidad.

El modo como se consume música en nuestro tiempo –con los videoclips, grabaciones de conciertos en vivo en DVD, documentales musicales, etc.– se relaciona con el hecho de que, tanto la música cuanto la imagen son de extrema importancia y poder en la “sociedad del espectáculo”, en la cual todo es una excusa para vender. Utilizando el término que titula el libro de Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, publicado en Francia en 1967, señalo que el “espectáculo” a que se refiere el autor va más allá de la omnipresencia de los medios de comunicación de masa, que representan solamente su aspecto más visible y superficial. Debord explica que el espectáculo es una forma de sociedad en que la vida real es pobre y

fragmentaria, estando los individuos obligados a contemplar y a consumir pasivamente las imágenes de todo lo que les hace falta en su existencia real. De este modo, la realidad se torna una imagen, y las imágenes se tornan realidad.²⁵

Si se hace una lectura del siglo XX, bajo el punto de vista cultural, hay que señalar, sin lugar a dudas, la envergadura de lo audiovisual, empezando por destacar la importancia ejercida por el cine, oficialmente inaugurado como espectáculo en el año 1895, en París.

Desde sus principios, hasta hoy, el cine ha sufrido varios cambios que no hay lugar aquí para referir más que suscintamente. En las primeras décadas del siglo XX, las películas eran cortas (pocos minutos y poco metraje) y todavía sin sonido, por lo que las proyecciones en las salas eran acompañadas de un pianista, o una pequeña orquesta, y un relator. Luego, en 1927, por una apuesta de los Estudios Warner Bros en integrar un nuevo sistema de sonido, se obtiene como resultado la primera película sonora de la historia: “El cantante de jazz”.

La industria del cine ha crecido y se ha consolidado en EEUU, donde tuvo mucho éxito, pero, fuera de ahí también florecieron muchas cinematografías nacionales (En Unión Soviética, Italia, Francia, Alemania, Latinoamérica, India, etc.).

No obstante, entre los años 50 y 60, el cine va perdiendo campo frente a la televisión. Ésta se torna la nueva fuente de información y entretenimiento.

Daniel Polanco, en su trabajo *Todo lo que debes saber sobre el videoclip*, mencionado anteriormente, nos informa que “la televisión surge del descubrimiento de las propiedades fotoeléctricas del selenio, en 1873”, pero que “es el escocés John Logie Baird quién, en 1925, crea la televisión como la conocemos”. “En los años treinta la TV se consolida y empiezan a formarse los grandes monopolios privados y públicos (...) Es en 1935 cuando comienza su desarrollo como televisión pública, pero no es hasta la segunda mitad del siglo cuando se inicia su crecimiento como un medio de difusión de imagen y sonido”.²⁶

El avance de la televisión va generando cambios en el lenguaje, pero también en la mirada. En el plan del mensaje se observa una transformación, con la narración cediendo lugar a la descripción, lo que genera una fragmentación del discurso. No obstante, cabe resaltar que este cambio en el plan del mensaje ya se hacía sentir, aunque de manera más tenue, a finales del siglo XIX.

²⁵ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca, 1995.

²⁶ POLANCO, Daniel Jesús Carrillo. Op. Cit. p.3

Sin embargo, se puede decir, que es el medio vídeo la manifestación artística privilegiada de los tiempos posmodernos, quizás debido a sus características formales, como por ejemplo: simultaneidad y fragmentación de la narración y de la imagen, secuencias de tiempo no lineal, manipulación digital de formas y colores, simulación de escenas, efectos gráficos, etc.

En 1956 se graba por primera vez una señal electrónica de televisión sobre banda magnética. Presentado por la empresa Ampex Corporation, surge el Video-Tape-Recorder (VTR), conocido como magnetoscopio. Su uso permitía muchas manipulaciones, visto el hecho que se podía grabar y luego borrar, volviendo a utilizar la cinta soporte, o aún, la posibilidad de grabar fragmentos cortos para editarlos posteriormente, lo que supuso cambios en el sistema televisivo vigente en la época.

El vídeo, tal como se presenta hoy en día, se divide en cuatro categorías distintas: el videohome, el videotape, el videoarte y el videoclip.

El videohome (o video home system - V.H.S) guarda relación con la industria del cine; trae para casa lo que antes se solía ver en las salas de proyección. El videotape es la utilización amadorística de la tecnología, grabaciones que se hacen como producción casera.

El videoarte se aproxima bastante del videoclip en lo que dice respecto a los aspectos formales. La diferencia entre ambos está en la intencionalidad. El videoclip involucra lo artístico, pero trabaja en términos de divulgación comercial de determinado artista o grupo musical, por lo que tiende a atenerse a determinados patrones; ya el proyecto del videoarte, bien como su temática, es totalmente libre. Dicha modalidad audiovisual, incorporando diversas artes como el teatro, el cine, la música y la fotografía, es, desde el principio, soporte para la experimentación y la creación. Nacido en los años 60, el videoarte –que comprende las videoinstalaciones, las videoperformances, la videodanza, la videoescultura, entre otras– trae una ruptura e innovación frente a la pasividad televisiva.

El videoclip es ese formato audiovisual de género híbrido que puede ser analizado como un producto cultural que se sitúa en un “entre-lugar”, un lugar aparentemente vacío, pero lleno de posibilidades. Dicho término –“entre-lugar”– es utilizado por el escritor brasileño, crítico y teórico de la Literatura, Silviano Santiago, para pensar la cultura latinoamericana y su constitución identitaria bajo la óptica de la diferencia. En su texto *O entre lugar do*

discurso latino americano,²⁷ el autor señala que el lugar del intelectual latinoamericano, su literatura y cultura, debe ser pensado: “Entre la obediencia y la rebelión, entre la prisión y la transgresión, en el espacio, aparentemente vacío, del entre-lugar” (traducción mía).²⁸ Ese espacio es un lugar lleno de posibilidades que, en los trabajos de Santiago, se relaciona con la problemática del otro y también con las fronteras entre los diversos campos del saber. Del mismo modo que en la obra de Santiago, se invita aquí a pensar el videoclip como un producto que existe en un lugar intermediario entre arte y mercado. De hecho, por ser un artefacto cultural, o sea, un producto implicado en la Industria Cultural, muchos trabajos sobre el videoclip tienden a dar demasiado énfasis a su carácter publicitario, olvidándose del proceso artístico envuelto en su hacer. Sin embargo, reflexionar sobre el potencial que el medio videoclip puede ofrecer en cuanto interface arte-comunicación –lo que propone Pelópidas Cypriano de Oliveira en su trabajo *Videoclip: artemídia emergente*–²⁹ es de sumo interés. Oliveira sostiene que el clip irá evolucionar para algo más que un simple género de pieza de publicidad y TV, que será un medio autónomo de arte y comunicación. Como está en un estadio aún incipiente no se puede vislumbrar el potencial de evolución.³⁰ En efecto, el videoclip es, también, espacio para la creación, y su evolución está –y estará– ligada a su fusión con otras disciplinas y técnicas artísticas.

En muchos videoclips de la actualidad se puede observar, por ejemplo, el protagonismo de las nuevas técnicas digitales de animación, por lo que quisiera destacar lo novedoso que supone, en la realización de clips, el uso del *stop motion*³¹ o la inusitada manera de jugar con imágenes des de la “casera” webcam, tal como utilizadas en los videoclips “Her morning elegance”, de Oren Lavie y “Hibi no neiro” (Tone of Everyday), de Sour, respectivamente.

²⁷SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latinoamericano. En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. Des de el punto de vista teórico, este ensayo, bien como *Vale quanto pesa* y *Nas malhas das letras*, buscan pensar la constitución identitária brasileña de otro modo, no más a partir de la contribución del colonizador hacia el colonizado como procedía en la Literatura Comparada tradicional.

²⁸Ibidem. p.28

²⁹OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. *Videoclip: artemídia emergente*. Tesis Doctoral en Ciencias de la Comunicación. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 1992.

³⁰Cabe señalar que Oliveira no hace referencia a los videoclips comerciales que pasan por la televisión, sino que al potencial del medio videoclip.

³¹El *stop motion* es una técnica de animación que utiliza la grabación fotograma a fotograma. Para su realización, son capturadas fotografías de objetos estáticos –también de personas, de muñecos, etc.– que luego, tras el montaje, dan la impresión de movimiento.

“Her morning Elegance”, dirigido por el propio cantante israelí Oren Lavie, junto a Yuval y Merav Nathan, el año 2009, nos presenta, con animación *stop motion*, el día de una chica. En todo el videoclip, la protagonista aparece en un mismo escenario, la cama, y su día es recreado con almohadas, prendas de vestir y sábanas. La vemos bajar escaleras, andar, mirar por la ventana e incluso coger el metro.

Aunque no sea novedad la técnica del *stop motion* –sus orígenes se funden con los del cinematógrafo, y nosotros, espectadores, la hemos visto inúmeras veces–, el clip de Oren Lavie resulta sorprendente por la poesía visual que el uso creativo de dicha técnica aporta a la canción.



Fotogramas del videoclip “Her morning elegance”, de Oren Lavie

“Hibi no neiro”, de la banda japonesa Sour, dirigido por Masashi Kawamura, Hal Kirkland, Magico Nakamura y Masayoshi Nakamura, también el año 2009, utiliza de manera diferente y creativa las conocidas y ordinarias webcams. El resultado final es muy curioso, ya que cada grabación, procedente de cámaras caseras de los fans de la banda, se comunica con las otras, creando un gran panel-mosaico con composiciones diversas y sincronizadas. El clip es, des de ya, todo un fenómeno en Internet; colgado en el portal de videos *Youtube*, hace tres meses, ya cuenta con más de un millón de visitas.



Fotogramas del videoclip “Hibi no neiro” (Tone of everyday), de Sour

Es, pues, a través de ejemplos como estos que se puede percibir que la (r)evolución del videoclip está en la permisibilidad de su cuerpo en abrirse hacia los más diversos estilos y lenguajes artísticos, está en su identidad nómada y abierta.

I.6 El videoclip como tecnología

Giulia Collaizzi, en su texto *El acto cinematográfico: Género y texto fílmico*,³² reflexiona sobre las formas de comunicación y sobre los modos de representación de la realidad y sus implicaciones en el orden social. Abordando el cine como industria y discurso, subraya su capacidad de producir efectos e involucrarnos en el mundo representado, como si de una “verdad” se tratara. La imagen fílmica, su poder referencial, que Colaizzi compara con la

³²COLAIZZI, Giulia. El acto cinematográfico: Género y texto fílmico. En: *Lectora, Revista de dones i textualitat, Dones i cinema*, n.7, 2001. En ese texto, Colaizzi sigue a la llamada “teoría fílmica feminista”, que trabaja con el cine como modo de representación, discurso e institución.

imagen fotográfica, “parece hablar por sí misma”.³³ Sobre esa veracidad implícita en la fotografía, nos habla también Roland Barthes en *La cámara lúcida*, sosteniendo que “*toda fotografía es un certificado de presencia*”,³⁴ puesto que mantiene viva y presente una imagen que es ya pasado. Aproximando la fotografía de la pintura, por su calidad realista, Barthes puntúa, además, que lo real y lo viviente se confunden en aquella, ya que, al atestiguar la realidad de un ser, induce al espectador a creer que es viviente. Pese a todo esto, volviendo al cine, cabe señalar, sin embargo, que este está lejos de ser una copia de la realidad. Basándose en el análisis de la imagen fotográfica que hace P. Dubois, Colaizzi estudia el cine como “acto cinematográfico”:

El hecho fílmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas.³⁵

Entendiendo el cine como discurso e industria, Colaizzi, que en su texto sigue las premisas de Louis Althusser de que el cine y los medios de comunicación en general, junto a otros discursos, son aparatos ideológicos del Estado (AIE), o sea, tienen como objetivo legitimar y perpetuar el funcionamiento del sistema, señala aún que “un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción”,³⁶ o sea, ningún proceso comunicativo es neutro, toda representación involucra un emisor y un receptor. Bajo esta óptica, podemos situar el videoclip también como “acto”, ya que es un artefacto cultural que implica un mensaje de un artista, o grupo musical, hacia un público consumidor, y que tiene el poder de sugerir y provocar emociones. Poniendo en relieve esa identificación a nivel emocional del público hacia el artista o grupo promocionado, se puede incluso ir más allá aún en el análisis del videoclip situándole, además de como un “acto”, como una *tecnología*, y el término refiriéndose –a la luz de Foucault– a un conjunto de tensiones y fuerzas activas que se ejercen a través de determinados instrumentos,

³³ *Ibidem.* p.6

³⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida, notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995. p.151

³⁵ COLAIZZI, Giulia. *Op. Cit.* p.7

³⁶ *Ibidem.* p.7

técnicas y procedimientos.³⁷ Abordar el videoclip como una *tecnología* social significa decir que disemina arquetipos de conducta, maneras de comportarse, vestirse, peinarse. Y por supuesto, hay un elemento que juega un papel muy importante en medio a todo eso: el cuerpo; el del cantante –o de los músicos de determinada formación musical–, pero también el del público, cuerpo mediador de la fruición musical.

La investida en el cuerpo del artista, o en el de determinado grupo, en los videoclips, tiene como intención diferenciar este artista o grupo –este producto– de tantos otros que hay en el mercado musical. Para dicho fin, le es predicado un estilo, una personalidad, que se crea y se potencializa a través de un determinado vestuario, maquillaje y peinado para luego fijarlo en la mente de la audiencia en general.

En el videoclip “Dani California” (Tony Kaye, 2006), del grupo americano Red Hot Chili Peppers, se puede observar como el vestuario, el maquillaje y el peinado confieren identidad a un grupo musical. Se trata de un videoclip que repasa la historia del rock and roll, pero no con imágenes de archivos, sino que con los músicos del grupo Red Hot Chili Peppers actuando como personajes, caracterizados como los Beatles, Nirvana, David Bowie, Jimmy Hendrix, entre otros. Hay incluso una auto-parodia, en que los chicos del grupo aparecen sin camiseta, con el cuerpo tatuado, de tenis, bermuda, camisa negra y corbata roja de listas. Es por medio del figurín, del tipo de pelo, del maquillaje y de la puesta en escena que se hace posible identificar, en el clip, a los grupos y artistas, lo que nos lleva a percibir la importancia de la caracterización a la hora de la personalización de determinado producto musical.



³⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI Editores S.A. Traducción: Aurelio Garzón del Camino. p.215



Fotogramas del videoclip “Dani California”, del grupo Red Hot Chili Peppers

Como se apuntó anteriormente, el público de los canales de difusión de videoclips está formado, en su mayoría, por adolescentes y jóvenes entre 12 y 34 años, urbanos, teledictos, que vislumbran en los mensajes de los clips reglas de conducta para su vida; dichas imágenes acaban rigiendo sus aspiraciones. La “generación clippie” sufre, de este modo, una enorme manipulación ideológica, ya que esas producciones, en su grande mayoría, tienden a enseñar una música de entretenimiento, sin intención artística ni pedagógica, moldeando sus ideales de vida.

En su trabajo *El videoclip como formato o género*,³⁸ Juan Anselmo Leguizamón utiliza una curiosa frase que nos sirve para involucrar cuerpo, videoclips y tecnologías, abriendo paso al segundo capítulo de este trabajo. Dice: “El videoclip moviliza cuerpos, corporiza el imaginario social y el imaginario del cuerpo”.³⁹

En efecto, el clip moviliza cuerpos, ya que produce un efecto emocional en el público, como se ha dicho anteriormente; y corporiza el imaginario social y el imaginario del cuerpo, gracias a las nuevas tecnologías aplicadas al medio vídeo que hacen posible la creación de una infinidad de espacios y cuerpos “ir/reales”, virtuales.

Acerquémonos, pues, a estos cuerpos.

³⁸ LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo. *El videoclip como formato o género*. Ciudad: Santiago del Estero. Trabajo de tesis de grado, 1998.

³⁹ *Ibidem*. p. 55

Cap. II El cuerpo, una propuesta de análisis textual

Tu cuerpo cambia independiente de ti.
No te pregunta si debe engordar.
Es un ser extraño que tiene tu rostro
ríe en tu risa y goza con tu sexo.
Le das de comer y se queda quieto.
Le peinas el pelo como si tuyo fuera.
En un relance, piensas que solamente estás
en ese cuerpo. Pero ¿cómo, si en él
naciste y sin él no eres?

“Tu cuerpo”, Ferreira Gullar

II.1 Los cuerpos dóciles

¿Cómo decir el cuerpo? La cuestión-cuerpo. La cosa-cuerpo, que tenemos y que, a la vez, nos tiene. ¿Por dónde asomármonos a él? ¿Desde qué lugar?

Propongo ensayar una aproximación al cuerpo, desde la perspectiva de los Estudios Culturales, para entenderlo como textualidad, texto (cuya etimología latina es *tejido, tejer*). Conceptos como tránsitos, migraciones, mutaciones, e imágenes como red y circuitos integrados se entrecruzarán aquí y nos servirán de apoyo para abordarlo. Su imagen, que intentaremos esbozar en este capítulo, más que una materialidad, debe ser vista como un complejo condensado de flujos, fuerzas y energías, también de órganos, procesos, deseos. Y ¿qué significa eso? Pues, que el cuerpo es un territorio político, le atraviesan diversos poderes y saberes.

Las propuestas de cuerpo dócil, de Michel Foucault, y de cuerpo performativo, de Judith Butler, nos servirán de herramientas teóricas para empezar este proceso de abordaje a nuestro objeto de estudio, el cuerpo.

De las aportaciones de Foucault, quién ha dedicado grande parte de su trabajo a la investigación de las relaciones de poder que invisten al cuerpo, en obras como *Vigilar y Castigar, La Verdad y las Formas Jurídicas, Historia de la Locura, Microfísica del Poder*, me interesa como propone una arqueología de las ciencias humanas buscando ver cómo se instalaron las piezas, cómo los mecanismos de poder se han incardinado en los cuerpos.

Lo que el autor llama la intrincada relación poder-cuerpo es analizada en *Vigilar y castigar*,⁴⁰ texto que discurre ampliamente sobre los cambios que sufrió el “acto de castigar” en contra los seres humanos que violan la ley. En dicha obra, Foucault expone que, en un principio, el castigo venía acompañado de un acto ceremonial y público donde se agredía físicamente -hasta la muerte- el cuerpo del infractor. El objetivo era demostrar a la sociedad que existía un poder más fuerte que podía castigar. Sin embargo, esas retractaciones públicas se suprimen, en casi todas las partes, según el autor, entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, pasando el castigo a convertirse en la parte más oscura del proceso penal.⁴¹

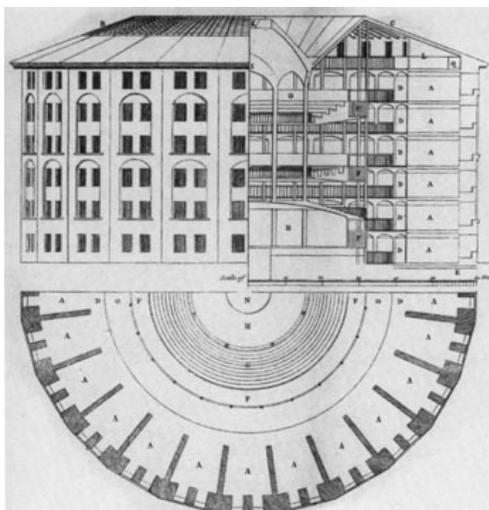
Es desde la Reforma Penal del siglo XVIII, nos cuenta Foucault, que el arte de castigar se ha ido refinando; dejando de estar centrada en el suplicio para entrar en un sistema de coacción y privación, de obligaciones y prohibiciones. Así, las torturas dan paso a la aparición de las prisiones, en las cuales la observación, la vigilancia y la disciplina serán piezas claves, mecanismos que, utilizados conjuntamente, servirán a crear cuerpos, a la vez, de sometimiento y de producción. Es, por tanto, a finales del siglo XVIII y principios del XIX que el autor viene a ubicar el nacimiento de la “sociedad disciplinaria”, la sociedad de los cuerpos dóciles, o sea, los cuerpos fabricados por las disciplinas.⁴² El cuerpo dócil se encuentra en una sociedad que le ha trazado límites, marcos, fronteras, para tenerlo siempre localizado y controlado.

Al hablar de esa “sociedad disciplinaria”, Foucault recurre al modelo del *panóptico*, centro penitenciario diseñado por el filósofo Jeremy Bentham, en 1791, cuyo concepto permite que apenas un vigilante observe a todos los prisioneros a la vez, sin que éstos sepan si están siendo, o no, observados. Se trata de una estructura en forma de anillo, dividida en celdas y con una torre de vigilancia en el centro. Cada una de esas celdas tiene dos ventanas, una exterior, para que entre la luz, y otra interior, dirigida hacia la torre de vigilancia.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. Op. Cit.

⁴¹ *Ibidem.* p.17

⁴² *Ibidem.* p.141. Foucault señala que “los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las disciplinas”.



Panóptico

En el análisis de Foucault, el *panóptico* es una arquitectura de control social que vale para las prisiones, pero también para las escuelas, los hospitales, los reformatorios, los hospicios, las fábricas, lo que significa decir que dichas instituciones tienen el fin común de vincular los individuos a un sistema de normalización, imponiéndoles unas tareas y/o una conducta:

[...] el Panóptico puede ser utilizado como máquina de hacer experiencias, de modificar el comportamiento, de encauzar o reeducar la conducta de los individuos.⁴³

Es por el hecho mismo de que llevamos el control *incorporado*,⁴⁴ porque nuestros cuerpos se conforman bajo la vigilancia y la domesticación, que Foucault viene a hablar del “poder-cuerpo” como una relación intrincada. El autor sostiene que hay que abandonar la idea de que existe un poder contra el cual uno tiene que luchar u oponerse; el poder no se encuentra fuera del cuerpo, ni está en el aparato de Estado, el poder se ha incardinado en los cuerpos a través de las múltiples relaciones que le rodean. Lo que él llama la “microfísica del

⁴³ *Ibíd.* p.207

⁴⁴ Me utilizo del término que emplea Meri Torras en “Lecciones de anatomía: la presencia del cuerpo ausente en la cultura popular del fin de milenio”. Comunicación presentada en el II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP). Universidade da Coruña, noviembre de 2005.

poder”⁴⁵ es el poder mismo fraccionado microscópicamente, resultado de la interacción de distintas relaciones generadas en las prácticas sociales (en el campo económico, político, social, religioso, cultural, etc.).

Esa imagen del cuerpo dócil, que nos presenta Foucault, quisiera correlacionarla con el cuerpo performativo que nos trae Judith Butler.

La noción de performatividad del cuerpo, como estudiada por la filósofa feminista estadounidense, habla del cuerpo como habilitado, producido, por las normas.⁴⁶ Siguiendo a Butler, en cuyo pensamiento vislumbramos aportaciones semejantes a las de Foucault sobre el cuerpo, la performatividad es una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”.⁴⁷

Ateniéndose al sistema sexo-género, Butler viene a decir que:

El ‘nombrar’ el sexo es un acto de dominación y obligación, un performativo institucionalizado que crea y legisla la realidad social al requerir la construcción discursiva/perceptual de los cuerpos de acuerdo con los principios de diferencia sexual.⁴⁸

El sexo es, de este modo, una norma mediante la cual uno viene a ser viable, reconocible como sujeto en la esfera de la inteligibilidad cultural. Es con la asunción del sexo (regido por el binarismo de género varón-mujer) que el cuerpo viene a adquirir un sentido, por lo que Butler subraya la doble acepción del verbo “importar”, a la vez, “materializar” y “significar”.⁴⁹

Pero, la performatividad, aunque “no puede entenderse fuera de un proceso de repetición regularizada obligada de normas, no es una repetición realizada *por* un sujeto”, sino que esta repetición “es la que habilita al sujeto”.⁵⁰ De este modo, ya desde el momento que se interpela al cuerpo -al sujeto- denominándole “niño” o “niña”, se le encaja en una posición discursiva en el interior de la cual se formará.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p.36

⁴⁶ BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁴⁷ *Ibidem*. p.18

⁴⁸ *Ibidem*. p.146

⁴⁹ *Ibidem*. p.60

⁵⁰ *Ibidem*. p.145

En el proceso de asunción del sexo se pone en marcha muchas prácticas, como rituales, repeticiones, citaciones, prohibiciones, entre otras, que van a configurar la “masculinidad” o “feminidad” de este cuerpo.

Cabe señalar que esa “masculinidad” y “feminidad” son modelos que cargan consigo ciertas reglas de conducta, ciertas ropas, ciertos modos de actuar, ciertos espacios, objetos, prohibiciones, etc., que vienen a tener correspondencia con el “universo” de una chica o con el de un chico. A ellas, por ejemplo, les enseñan a ser dulces, frágiles, a jugar con la muñeca, a usar vestidos, a desear su sexo opuesto, etc., y a ellos, en contrapartida, a ser fuertes, valientes, a jugar con el balón y con el coche, a vestir pantalones, a desear a las chicas, etc.

Pero, aunque las categorías de “femenino” y “masculino” -en las cuales se forman los sujetos- intentan imponerse como realidades dadas, como “naturales”, no existen *per se*, sino que son construidas. Su supuesta unidad se da por el proceso de reiteración al que alude Butler, por lo que se puede vislumbrar, incluso su propio origen, como una repetición de prácticas (un efecto), significando decir que no hay un género pre discursivo, sino que la “masculinidad” y la “feminidad” son engendrados en el movimiento mismo de la reiteración, son copias sin original.

Dicha cuestión se ilustra muy bien en el videoclip “The weekend”, donde (precisamente) una máquina fotocopidora y una secretaria hiperfemenina son los elementos centrales.

The weekend

Este clip, de Michael Gray, producido en 2004, se desarrolla en un despacho, donde cajones conforman sus paredes, y en el cual solo hay una fotocopidora al centro. Aparece, entonces, una chica, la supuesta secretaria, con unas hojas color rosa en la mano. Lleva blusa de mangas largas, una falda hasta las rodillas y botas. Trabaja en la máquina haciendo fotocopias, mientras va cantando: “trabajo toda la semana...ya no puedo esperar a que empiece el fin de semana”. Aparecen, entonces, breves *takes* de la chica encima de la fotocopidora, reubicando un poco las imágenes de chica *pin-up*. Luego, vemos que sube en la máquina y es cuando aparecen *takes* rápidos de ella con una especie de pareo muy corto, biquini y botas. La chica, que sigue vestida, baja de la fotocopidora, se pone en la parte en donde salen las fotocopias, hace unos pasos y luego aparecen tres chicas más

detrás suyo. Las cuatro chicas, que llevan trajes similares (falda larga y blusa), empiezan a moverse de igual manera; abren y cierran cajones, como en una especie de coreografía, poniendo y sacando papeles de ahí. En la secuencia, empiezan a sacar la ropa hasta que se quedan en bikini y con una especie de pareo muy corto. Siguen haciendo coreografías, de esta vez con un tono más sensual. Suben en la máquina fotocopidora, cada una a su vez, y hacen movimientos *sexys*. Luego aparece un *take* con ellas vestidas. A continuación, aparecen tirando las hojas rosas por los aires mientras bailan. El despacho se encuentra, entonces, lleno de hojas por el suelo; las chicas siguen bailando y suben, cada una a su vez, en la fotocopidora, haciendo movimientos sensuales. El clip se cierra con la imagen de la chica del comienzo, primero en bikini y, luego, vestida con su traje de secretaria, sentada en la fotocopidora. En el fotograma siguiente, la fotocopidora aparece sola en el despacho.



Fotogramas del videoclip “The weekend”, de Michael Gray

En este videoclip, es curioso observar cómo todos los elementos que lo componen se encuentran relacionados con la cuestión de la repetición: la máquina fotocopidora, el trabajo de la chica, las otras tres chicas, sus coreografías. De hecho, la repetición, que se puede decir, es el eje de este clip, es lo que *materializa* los cuerpos de las tres chicas que aparecen *a posteriori* en el clip; esas “fotocopias” se tornan visibles tras que la chica “original” suba en la fotocopidora y luego baje, poniéndose al lado de la bandeja en donde salen las copias. De este modo, vemos a esas “chicas fotocopias” conformarse tras un

proceso de reproducción, por parte de la máquina (que reproduce el modelo que se le pone encima), pero también de repetición de los actos de la chica “original”.

Además de la reiteración de elementos considerados del “universo femenino”, presentes en el clip –el color rosa de las hojas, la falda, el biquini, los tacones–, hay que subrayar el hecho de que existe todo un modo de andar, de exhibirse, de bailar, de desnudarse, que se realiza de igual manera por las cuatro chicas, cuando empiezan sus coreografías sincronizadas. Y es ahí, en ese baile, cuando modelo y copias se mezclan, que ya no se distinguen, dejando entrever que la supuesta “original” es también una copia, repetición de prácticas.

Al hablar de la construcción del género, Butler viene a sostener que esta se estructura sobre una Matriz Heterosexual, excluyente, que determina qué cuerpos importan, o no, a partir de una supuesta “estabilidad” entre constitución biológica, género, deseo y práctica sexual.⁵¹ Quisiera, por eso, clasificar los cuerpos que aparecen en el videoclip “The weekend”, según la teoría de Butler, como cuerpos “legítimos”, “cuerpos que importan”, puesto que materializan la norma heterosexual. Confrontados con estos, los cuerpos que no encuentran cabida en ninguno de los dos géneros, que se oponen a lo establecido, se constituyen como abyectos, no-sujetos – como pueden ser los *gays*, los hermafroditas, los deformes, etc. Dichos seres son ininteligibles y, de este modo, marginados, excluidos y, por veces, hasta patologizados. Sin embargo, según Butler, son esos cuerpos mismos –de la diferencia– que vienen a componer el “exterior constitutivo” de los “cuerpos que importan”, y ese exterior constitutivo mismo como el “otro”, sin lo cual lo hegemónico no pudo llegar a existir. Bajo esta óptica, se puede observar, por ejemplo, el cuerpo dicho “humano” articulado a través de lo “inhumano”, ya que éste, a la vez que se le presenta como una amenaza, es lo que le permitirá a aquél trazar sus fronteras y garantizar su supuesta identidad “íntegra”.

Con vistas a asomarse a este cuerpo deslegitimizado, quisiera que visualizáramos el protagonista del videoclip “Smack my bitch up”⁵² (Jonas Åkerlund, 1997), del grupo inglés The Prodigy.

⁵¹ BUTLER, Judith. Op. Cit. p.24

⁵² La pista “Smack My Bitch Up”, del CD *The Fat of the Land* (1997), con su ritmo *hard-dance* y letra corta y repetitiva, estaba sonando bastante en las radios de rock cuando recibe críticas negativas por parte de la National Organization for Women (NOW). Declaraban que la letra de la canción –“Change my pitch up, smack my bitch up”, algo como “Sube el tiempo, azota a mi perra”– era un mensaje ofensivo que apoyaba la violencia contra las mujeres. Los integrantes de la banda luego trataron de aclarar el tema, diciendo que la

Smack my bitch up

Ese controvertido videoclip muestra, en primera persona, a un individuo saliendo de marcha. Con la técnica utilizada por el director, de filmar y narrar desde la perspectiva y el lugar del sujeto, uno parece vivir las experiencias de ese individuo en esta noche.

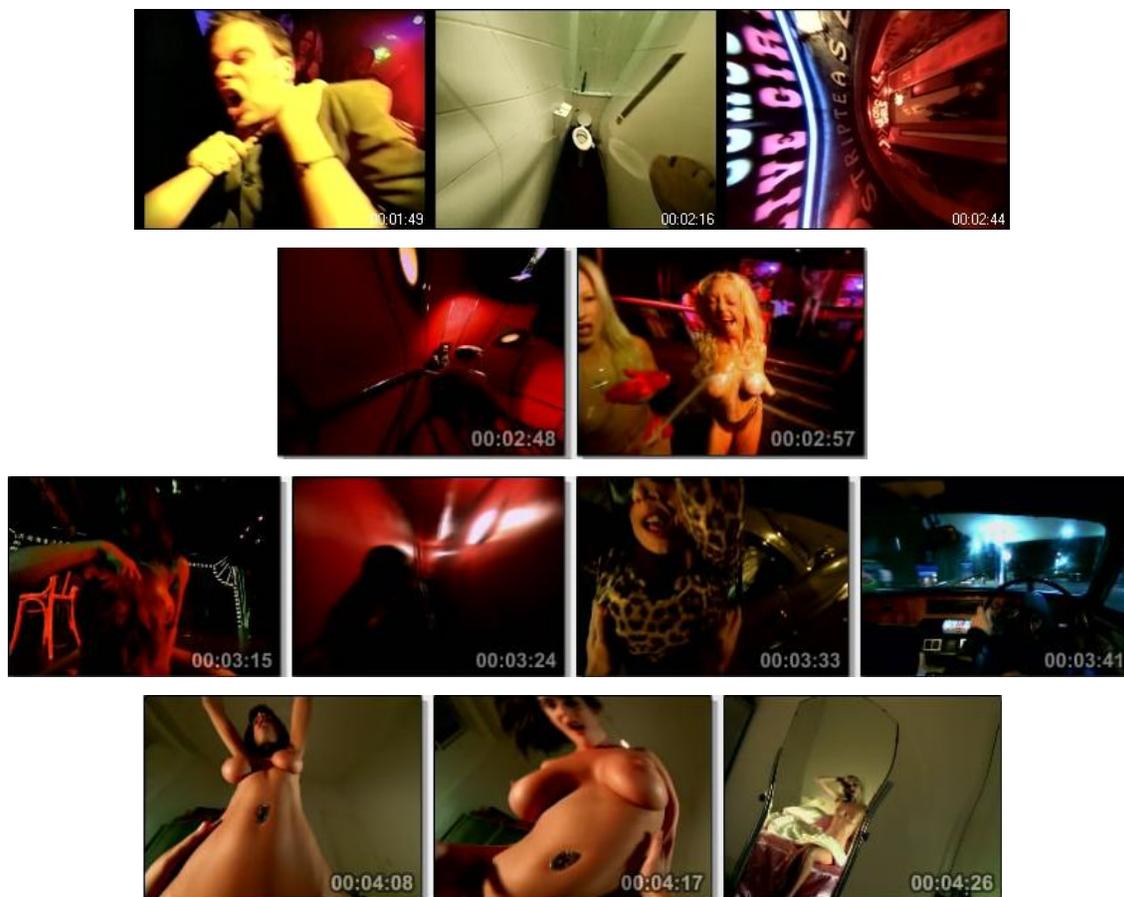
Al principio del clip, dicho sujeto se encuentra en la ducha de su casa, bañándose. Aún en el lavabo, coge un poco de espuma de afeitar y una cuchilla; luego se sienta en el wáter, coge el papel higiénico, prende la cadena. El sujeto sale del lavabo a su habitación, coge un CD, lo pone en su equipo de música, viste unos pantalones, se sirve una bebida alcohólica, pone su tenis, prepara unas rayas de cocaína y se las hace. Sale de casa, va andando por las calles de la ciudad, entra en un sitio que es una especie de restaurante *fast-food* donde coge algo de comida. En la secuencia, aparece conduciendo un coche y luego entra en un Pub. En la barra del Pub, el camarero le sirve, al sujeto, una copa, y en seguida, otras más. A su lado, un hombre de mediana edad, le mira y le sonríe. El individuo deja la barra y se dirige hacia las mesas y sillas, adónde hay gente sentada tomando algo y charlando. Intenta agarrar a una mujer rubia que está sentada y lleva falda corta. Le mete mano, intenta besarla, la mujer le rechaza. Entonces, baja las escaleras del Pub y, en el camino, se encuentra con otra tía, a la cual también le mete mano. El sujeto se dirige hacia la pista de baile; está ahí la gente bailando y se pone en medio. Hace gestos inmorales, dando el dedo, y luego se pelea con una tía que le grita, con cara de enfadada y con un tío, pegándole. Es cuando se va hacia el DJ, saca el vinilo con el cual está pinchando y le tira al suelo. El DJ intenta impedirle. Luego, es el toca vinilo lo que arrastra de la mesa hacia el suelo; el DJ intenta pegarle.

Otra vez en las escaleras, toca el culo y los pechos de las mujeres que cruzan su camino. La imagen que se ve a continuación aparece en plan retorcido, haciendo referencia al estadio de embriagues en que se encuentra el sujeto, que ahora se dirige al servicio. Atontado, entra de golpe en el lavabo, el masculino, donde se encuentra con dos chicos de pie. Vomita en la pica y luego, con una patada, abre la puerta de un W.C. que estaba ocupado. Dentro, un hombre sentado en el wáter, el cual le coge de los pelos y lo saca de ahí para poder entrar.

letra estaba siendo mal interpretada y que, en verdad, se refería a “hacer cualquier cosa intensamente, como estando en directo -yendo a una energía extrema y maníaca”. A esto se añade el hecho de que el videoclip de la canción ha sido censurado en la cadena MTV, siendo transmitido solamente entre la 1 y las 5 de la madrugada, para garantizar que solamente una audiencia madura lo viera. Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/The_Prodigy. Página revisada por última vez en Octubre de 2009.

Otra vez la cámara repite el movimiento que hace alusión al vértigo del sujeto, debido a la ingestión de grandes cantidades de alcohol. En la secuencia, vemos que se encuentra delante del guardia de seguridad del Pub, un hombre negro, alto, que le dice algo y le empuja. El sujeto deja el Pub y va andando por las calles. Todo a su alrededor parece girar; vomita otra vez. Entra, entonces, en un Club donde hacen striptease y la marcha continúa. Al bajar por las escaleras del lugar, el sujeto va metiendo mano a las chicas que encuentra por el camino. Una vez en la barra, el camarero le sirve una botella de champagne; la coge y va tirando en las chicas que aparecen en topless delante suyo. Sigue acosando a las otras muchachas que hay por el local y, en seguida, baja a un salón dónde, en un escenario, se encuentra una mujer morena haciendo un *striptease*. El sujeto se queda mirando el *show* hasta que la morena, tras sacar su última prenda, le coge de la mano y le lleva escenario adentro. Tras cruzar por un pasillo, salen al exterior, una especie de garaje, donde hay un coche. El sujeto se pone a acariciar los pechos y el cuerpo de la morena, que aparece vestida. En la secuencia, intenta abrir el coche, sin lograrlo, y es cuando, con una piedra que encuentra al suelo, rompe el cristal y entra con la chica. El sujeto, mientras conduce, mete mano en la mujer, que sujeta una botella y la lame a ratos, en tono erótico. La lleva a su casa. Entran y, por el pasillo, la morena va sacando la ropa. Se dirigen a su habitación. El sujeto entra en el lavabo de la habitación (el mismo del inicio del clip) y, sentado en el wáter, pega un trago a una bebida. Sale, entonces, a la habitación y ve a la morena, que se encuentra en la cama sólo en tanga. Tras unos movimientos sensuales, la *stripper* la saca y hacen el amor. La morena por encima suyo, se repite el vértigo de la cámara, luego se ve barriga, pechos, lengua, otra vez el mareo...se termina el acto. La morena deja la habitación y, ¡sorpresa!, des del espejo, que se encuentra delante de la cama, la cámara nos revela la imagen del sujeto: una chica. Todo vuelve a girar y, por último, se le ve a la *stripper* que abandona la casa, cerrando la puerta.





Fotogramas del videoclip “Smack my bitch up”, de The Prodigy

Conformados bajo un modelo de masculinidad hegemónica, los que asistimos al videoclip “Smack my bitch up” damos por descontado que es un chico el que sale de marcha, por lo que nos quedamos perplejos cuando, en el inesperado final, la cámara enseña la imagen de una chica en el espejo.

Aún que sea factible que una chica pueda realizar todo lo que sucede en el videoclip, “nuestro” consenso en pensar que el comportamiento de ese sujeto corresponde al de un tío se ve reforzado por ciertos instrumentos y espacios, marcados como masculinos –la espuma de afeitar, la cuchilla, el lavabo masculino, el Club de Striptease– y también por determinadas actuaciones –como pelear, hacer gestos obscenos, vomitar, emborracharse, acostarse con una chica–, consideradas, según el modelo heterosexual, actuaciones masculinas.

Actuando fuera de las convenciones sociales y de género, el individuo protagonista de “Smack my bitch up” se presenta como un cuerpo abyecto, inadmisibles en un modelo de

sociedad occidental, patriarcal, heterosexual, en la cual vivimos. El adjetivo “abyecto”, a él asignado, adviene del hecho de que, en esa sociedad en donde “lo masculino” es considerado el género normativo, diversas actitudes que están permitidas a los hombres a las mujeres se les prohíben, o se les considera inapropiado, de modo que, en el caso de que fuera un chico lo que realizara todas estas peripecias que se ve en el clip, sería considerado un tipo “guay” y sus actitudes vistas como “normales”; sin embargo, en se tratando de una chica, la cosa cambia y, en vez de una tipa “chula”, se hablará de una “pervertida”.

En su comunicación *Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas*,⁵³ Meri Torras viene a cuestionar, siguiendo a Butler, desde cuándo y porque una marca sexual vino a ser interpretada como una marca diferenciadora de determinado grupo identitario. En un proceso arqueológico, la autora busca saber qué factores y fuerzas están implicados en la aserción “mujer masculina/masculinizada”, subrayando que:

Cualquier inquietud, rasgo, síntoma o iniciativa de rehuir, escapar, romper, subvertir el papel previsto para la mujer en una época determinada ha generado, casi inmediatamente, el calificativo virilizador o masculinizador.⁵⁴

Pero, se cuestiona aquí: ¿Qué es la masculinidad? Siguiendo a Butler, es un proceso performativo, producto de la cita obligada de una norma, “cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo”.⁵⁵ Deconstruyendo conceptos e identidades, la teoría de la performatividad de Butler nos hace ver la materialidad cuerpo como una textualidad, el cuerpo escrito culturalmente, producido por el lenguaje, y el lenguaje mismo como un agenciamiento de prácticas discursivas. De este modo, se puede hablar que el sujeto es y está sujetado por relaciones de poder. No obstante, hay algo que el lenguaje no llega a conformar de todo; queda algo de indeterminado en él. Y es en este espacio mismo, según Butler, que se hace posible la desviación en la repetición, ahí reside la libertad del sujeto en reinscribir significados y reinventarse a sí mismo.

⁵³ TORRAS, Meri. *Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas*. En: Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa (eds.). *Perversas y divinas*. Vol. 1. Valencia: Ediciones Excultura, 2002.

⁵⁴ *Ibidem*. p.127

⁵⁵ BUTLER, Judith. *Op. Cit.* p.217

Y es debido a que el cuerpo no es algo inmutable, sino que una inmaterialidad, siempre en proceso de hacerse, que procederemos, en el próximo punto, a hablar de las identidades como permanentemente parciales, a la luz del *cyborg* de Donna Haraway.

II.2 El *cyborg* y las identidades abiertas

El *cyborg* (*cibernetic organism*) que nos presenta Donna Haraway en su *Manifiesto Ciborgue*,⁵⁶ del año 1984, es un híbrido de máquina y organismo, una criatura de un mundo pos género que argumenta en favor del placer de la confusión de fronteras. Aunque la interpretación popular facilista de su figura haya generado imágenes como la de un *robot* dotado de ánima, o mismo la de un ser con cables, hay que atender al hecho de que *cyborgs* somos todos, y que desde siempre lo hemos sido. El *cyborg* es una realidad cotidiana y Haraway nos involucra con su figura, cuando señala:

En el final del siglo XX somos todos quimeras, híbridos – teóricos y fabricados – de máquina y organismo, somos en suma, *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología.⁵⁷

Reconocerse un/una *cyborg* implica saberse un cuerpo posmoderno, desmontable y remontable, un cuerpo-red, nudo que envía y recibe informaciones en la tecnocultura, implica verse como agenciamiento, sujeto que metamorfosea o cambia sus propiedades en la medida en que expande sus conexiones.⁵⁸

Propongo que, con base en el cuerpo que nos presenta el videoclip “Dope Show”, del grupo americano Marilyn Manson,⁵⁹ visualicemos la figura del *cyborg* y, a partir de ahí, procedamos a discutir cuestiones en torno suyo. Visualicémoslo, pues.

⁵⁶ HARAWAY, Donna. Manifiesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. En: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

⁵⁷ *Ibíd.* p.40

⁵⁸ Deleuze & Guattari citado por ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. En: *Nunca fomos humanos; nos rastros do sujeito*. SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

⁵⁹ Marilyn Manson -que, además de ser nombre de la banda, es el nombre artístico del controvertido cantante Brian Warner-, se dio a conocer con la inusitada versión del tema “Sweet Dreams” de Eurythmics. Con la referida canción, aparecieron por primera vez en la MTV, lo que supuso su presentación a un público más amplio. Des de sus primeras apariciones en TV, hasta hoy, la figura de Marilyn Manson está asociada al adjetivo “bizarro”, en el sentido de extravagante, excéntrico, y, por extensión, de lo que está fuera de los patrones de la “normalidad”. En el grupo, todos los integrantes tienen un nombre artístico proveniente de la

Dope Show

“Dope show”⁶⁰ (Paul Hunter, 1998) empieza con la imagen de un ser andrógino, de piel blanca y textura sintética, pelirrojo, ojos rojos, senos voluminosos -sin pezones- y genitales también algo voluminosa. Dicha criatura va desnuda, apenas cubierta por un abrigo blanco, largo, abierto delante, andando por un terreno vacío.

Aún al principio del clip, vemos unos *takes* de unas máquinas que controlan el proceso de manipulación de sustancias químicas, que se intercalan, rápidamente, con los de la figura andrógina. A continuación, se ve que el sitio por donde anda la criatura corresponde a los alrededores de una especie de laboratorio. En seguida, vemos a dos seres encapuchados, vestidos totalmente de blanco, que caminan también por ese espacio, yendo en dirección al referido recinto. La figura andrógina aparece, entonces, en primer plano, cantando la canción: “Las drogas, dicen, nos hacen sentir tan vacíos; amamos en vano, narcisista y tan superficialmente”. Mientras canta, vemos *takes* alternados de su figura en primer plano y de los seres encapuchados que hacen como estiramientos, en este amplio espacio que es el afuera del laboratorio. Luego, uno de ellos mira hacia lo lejos y parece avistar la figura andrógina. Van a por ella, le capturan, cogiéndole del cuello con unos palos enormes que tienen una especie de cuerda en la punta, llevándole, en seguida, al laboratorio. Una vez dentro, le vemos en una camilla, acostado, haciendo unos movimientos raros con los brazos, como contorciéndose, mientras que los encapuchados, a su alrededor, le tocan la cabeza y la nuca.

A continuación, uno de ellos arrastra la camilla con la criatura, llevándole a algún sitio, mientras que otros dos encapuchados aparecen al fondo, con una pasta en la mano, hablando entre ellos. Luego, vemos a la figura andrógina de pie, atado por hilos y cables, en medio de una sala vacía. En seguida, ya se le ve acostada en una especie de camilla que se ubica en medio de una máquina circular que capta sus batimientos cardíacos y algo más. En la sala se encuentran tres figuras encapuchadas, manipulando algunos elementos en una mesa.

junción de un nombre de una estrella del cine de Hollywood con un apellido de un asesino en serie de la sociedad americana. El nombre Marilyn Manson adviene de Marilyn Monroe y de Charles Manson.

⁶⁰ “Dope show” es una canción que está en el tercer CD del grupo Marilyn Manson, titulado *Mechanical Animals*. Con dicho CD, la banda deja atrás el obscurantismo del disco anterior, *Antichrist Superstar*, adentrando en un trabajo híbrido, en lo que se refiere a la música y a la estética.

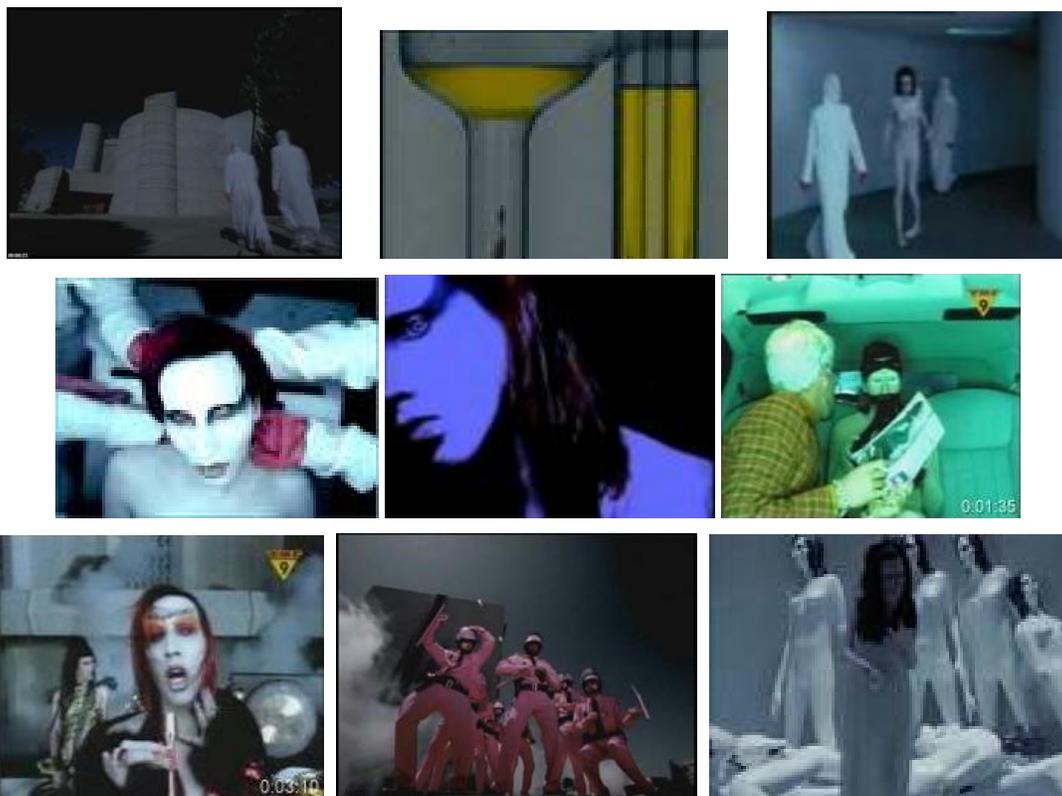
La escena que sigue ya es fuera del laboratorio, en una carretera, en la cual se ve la imagen de una limosina blanca. Dentro, un hombre de pelo blanco, con gafas, vestido con un traje amarillo cuadriculado, habla con la criatura andrógina, que ahora se encuentra con una especie de tubo negro que le tapa la boca y tiene dos salidas que van ligadas a sus costillas. El hombre, al parecer un empresario de la industria musical, le enseña al andrógino un periódico y una revista, en cuyas portadas figuran su foto (la del andrógino). Aún en la limosina, el supuesto empresario aparece con una bebida en mano e, irónicamente, ofrece a la criatura, que no puede beber porque tiene la boca tapada por el tubo negro. El hombre entonces se ríe, girándose hacia las otras personas que están en la limosina - tres hombres vestidos con su traje y corbata, acompañados de dos mujeres con vestidos cortos y escotados. Al final, acaban, todos, burlándose de la situación, mientras vemos a la criatura que les observa, temerosa.

En seguida, se ve, una vez más, en primer plano, el proceso de la mezcla de las sustancias químicas, mientras la letra de la canción dice: “Las drogas, dicen, están hechas en California; amamos tu cara, realmente nos encantaría venderte”. A continuación, vemos a la figura andrógina, desnuda, caminando con dificultad por los pasillos del laboratorio y, en un rápido *take*, vemos su cara aparecer en una pantalla y, luego, una impresora imprimiendo dicha imagen. Siguen apareciendo las imágenes de la mezcla de sustancias químicas, a la vez que aparece la cara del andrógino en dos pequeñas pantallas. El *take* siguiente ya nos enseña a la criatura convertida en estrella de la música rock, caminando sobre una alfombra roja, con el público y la prensa a su alrededor, clamándole, fotografiándole y filmándole. Los policías, que llevan traje y cascos color rosa, se encargan de mantener el orden, impidiendo que los fans se acerquen al “ídolo”. Una muchedumbre se encuentra reunida en este recinto abierto, en donde hay un escenario montado, en el cual actúa la criatura con su grupo. La figura andrógina, ahora “ídolo”, va vestido completamente de rojo, con una especie de *body*, pantalones ajustados, una capa larga y una bota plataforma muy alta. Lleva, además, un maquillaje muy llamativo, color rojo y naranja y, en la frente, pegadas, unas lentejuelas plateadas.

Aún en el recinto del concierto, vemos a un fotógrafo ajustando el encuadre para sacar una foto del cantante con dos chicos y dos chicas, negros. A continuación, vemos imágenes del concierto que se intercalan con otras del cantante en la alfombra roja. El concierto va a más

y los policías intentan controlar a la muchedumbre enloquecida, que llega a romper la barrera de seguridad. Luego, en un apartado, vemos a un grupo de policías que bailan y se menean; a continuación, dos de ellos se besan en la boca. El *take* siguiente ya nos enseña al cantante en el escenario, interpretando la parte de la canción que dice: “Te aman cuando estás en todas las portadas, cuando no estás, entonces aman a otro”.

En seguida, vemos una habitación llena de muñecos de yeso, réplicas del nuevo ídolo. Otra vez vemos al cantante con su banda en el escenario y un rápido *take* nos lleva otra vez a la habitación de los muñecos, en la cual se ve a la criatura “original”, primero en el suelo, pavorida con sus copias y, luego, rompiéndoles, golpeando un muñeco contra todos los otros. Siguen las escenas del concierto, en las cuales vemos a la muchedumbre alborozada y a los policías corriendo. Otra vez, *takes* del cantante en la habitación, destruyendo los muñecos. Luego, vemos a un ser extraño con un vestido blanco, al parecer una mujer, que se mueve de modo raro, en medio a los muñecos rotos. El videoclip se termina con la escena del principio, la criatura caminando por la zona exterior del laboratorio.



Fotogramas del videoclip “Dope Show” de Marilyn Manson



La figura andrógina del clip en la portada del CD *Mechanical Animals*

Omega, la figura andrógina que nos presenta Marilyn Manson en su *show* de las drogas (“Dope Show”), es un *cyborg*, un cuerpo potencializado de sus facultades, ambiguo e híbrido. Ni hombre ni mujer, ni natural ni artificial, este cuerpo nos lleva a re-pensar conceptos e identidades fuera de la “lógica” binaria de los dualismos.

En proceso de transformación, Omega nos asoma a la reconfiguración de lo humano –y de la idea misma de lo que es ser humano– en un tiempo en que la biotecnología y las tecnologías de la comunicación le 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 que de una simbiosis donde lo cárnico y lo artificial conviven, un *entre-lugar* en el cual máquina y humano simultáneamente se construyen.

La figura andrógina, que en el clip es capturada por una red internacional de la música y luego modelada en laboratorio para ser divulgada en los medios de comunicación masiva, pasa por un proceso de transformación asociado a un proceso de manipulación que puede ser entendido en el sentido de manipulación genética, pero también ideológica. Modificado, ese cuerpo escenifica cómo la manipulación genética y de las telecomunicaciones, en la actualidad, llegan a tener un enorme éxito actuando conjuntamente sobre un cuerpo, formando un modelo a seguir, que en este caso es una estrella del mundo de la música. Omega, en medio a todo ese proceso, afirma, parafraseando a Andy Warhol: “todos somos estrellas en el show de las drogas”.

Las drogas, en el clip, tienen una importante 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.

El trabajo musical de Marilyn Manson marca un nuevo espacio en la cultura americana al traer a la escena, tanto en los conciertos cuanto en sus videoclips, una otra imagen del cuerpo que no la que se suele ver en las producciones *hollywoodianas*, dando visibilidad, de este modo, a los cuerpos diferentes, a los cuerpos que se ubican fuera del canon.

En “Dope show” abundan referencias a lo mixto –al *entre-lugar* de las identidades confusas y parciales–, véase, además de Omega, el *drag-queen* que aparece bailando entre los muñecos de yeso,⁶¹ la gama *queer*,⁶² a la que hace alusión en la letra, y hasta la canción misma, de género híbrido.⁶³

Dopado, manipulado, heterogéneo, el cuerpo de principios del siglo XXI se muestra una encrucijada de discursos –médico, científico, histórico, jurídico, estético, etc.– lo que significa decir que forma parte de una red internacional, a la que el clip “Dope Show” hace alusión.

Sin embargo, hay que atender al hecho de que, si en el siglo XXI las nuevas tecnologías están cambiando nuestra subjetividad, las tecnologías siempre han estado ahí. El cuerpo siempre ha sido constituido, construido, de diversas maneras, en diversos contextos, bajo diversas y diferentes leyes, y por eso mismo la premisa de Donna Haraway: “El *cyborg* es nuestra ontología”.⁶⁴

En *Tecnologías del yo*,⁶⁵ Michel Foucault viene a hablar de la elaboración misma de la subjetividad como un proceso tecnológico, señalando que las tecnologías son “técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos”,⁶⁶ y las presenta divididas en: tecnologías de producción (que nos permite producir), tecnologías de sistema

⁶¹Se trata de Jahnnie Baima, también conocido como “The Goddess Bunny”, un actor de cintas independientes que goza de popularidad en la subcultura gay y transgénero de Hollywood.

⁶²El término *queer* viene a englobar las diversas sexualidades alternativas que huyen del binarismo de género masculino/femenino.

⁶³En “Dope Show” se mezclan sonidos electrónicos con distorsiones de guitarra al estilo rock clásico, además del *swing beat*, utilizado en las estrofas. Todo ello le da a la canción una sonoridad híbrida, a la vez clásica y futurista.

⁶⁴HARAWAY, Donna. Op. Cit. p.41

⁶⁵FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Introducción de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996. Traducción: Mercedes Allendesalazar.

⁶⁶Ibidem. p.34

de signos (que nos permite utilizar signos), tecnologías de poder (que determinan la conducta del individuo) y las tecnologías de yo (que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o ajena, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta).⁶⁷ Foucault viene a sostener, aún, que estas tecnologías no actúan separadamente, sino que de modo conjunto.

Con todo eso, se puede concluir que las propiedades de este cuerpo –construido– no son propiedades “naturales”, sino que conquistas técnicas.⁶⁸ De lo que nuestro cuerpo es capaz no sabemos, los diversos artificios creados/descubiertos a lo largo de la historia nos muestran cómo el ser humano se ha ido transformando y sigue en transformación cuando en contacto con ellos.

Al hablar de las tecnologías y los discursos científicos como instrumentos de imposición de significados, Donna Haraway viene a argumentar que “mito y herramienta mutuamente se constituyen”,⁶⁹ de modo que el cuerpo, más que una materialidad, debe ser visto como una red, en cuanto que se constituye en el movimiento infinito de las conexiones posibles.

II.3 Visualizando cuerpos mutantes

Todos somos mutantes, ya que, con el pasar del tiempo, envejecemos, perdemos células, fuerza, vivacidad, cambiamos nuestro modo de pensar, de actuar, cambiamos de hábitos y de rumbo. El cuerpo en mutación se conecta con la figura del *cyborg* –nosotros mismos–, puesto que ambos se presentan como cuerpos abiertos, en proceso de hacerse. Hablar de cuerpo mutante significa hablar de cuerpos e identidades en construcción y para eso, en este punto, se ha elegido tres tipologías de cuerpos, a partir de los cuales se visualizarán y se discutirán cuestiones en torno a la mutación. Son ellos: los cuerpos amplificados, los cuerpos migrantes y los cuerpos monstruosos.

⁶⁷ *Ibidem.* p.47

⁶⁸ ROSE, Nikolas, *Op. Cit.* p.32

⁶⁹ HARAWAY, Donna. *Op. Cit.* p.70

II.3a Cuerpos amplificados

El *cyborg* tuvo gran influencia conceptual en las inúmeras propuestas artísticas de los años 60 y 70, siglo XX, principalmente en las *performances* y en el *body-art*, en las cuales los artistas utilizan su propio cuerpo como material.⁷⁰

En este punto se analizará la amplificación del cuerpo a través de las nuevas tecnologías, con vistas a trascenderlo, tomando como ejemplo los trabajos de los artistas Stelarc y Orlan.

Stelarc, exponente máximo del *body-art cibernético*, en sus trabajos viene a explorar la fusión hombre-máquina, en un intento de superar al cuerpo que, en su opinión, ha quedado obsoleto. Dicha afirmación del artista australiano se basa en la observación de que un cuerpo bípede, que respira, con visión binocular y un cerebro de 1.400 cm³, concebido fuera de las tecnologías ya no funciona adecuadamente frente a las nuevas exigencias de desempeño de los tiempos actuales. Ese cuerpo obsoleto necesita, pues, ser re-diseñado, y es lo que propone y materializa Stelarc en sus experimentos, en los cuales vemos el cuerpo como “objeto de diseño”, nuevo espacio para la utopía, puesto que transcendido, ampliado por la tecnología.

“Third Hand” (1976-1980) es un proyecto ingenioso en que el artista nos presenta una mano robótica que, añadida a su brazo derecho, es capaz de realizar movimientos, gracias a que está conectada a través de dispositivos eléctricos a los músculos del abdomen y estos le envían señales eléctricas. Ya en su *performance* “Substance” (1990), utilizando recursos del cuerpo amplificado, los ojos láser, la tercera mano y el brazo virtual, Stelarc nos muestra la posibilidad de entrecruzar cuatro movimientos: el de su cuerpo, el de la mano robótica, el del brazo artificial, además del brazo izquierdo que tiene reacciones independientes de su voluntad, por intermedio de las descargas eléctricas que pasan por él. En dicha *performance*, una especie de jaula que el artista lleva sobre los hombros emite pulsaciones láser de argón y se puede escuchar, entre otros sonidos, chillidos provenientes de su corazón, ya que los latidos son amplificados por medio de un monitor

⁷⁰Cabe diferenciar ambas propuestas, señalando que si en la *performance* el cuerpo juega a representar un papel, en el *body-art* el propio cuerpo es utilizado como material plástico en la realización del trabajo artístico; será en este molde, corpóreo, en donde se escenificarán las propuestas de los artistas.

electrocardiográfico. La *performance* cuenta, además, con cámaras de video que, colocadas alrededor del artista, emiten imágenes a unas pequeñas pantallas y éstas a otra pantalla grande, por lo que se puede decir que es toda una experiencia visual y acústica, en que el cuerpo del artista funciona al ritmo de la máquina, a la vez que la máquina funciona con base en las coordinadas y señales que le dan sus miembros, músculos y ondas cerebrales.

En la *performance* “Stomach Sculpture”, el artista viene a tragar una escultura auto iluminada que emite sonidos, se abre y se cierra, se extiende y se retrae. Esta se aloja en este espacio interno del cuerpo y, de este modo, el estómago deja de ser un órgano con funciones puramente digestivas, pasando a ser un ambiente estético.

El mismo concepto de tecnología añadida al cuerpo de “Stomach Sculpture” se encuentra en su reciente proyecto “Extra ear”, en que se reproduce la estructura anatómica de la oreja, localizándola, sin embargo, en otro sitio y dotándola de nuevas posibilidades. Hecha de cartílago humano, la tercera oreja ha sido implantada en el brazo izquierdo del artista que propone instalar un micrófono en ella que estará conectado por *bluetooth* a internet. De este modo, Stelarc podrá escuchar lo que recoge su tercera oreja.

En esos inusitados trabajos, la simbiosis del material cárnico con la máquina nos hace visualizar el cuerpo como una arquitectura en evolución.

Convencido de que la estructura fisiológica del cuerpo determina su inteligencia y sus sensaciones, Stelarc emprende, en sus insólitas construcciones, una reformulación del cuerpo obsoleto, a través de las nuevas posibilidades que nos ofrece las tecnologías. Cabe añadir, aún, que lo protésico, que se hace destacar en todos sus proyectos y performances, no debe ser visto como algo que se añade por una falta o carencia, sino que como un síntoma de exceso, de amplificar para potenciar, trascender las posibilidades del cuerpo.

A partir de la visualización de este cuerpo potenciado -con tecnología añadida, insertada o extendida-, lo que se propone es pensar nuevas corporeidades y, de este modo, nuevos pensamientos y filosofías, nuevas identidades.



Third Hand



Substance



Extra ear

Si en los trabajos de Stelarc el cuerpo se muestra como objeto de diseño, para Orlan el cuerpo es un campo de batalla. Esta artista multimedia francesa, cuya inquietud con la materia corporal se ve volcada en diversas disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la danza, la fotografía, el video, desarrolla su arte basándose en la propiedad mutable del cuerpo.

Haciendo de su propio cuerpo el espacio de manipulación e inscripción de su propuesta artística, Orlan se somete a diversas cirugías estéticas que reconfiguran permanentemente su apariencia. Tras esas intervenciones, lo que la artista nos enseña es una identidad escurridiza, siempre otra. Al final, la pregunta: ¿Quién es Orlan?

Para esta polifacética artista, el cuerpo es ese elemento en el cual es posible visualizar el campo de batalla entre naturaleza y cultura, y la sala quirúrgica el espacio ideal para retratar las políticas que lo atraviesan.

Vivimos en una sociedad occidental que cultiva el cuerpo y la perfección física al extremo (predilección proveniente de la antigua Grecia por la glorificación del cuerpo bien formado), una sociedad en que las telecomunicaciones vienen a construir y dictar modelos de belleza que muchas mujeres buscan encontrar al someterse a intervenciones diversas como la lipoaspiración, el implante de silicona y de *botox*, la cirugía plástica, entre otras. Por eso mismo, Orlan, en las siete cirugías que componen la “Reencarnación de Santa Orlan”, parodiando este deseo de perfección, busca construir su rostro basándose en partes del cuerpo de figuras de la historia de la pintura occidental, eligiendo para eso: la frente de la Mona Lisa, de Leonardo; los ojos de Psique, del escultor y pintor francés Gerone; la nariz de Diana, de la Escuela de Fontainebleau; la boca de Europa, de Boucher y, por último, el mentón de la Venus de Botticelli. Para la realización de dicho proceso, primeramente su nuevo rostro es dibujado en una computadora y luego materializado por medio de cirugías plásticas. Si la intención de los que recurren a la cirugía es lucir una imagen tras la intervención quirúrgica, Orlan lo que exhibe es la operación misma como arte. En esas inusitadas intervenciones estéticas hay una cuidadosa musicalización, los cirujanos que acuden a transformarla van vestidos para la ocasión, con ropa de Paco Rabanne o Issey Miyake, y la artista, bajo los efectos de la anestesia local, muchas veces lee textos de Antonin Artaud o de Julia Kristeva, además de comunicarse por teléfono o fax con espectadores del mundo entero, en directo. Todo el proceso de la cirugía-*performance* es fotografiado y grabado en video, siendo transmitido vía satélite a galerías de arte y museos.

En esa performance, que se hace observar el juego de palabras santo-santa, con el que Orlan viene a cuestionar los roles sexuales que el sujeto asume culturalmente, se explicita una denuncia sobre las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino, demandándole una eterna juventud y belleza, bien como se reflexiona sobre los estereotipos de belleza de la sociedad occidental. Orlan asegura que lo que le interesa no es lograr un resultado “plástico” final, sino que modificar el cuerpo exponiéndolo a un debate público.

Con la modificación de su cuerpo en sus trabajos, que la artista denomina “Carnal Art”, ella busca y consigue una identidad en tránsito, nómada, siempre ligada a la noción de hibridación.



Orlan en sus performances quirúrgicos

Y la identidad en la hibridación es lo que nos ofrece en “Self-Hybridization”, serie de autorretratos realizados en fotografía digital, en que Orlan viene a incrustar, en su propia imagen, estereotipos de belleza de otras culturas (no-occidentales), como puede ser la precolombina o la africana. A través de los avances de la tecnología, la artista, trabajando las imágenes por ordenador, consigue una apariencia híbrida que, a través de máscaras, esculturas y pinturas, nos muestra un enlace entre pasado y presente.

Esos “yos-híbridos” de Orlan, alojando la diferencia, encarna la premonición de las especies humanas mutantes que vendrán a partir del los imparables hallazgos biotecnológicos, además de remitirnos a la mezcla de culturas, períodos y prácticas artísticas.

Con sus cirugías-performances y sus yos-híbridos, la artista viene a enseñarnos que la identidad se ubica en el viaje mismo entre el yo y el otro.

Las nociones de nomadismo e hibridación presentes en la obra de Orlan nos conecta con la noción de cuerpo migrante que se discutirá en el próximo punto. Vamos, pues, a él.



Retratos de la serie "Self-Hybridization", de Orlan

II.3b Cuerpos migrantes

La imagen del cuerpo migrante nos remite, sin duda, a la figura del viajero, este buscador incansable de nuevos horizontes y nuevas trayectorias, que se cambia, que está siempre en tránsito.

En su texto *In-transit: la transexualidad como migración de género*,⁷¹ Patricia Soley Beltrán trae la figura del transexual como un viajero entre las identidades de género. La interesante migración propuesta por Soley Beltrán tiene como base los avances científicos y tecnológicos que se verifican a partir de la segunda mitad del siglo XX y, a través de los cuales, pudimos permitirnos viajes antes impensables, permitirnos cambiar lo natural, mejorarlo. Abierta la posibilidad de cruzar fronteras antes inimaginables, como por ejemplo la que separaba naturalmente los dos sexos, experimentamos jugar como Dios, recreando la carne a imagen y semejanza de nuestros deseos.

Desde 1952, cuando se da el primero caso de una operación satisfactoria de cambio de sexo,⁷² las personas que experimentan un desajuste entre su anatomía y su género vienen a encontrar en los recursos tecnológicos, como la cirugía y el tratamiento hormonal, una vía para lograr hallar en el otro sexo su realización personal. El viaje hasta la tierra prometida, sin embargo, tiene un alto coste financiero, es largo y exige mucha performatividad. El término performatividad aquí alude a la teatralización misma que hacen los transexuales para lograr "pasar por" el otro sexo y así cumplir unos de los requisitos que, nos cuenta

⁷¹ BELTRÁN, Patricia Soley. *In-transit: la transexualidad como migración de género*. Asparkia: Investigación feminista, N° 15, año 2004.

⁷² El hombre biológico Christian Hamburger se transforma en Christine Jorgensen, una mujer transexual.

Soley Beltrán, impone la Seguridad Social británica para poder operarles y suministrarles hormonas sin ningún coste: la prueba de la vida real. Pero, por supuesto, alude también al concepto de performatividad de Judith Butler, ya que, según Soley Beltrán, el hecho de “pasar por” está garantizado por la habilidad de parecerse a los actuales iconos de feminidad y masculinidad.

Cabe recordar que, según Butler, el género es un performativo de prácticas, ligado a un marco regulador de identidad de género: la Matriz Heterosexual. Esa matriz excluyente asocia sexo y género en un binarismo, dictando los dos posibles papeles en los cuales pueden los humanos materializarse, ser culturalmente legibles: el masculino y el femenino.

La llamada “prueba de la vida real”, que consiste en vivir durante un cierto periodo de tiempo con lo que será su nueva identidad, es vista por los transexuales -entrevistados por Soley Beltrán- como una regla estúpida y absurda. Sin embargo, si quieren operarse tienen que someterse al reto, tratando de performar al máximo su nuevo sexo. Jane, una de las entrevistadas, viene a comentar que muchos de los manierismos que tiene devienen del hecho de intentar ser un hombre, de modo que ahora deberá revertir el proceso performativo y “reaprender” a ser una chica.⁷³ La prueba de la vida real, además de mostrarnos como el marco regulador lleva siempre a uno de los polos del binarismo de género, viene a enseñarnos la tamaño relevancia que tiene la superficie del cuerpo en nuestra sociedad. Lo que busca conseguir ese viajero de los géneros, tras la operación y el tratamiento hormonal, es, entre otras cosas, una auto-imagen satisfactoria que está siempre ligada a la cuestión de conseguir una imagen aceptable socialmente, o sea, asociada con los modelos hegemónicos de feminidad o masculinidad.

La garantía de “pasar con éxito” se relaciona, según Soley Beltrán, con la noción de “tener claro los papeles”, en el sentido de tener una apariencia física coherente con su sexo, pero, además, la de poseer la documentación que acredite su nueva identidad, su nuevo nombre.

⁷³ BELTRÁN, Patricia Soley. Op. Cit. p.221. Cabe diferenciar aquí los conceptos de travesti y transexual. El travesti es una persona que le gusta vivir y actuar, durante cierto período de tiempo, en la piel del sexo opuesto. Para eso, se disfraza y se complace en actividades de exposición de su cuerpo tras-vestido. Los términos *drag-queen* y *drag-king*, se refieren, respectivamente, a los hombres que se visten de mujer y a las mujeres que se disfrazan de hombre. Un transexual, en contrapartida, es una persona que declara vivir en inconformismo entre su sexo y su género, expresando un deseo de vivir “para siempre” como miembro del sexo opuesto. Para tal fin, acude a intervenciones a nivel hormonal y quirúrgico que ajustará su cuerpo al género que siente el adecuado para sí.

De ese modo, se observa la importancia de la apariencia física, pero también de los nombres como signos sociales ligados a los procesos de normalización.⁷⁴

A través de la posibilidad de migrar de género se observa, de manera más evidente, una cuestión que nos atañe a todos, la de habitar un cuerpo. Nuestra relación de pertenencia con el cuerpo es, también, la de “soy y tengo un cuerpo”, pero, principalmente, la de “habito un cuerpo”. Prolífica palabra, habitar nos remite a hábitos, en el sentido de costumbres, pero también de vestimenta. Nuestra identidad reside en la reiteración de costumbres, pero también reside en nuestras ropas, en todas esas continuidades de gestos y vestimentas, de modo que se puede hablar del cuerpo como vestido e investido por relaciones de poder.

Cruzar las fronteras, arriesgarse en nuevos territorios, es un costoso peregrinaje que, sin embargo, ni siempre resulta en promesas cumplidas. Los transexuales, al final del viaje de su género a otro, encuentran muchas veces, según nos cuenta Soley Beltrán, desilusiones, ya sea porque el cuerpo se resiste a las intervenciones o por las ventajas y desventajas que ofrecen el nuevo hábitat.

Con todo este análisis, Soley Beltrán sostiene que el periplo del transexual ilustra los procesos de normalización y melancolía de género a que todos estamos sujetos. Si uno no performa bien su masculinidad o feminidad, cae en el territorio de lo raro, lo anormal, viéndose expuesto a miradas y prejuicios de toda clase por parte de la sociedad.⁷⁵

Fugitivo del orden de género, el transexual puede ser visto como un extranjero, puesto que se encuentra en un entre-lugar. Y extranjero aquí como el que lleva incorporado, en su nombre y piel, lo extraño y lo ajeno. Lo extraño en el sentido de monstruoso y lo ajeno en el sentido de otro.

Al habitar en las fronteras del orden, la sociedad viene a calificar al transexual como una aberración, un cuerpo abyecto, aquél que, siguiendo a Butler, se opone al cuerpo natural y

⁷⁴ Soley Beltrán viene a comentar que la reorientación documental es una parte importante en el proceso de reorientación de género y que, en España, dicho trámite gana mayor importancia que en Reino Unido debido a la inexistencia, en este país, de un documento nacional de identidad. Soley Beltrán subraya, aún, que los abogados de los transexuales, al solicitar el cambio de nombre en España, recurren a una antigua doctrina del código civil llamada “Fumus del buen derecho”, que protege la apariencia. Uno de los mecanismos involucrados en el proceso del cambio de nombre es la investigación del entorno social del transexual para confirmar que es conocido/a por el nombre que desea adoptar, lo que revelará su aceptación social y, de manera indirecta, comprobará que posee la apariencia “correcta” y “apropiada”.

⁷⁵ Soley Beltrán viene a puntuar, en su texto, que “la serie de mecanismos disciplinarios que soportan los transexuales es amplio y variado: desde la risa y el criticismo hasta los insultos en los espacios públicos y el asesinato”. El transexual es visto en la sociedad como un sujeto degradante, estando su figura frecuentemente asociada a la prostitución, a las drogas y a enfermedades como el SIDA.

que simboliza la alteridad del sujeto hegemónico.⁷⁶ La calidad de abyecto del transexual viene a dar paso a hablar de los cuerpos extraños del próximo punto. Visualicémoslos, pues.

II.3c Cuerpos monstruosos

Los cuerpos monstruosos -del mismo modo que los cuerpos de los transexuales- se aproximan de la calidad de extranjero, puesto que, existiendo en la frontera, llevan incorporado lo extraño y lo ajeno. Pero, lo extranjero abriga aún, en su nombre, otra calidad del cuerpo monstruoso: lo extra. Un cuerpo es monstruoso en su calidad de extraordinario, o sea, de lo que está fuera de la lógica, de los patrones, del eje.

Propongo discutir cuestiones en torno al cuerpo monstruoso tras la visualización del videoclip “Thoughtless” (Hughes Brothers, 2002) del grupo americano Korn. Dicho clip nos presenta la imagen de un joven estudiante que, por ser diferente, es excluido en su ambiente escolar.

Thoughtless

“Thoughtless” empieza con unas risas y la imagen de la fachada de una escuela con los alumnos que van llegando. Una vez dentro de la escuela, un cartel aparece en primer plano, advirtiendo: “Una escuela segura es responsabilidad de todos. Denuncie armas en el campus”. La imagen de los alumnos en la escuela se va intercalando con la del grupo Korn, que se encuentra en una especie de salón interpretando la canción. Vemos, otra vez, la entrada de los alumnos en la escuela, hasta que la cámara se centra en el personaje principal, un chico joven, que entra con su mochila. Al pasar por entre los chavales que se encuentran en el pasillo, un grupo de cuatro chicas le mira y se ríe de él. Un grupo de chicos, que le ven venir, le cogen y empiezan a pegarle. Luego se van y le dejan caído, sentado en el suelo. En la pared, arriba de su cabeza se lee en una faja amarilla: *Senior Prom* (o sea, el baile de los del grado superior).⁷⁷

⁷⁶ BUTLER, Judith. Op. Cit. p.140

⁷⁷ *Prom* en EEUU se refiere al baile de etiqueta de los institutos.

Un *take* nos remite a la banda tocando, que ahora empieza a cantar la canción. Otra vez en la escuela, vemos al chico ya en clase. La profesora recoge unas hojas de los alumnos, pero al pasar por él, le encuentra de cabeza baja, dibujando en su cuaderno. Las luces de la clase parecen bajar cuando se le enfoca. En sus dibujos se pueden ver su propia cara, expresiva, como gritando, además de unas bollas y también una frase al lado que dice: “estoy escondido”. A modo fantástico, las letras del cuaderno empiezan a brillar, mientras el chico sigue dibujando. Enfocado en primer plano, vemos que tiene un arañazo en la nariz y que lleva las uñas pintadas de negro. La luz baja le confiere al personaje un aspecto sombrío. Otra vez enfocando el cuaderno con los dibujos, vemos su mano burbujeando. El chico la mira, pavorido. En el cuaderno hay muchas cosas escritas, entre las cuales se puede leer palabras como revolotear y reventar. El *take* siguiente nos lleva a la banda que canta el trozo de la canción que dice: “¿Por qué estás intentando reírte de mí?, ¿Piensas que es divertido?, ¿Qué mierdas crees que me está haciendo a mí?, Tu tomaste tu turno azotándome, Te quiero llorando cuando estés sangrando enfrente mío”.

En seguida, vemos al chico delante de una piscina, que, al parecer, está en la misma escuela o quizás, en un polideportivo. Salta hacia ella y es cuando un grupo de chicos que se encuentra al otro borde, viéndole, salta también y va a por él. Mientras les vemos nadar por debajo del agua, se intercalan imágenes de la banda tocando, en esa especie de salón, cuyas paredes se constituyen de unas partes negras, resistentes, y otras de tono rojizo, especie de fluido grueso. Al otro lado de esos espacios rojos, se puede vislumbrar unos seres que, angustiados, intentan atravesarles para llegar a este otro lado.

En la secuencia, se observa el grupo de chicos intentando ahogar al chaval en la piscina. Luego se van. El *take* siguiente nos enseña al chico boyando en el agua, con su rostro hacia abajo. Vemos unas bollas que se encuentran entre su garganta y su pecho, parecidas con las burbujas de su mano. Otra vez, un *take* nos lleva hacia el salón donde está el grupo cantando y luego vuelve al chico. Este se encuentra ahora en el vestuario, sentado en un banco, cubierto apenas de la cintura para abajo, con una toalla. Por la expresión de su rostro, se ve que no se encuentra bien. En el *take* siguiente se le ve mutando, con un bulto que sobresale por sus espaldas, moviéndose. El chico se retuerce como angustioso y dolorido y, en seguida, vemos la figura de un rostro desde dentro de su cuerpo, en sus

espaldas. Dicha cara se mueve, abriendo la boca, mientras el chico se encuentra como que con náuseas.

Otra vez, un *take* nos lleva hacia el espacio de la actuación del grupo, donde se ven los seres que se mueven intentando romper la barrera fluida. Luego, un *take* nos enseña al cantante muy cerca de esta especie de fluido rojo, como flotando. Detrás de él, se ven las manos de los seres que se encuentran al otro lado.

En la secuencia, vemos otra vez al chico, ahora en su habitación. Coge un libro, en cuya portada se puede leer la frase “un año para recordar”. Dentro, se observa que se trata del año 2002 y que contiene algunas fotos de chicos. En uno de los cuadros de las fotos, a modo fantástico, vemos la imagen anterior del cantante, moviéndose y cantando: “Todos mis amigos se han ido, murieron, todos ellos gritaron, y lloraron”. En ese libro se encuentra también una foto del chico que la hojea que, aturdido, le tira por la ventana. Otra vez vemos a la banda actuando. El *take* siguiente nos lleva, una vez más, al cuarto del chico, que ahora coge un listado telefónico. Busca una chica de acompañamiento y encuentra un servicio llamado *Fantasy escorts*.⁷⁸ El *take* siguiente ya se ubica en un Auditorium repleto de gente, en donde están celebrando el baile de los del grado superior. Adelante de todos, se encuentra una pareja vestida con traje de lujo y coronas, todos ríen y aplauden. Otra vez se intercala la imagen del grupo tocando y de los seres que se revuelcan por detrás del fluido rojo. En el *take* siguiente, vemos la puerta del Auditorium abriéndose y es cuando, entonces, aparece el chico “desconsiderado”, acompañado de una chica, ambos muy bien vestidos - él con traje y sombrero negros, luciendo una cadena dorada con una cruz, y ella con una chaqueta de piel, larga, que le cubre enteramente. Todos los presentes se giran para verles y ponen cara de asustados. El chico, entonces, saca el sombrero negro que lleva y, con un tono rabioso, lo lanza hacia la gente. La *escort* que le acompaña, abriendo su chaqueta de piel, enseña su tronco en forma de cara. Desde sus pechos-ojos, la criatura lanza dos faros de luz hacia la gente. La chica, ahora sin chaqueta, luce su cuerpo ante los presentes, que le miran; pone cara de mala y con las dos manos hacia arriba hace el símbolo de la mano cornuda.⁷⁹ El chico mira a todo y, encantado con la presentación de la *escort*,

⁷⁸ *Escorts* son chicas (o chicos) de acompañamiento.

⁷⁹ La mano cornuda es una señal utilizada en el mundo del rock'n'roll. Entre las varias versiones que circulan sobre ella, una cuenta que Ronnie James Dio la utilizó en su concierto y la describió como un “malocchio”, un gesto utilizado en la cultura popular italiana (sus abuelos eran italianos), con el fin de evitar el “mal de

sonríe. La chica que lleva corona, bien como todos que le cercan, ponen cara de asco y de pavor ante la imagen que ven. Es, entonces, cuando el chico empieza a contorsionarse y vemos unas burbujas en su cuello. Intercalada a esta imagen aparece la de los seres extraños que se revuelcan por detrás del fluido rojo del salón de los músicos. De esa vez, vemos la boca enorme de uno de ellos, como a gritar. Otra vez, vemos la imagen del joven chico en el Auditórium que, con la camisa abierta, luce unas caras revueltas que se observan en su barriga y pecho. Tras esa imagen, el chico empieza a vomitar y se ve la cara de asco que ponen los coronados y todos los presentes. El vómito, sin embargo, no es poco, sino que es un gran chorro que, bajando por las escaleras, viene a mojar todo el recinto y las personas, que resbalan y se caen al suelo. La *escort* se complace con todo el acontecimiento, mientras el chico sigue chorreando vómito por todo el Auditórium. En un primer plano, vemos como sale de su boca este gran chorro, que luego se torna más espeso, llegando a caer por encima de la cruz que lleva colgada. El *take* siguiente nos lleva al escenario donde actúa la banda. A continuación, se ve al chico en su habitación a hojear el libro “un año para recordar”, pensativo. El *take* final nos enseña otra vez: la imagen del chico en el vestuario, luego la del chico en clase y la de él en el suelo tras que el grupo le pegara.



ojo” y darse a sí mismo buena suerte. Otra versión dice que la mano cornuda tiene un significado de “abajo la trinidad y arriba los cuernos del Diablo”.



Fotogramas del videoclip “Thoughtless”, de Korn

Como los intersexuales, los siameses, los autistas, los Down, el desconsiderado del clip de Korn es esta otredad que intenta ser encubierta por la voz del discurso oficial. Por presentarse como un cuerpo diferente, que se presta a una curiosa mutación, este individuo es perseguido y agredido por los sujetos considerados “normales”, de su escuela. El espacio en donde ocurren los hechos, en el clip, es muy significativo, puesto que, como hemos visto, en la sociedad disciplinaria de que nos habla Foucault, el *panoptismo* viene a servir tanto a las escuelas como a las prisiones con el fin de una domesticación del cuerpo basado en un principio de docilidad/utilidad. De hecho, el cuerpo perseguido del videoclip “Thoughtless” es un incorrecto que debe ser corregido para entrar en la esfera de lo normal; del modo contrario, su identidad estará ubicada en el territorio de lo abyecto, lo que le lleva a la condición de ser excluido.

En *Los Anormales*,⁸⁰ curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975, Michel Foucault, partiendo de fuentes estadísticas, teológicas, jurídicas y médicas, enfoca el problema de los individuos que la sociedad, a partir del siglo XIX, viene a denominar

⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

“anormales”. De las tres figuras principales que lo definen -los monstruos, los incorregibles y los onanistas- centro mi interés en los primeros.

En su calidad de extra, el sujeto monstruoso viene a ser un “fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro”,⁸¹ puesto que numéricamente, dentro de los grupos humanos, su presencia estadística es inexpresiva. El monstruo, por sus características físicamente diferenciadas y el origen congénito de su deformidad, viene a conformar, además, un interrogante al sistema médico y jurídico. Violando el pacto cívico y de las leyes de la naturaleza, viene a combinar lo imposible y lo prohibido.⁸² Rompiendo las normas de lo legal, y encontrándose fuera de la calidad instaurada de lo medicamente sano, el monstruo viene a romper, aún, la barrera de lo moralmente aceptable.

Acordémonos de Judith Butler cuando subraya, en *Cuerpos que importan*, que los individuos que no gozan del *status* de sujetos son los que vienen a ser requeridos en la circunscripción del territorio del sujeto mismo. Conformando el exterior constitutivo de los cuerpos que importan, los cuerpos deslegitimados se presentan en el clip de Korn a través de la figura del joven estudiante, pero también de estas figuras invivibles que se encuentran detrás del fluido, y que, gritando por ser escuchadas, intentan romper la barrera.

En “Thoughtless”, al sujeto desconsiderado le es concedida la vez y la voz. Observando la letra de la canción, se puede percibir la manera rabiosa con la cual dicho sujeto viene a reclamar su posición de otredad en el espacio de lo mismo: “¿Por qué estás intentando reírte de mí?, ¿Piensas que es divertido?, Todo mi odio no puede ser limitado, no seré ahogado por tus maquinaciones, puedes tratar de desgarrarme, tirarme en la tierra, te veré gritando.”

Esa voz del reprimido, además de apelar a su legitimidad, propone venganza, ya que, nos dice, todos sus amigos han sido destruidos por presentarse como diferencia. A modo fantástico, vemos la revancha del desconsiderado, que consiste en acudir al baile de la escuela acompañado de una *escort* y derramar todo su odio, en forma de vómito, en los presentes.

Esa espectacular escena del vómito nos remite a la noción de abyección conforme Julia Kristeva que, en *Poderes de la perversión*,⁸³ lo define como “lo que perturba identidad,

⁸¹ *Ibidem.* p.61

⁸² *Ibidem.* p. 62

⁸³ KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Ed. Siglo XXI, 1988.

sistema y orden; lo que no respeta bordes, posiciones, reglas”.⁸⁴ Con la gran boca abierta, haciendo visible ese otro cuerpo, interno, molesto a la mirada, el desconsiderado del clip se relaciona, en cuanto sujeto monstruoso y liminal, con el cuerpo grotesco de que nos habla Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.⁸⁵ Contrapunto del cuerpo clásico –un cuerpo perfectamente acabado, delimitado, sin mezcla, individual– el cuerpo grotesco se presenta como un cuerpo abierto, en movimiento, ni listo ni acabado, sino que siempre en estado de construcción, dada su interacción con el mundo. Al grotesco lo que le interesa son las partes del cuerpo donde este se desborda (la boca, el ano, los genitales), ya que estos lugares vienen a superar la frontera entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo.

Evidenciando, con sus imágenes, la calidad escatológica de la vida, “Thoughtless” nos hace ver que el monstruo coincide con uno mismo, y aquí vengo a citar a Pilar Pedraza que, en *Teratología y nueva carne*,⁸⁶ señala:

El sujeto es el monstruo y lo lleva dentro o le da vida. Es, literalmente, su propia madre y se identifica con él por metamorfosis sin dejar residuos. 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.⁸⁷

El sujeto monstruoso viene a decir de esta identidad abierta, atravesada por múltiples discursos, que nos atañe a todos.

Al traer a la escena el cuerpo mutante y monstruoso, permitiendo que profiera su discurso y luzca su diferencia, el videoclip de Korn presenta lo diferente en el espacio de lo mismo, posibilitando, así, que esta otredad cobre sentido y adquiera consistencia política.

La propuesta de visualizar los cuerpos mutantes –de Stelarc, de Orlan, del transexual y del monstruo– vino, en este punto, a modo de que nos introdujéramos en el campo de lo visual, pero también en el terreno fronterizo de las identidades mutantes. Vino, aún, a modo de

⁸⁴ *Ibidem*. p.11

⁸⁵ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de J.Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

⁸⁶ PEDRAZA, Pilar. *Teratología y nueva carne*. En: NAVARRO, Antonio José (org.) *La Nueva Carne; una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

⁸⁷ *Ibidem*. p.35

hacer reflexionar sobre los límites como fronteras tenues, de modo que binarismos del tipo natural/artificial, cuerpo/alma, realidad/ficción, entre otros, se muestran insuficientes y sin validez, en el terreno de este trabajo. Con los desplazamientos de fronteras, como operado a partir de la segunda mitad del siglo XX, la tarea monstruosa de la interdisciplinaridad –el entrecruzamiento de diversas disciplinas– permite la relativización, al mismo tiempo que una complementariedad de saberes, siendo de extrema relevancia para los Estudios Culturales en la contemporaneidad. Nociones hasta entonces vista bajo una perspectiva de la exclusión, son ahora estudiadas por el sesgo del abarcamiento, de modo que se hace necesario pensar la frontera como un lugar prolífico para la creación de nuevos cuerpos, bien como de espacios para conjugar las diferencias.

A partir de las herramientas obtenidas en el estudio textual del cuerpo, se procederá, en el capítulo III, a analizar la construcción de la identidad mutante del cantante a partir del medio videoclip. Adentrémonos, pues, en el universo visual de los clips.

Cap. III Videoclip y cuerpo: el entre-lugar de los *corpus* mutantes

El corpus de este trabajo se ha movido por un territorio fronterizo, entre el videoclip y el cuerpo, ambos tratados como “*corporeidades*”. El punto de encuentro entre ambas materialidades será lo que guíe este tercer capítulo. En un primer momento, se hablará del protagonismo que cobra el cuerpo del artista en el videoclip para, en el punto siguiente, tratar de cómo el artista construye su identidad a través del medio clip, tomando el cuerpo-música de Björk como ejemplo.

III.1 El cuerpo del artista en los videoclips: Amor y lujo

El videoclip, como se ha apuntado, es un lugar de creación, pero no se puede olvidar que está, además, vinculado a un complejo entramado de *marketing* destinado a la venta de un producto musical. Simon Frith, en *Music for pleasure*, afirma que “las discográficas computan el éxito de los videoclips en función de los procesos de creación de una estrella, no en cuanto a la venta de singles”,⁸⁸ lo que significa decir que la figura del artista va a primar por encima de todo el proceso de producción, siendo y tornándose como centro de las atenciones. La cara del artista, su imagen, su personaje dentro y fuera de los escenarios y videoclips importa mucho, ya que al público le interesa consumir esos cuerpos y sus historias, y en ese tramo reside el éxito del negocio de la industria musical. Siguiendo a Ana María Valdellós “la música pop, no es una música que se escucha, sino que es habitada por la juventud”⁸⁹ y, de hecho, lo que se puede observar es que tenemos recuerdos de épocas a través de canciones o de imágenes de clips, nos identificamos con determinados artistas a punto de involucrarnos en sus fan-clubes, compramos revistas con sus caras, *souvenirs*, catálogos, camisetas, CDs y DVDs, vestimos y nos cortamos el pelo igual que ellos y, muchas veces, incluso nos aventuramos a vivir según sus estilos de vida.

La estrategia de promoción utilizada por las casas discográficas para presentar un nuevo artista o el nuevo trabajo de un artista conocido, suele realizarse con su masiva presencia en

⁸⁸ FRITH, Simon. *Music for pleasure*. New York: Routledge, 1988. p.215

⁸⁹ VALDELLÓS, Ana María Sedeño. *El papel del videoclip musical en la creación de la identidad juvenil*. XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, septiembre de 2006. p.3

varios medios simultáneamente -radio, programas de TV, Internet, videoclips, prensa, etc.-, lo que ayuda a crear un mayor impacto, a la vez que consigue llegar a una variedad de potenciales consumidores. De hecho, el éxito del artista reside en su multiplicación (estar en varios espacios simultáneamente), pero además en la re-creación de su imagen, por lo que se puede decir que la creatividad es la palabra de orden en tiempos de piratería, cambios y crisis en el mercado fonográfico.

Como ejemplo de cuerpo multiplicado y reinventado, propongo a la cantante Mónica Naranjo con su videoclip “Amor y lujo” (Juan Marrero, 2008),⁹⁰ en el que desvela el mundo de la fama y el *glamour*. Visualicémoslo.

Amor y lujo

“Amor y lujo” empieza con un breve *sketch* de treinta segundos que antecede a la música. En él se visualizan dos ambientes: el primero, silencioso, en el que vemos a Mónica Naranjo con un vestido de bailarina, medias y tacones blancos en un salón azul en el que figura, además, un piano blanco; el segundo ambiente, ruidoso, en que se ve a un grupo *queer* reunido en el salón rosa de una casa de lujo. Una persona del grupo *queer* llama a Mónica Naranjo por teléfono, quién contesta a la llamada con un “Alô” muy tranquilo, pasando en seguida a un tono enfadado, diciendo: “mira, nena, es que me tenéis *hasta la raja*” y cuelga. En seguida, Mónica Naranjo se dirige a un supuesto súbdito al que le ordena: “Salero, di que me traigan un poleo menta que me tienen *aflatá*”. A continuación, desaparece de escena y es entonces cuando empieza la música.

Se escucha un piano (que en principio el espectador puede asociar al que ya ha aparecido en imagen) y luego van apareciendo, como en un desfile, cuerpos de figuras extrañas y *glamourosas*. Seguidamente aparece una señora gorda, rubia, en ropa interior y sentada en un inodoro wáter dorado, abanicándose; tras esto se presenta de nuevo la imagen de la cantante en el salón azul, pero ahora bajo la performance de bailarina. Tras esto, aparece la imagen de un travesti de la reunión *queer* con un lujoso abrigo de plumas y de nuevo Mónica Naranjo en el salón azul y la señora rubia, ahora con un vestido rojo; seguidamente desfilan en pantalla nuevos personajes como el de la mujer joven, rubia y vestida de rosa o

⁹⁰ “Amor y lujo” hace parte del disco Tarántula. Tras siete años sin editar nuevo material musical, este nuevo disco de Mónica Naranjo viene caracterizado por la ironía, lo políticamente incorrecto, pero también por una gran investigación en sonidos y producción.

la chica flaca con trazos orientales, luciendo un vestuario original para, de nuevo, regresar a la figura de Mónica Naranjo-bailarina tocando el piano. Es entonces cuando empieza a cantar: “Mira esa cansada humanidad hundida, quiere cambiar de vida en el sofá y olvida penas que se alejan, imaginando seres de fortuna y gran corazón, héroes adorados tan ciegamente, condenados a vivir”. Mientras canta se intercalan imágenes del rostro de la cantante en el salón azul, con otras imágenes como la de la señora rubia sentada en el sofá de un *glamouroso* salón, acompañada de la Mónica Naranjo-gobernanta acostada en su regazo. Seguidamente, la Mónica Naranjo-rica, en liguero, apoyada en el inodoro dorado y la Mónica Naranjo-bailarina con una botella de vino en la mano, golpeándose contra el piano; la mujer rubia, de rosa, hablando por teléfono móvil y sentada en el ya reconocido inodoro, la Mónica Naranjo-empleada de hogar en posición de mesa, fregando en una casa de lujo; la señora gorda con un traje de lujo y su abanico sentada delante del wáter; un chico moreno, travestido con liga, botas altas –negras– y peluca, también sentado en el wáter. Otro *take* nos lleva a la Mónica Naranjo-cantante/pianista que toca mientras la señora rubia se encuentra sentada encima del piano. Sigue el desfile de personajes *queer*: un andrógino moreno, con muchas cadenas de oro que le cubren todo el pecho; un chico rubio sentado en el wáter dorado, enseñando sus bíceps; otra vez, la figura oriental, con su traje original. En la secuencia, se ve al grupo *queer* reunido, pero ahora con Mónica Naranjo figurando entre ellos como un travesti.

“Amor y lujo”, que es una canción *pop-dance*ailable viene hasta este momento orquestada sólo con voz y piano, lo que le confiere un tono tranquilo (aunque *en creciendo*), para en seguida partir hacia su punto alto, el estribillo, cuya letra anuncia: “Amor y lujo, cuerpos de gloria, grandes historias, queremos más, queremos más; esas estrellas lucen tan bellas, aman la música, son como tú, son como tú”. Sigue entonces el desfile de los personajes, pero a un ritmo frenético. Mónica Naranjo canta delante del piano a la señora rubia que se encuentra sentada encima de éste. Se intercalan imágenes de la señora lamiendo y comiendo una tarta de fresa y chantilly, arriba del inodoro dorado, dónde luego vomitará y en seguida, aparece la Mónica Naranjo-ricaza, sentada en ese mismo wáter, cantando y luego comiendo una tarta, igual que la de la señora, que también acabará vomitando. A esta secuencia le siguen más cuerpos, más imágenes de Mónica Naranjo-bailarina (ahora encima del piano, en posición de mesa, cantando y moviéndose

frenéticamente al ritmo *dance*); los *queers* vuelven a aparecer en solitario o en grupo de tres o cuatro, exhibiendo sus cuerpos y ostentando el *glamour*. En seguida, se ve a la Mónica Naranjo-empleada de hogar que, limpiando la casa, rasga el trapo, lo tira y se contorsiona por el suelo con las piernas hacia arriba. Después aparece la Mónica Naranjo-gobernanta, dando un masaje a la señora gorda. El desfile de los cuerpos *glamourosos* sigue hasta que - al final del clip- empiezan a sacar y enseñar sus artificios ante el espectador: la chica rubia aparece con dos senos protésicos en las manos, el travesti moreno saca su peluca y el chico andrógino sus cilios postizos. Otra vez se ve, a modo rápido, a la Mónica Naranjo-empleada de hogar limpiando, la Mónica Naranjo-bailarina, encima del piano y a la Mónica Naranjo-travesti que, mirándose y mirándonos, se arranca la peluca provocando la risa de sus compañeros *queers*. El clip se cierra con la imagen de la cantante vestida de bailarina y acostada encima del piano blanco.





Fotogramas del videoclip “Amor y lujo”, de Monica Naranjo

Promoviendo un verdadero desfile de cuerpos extraños, fronterizos, bellos, saludables y, sobretodo, *glamourosos*, la cantante catalana Mónica Naranjo viene a denunciar la industria musical que genera billones de dólares anualmente en la gestión de los cuerpos de los famosos y sus historias. Esos *cyborgs* -los artistas-, que son unas máquinas de producción al servicio de su imagen y del oficio musical, se ven sometidos, entre otras cosas, a dietas estrictas, a ejercicios físicos, sesiones de fotos, maratón en los medios de comunicación, por lo que se puede decir que son cuerpos que se mueven mucho y que movilizan imaginarios pero, sobre todo, que generan millones y por eso mismo importan.

Cuando, en el “Amor y lujo”, la cantante exalta que los “cuerpos de gloria”, las “estrellas que lucen tan bellas” y los “héroes adorados ciegamente” están condenados a vivir, se puede interpretar como esa larga vida que tiene el cuerpo del artista en el mercado del arte, generando dinero incluso después su muerte física.

Un ejemplo cercano en el tiempo es cómo la gran estrella de la música *pop* americana, Michael Jackson sigue, incluso después de muerto, generando ganancias en el mercado fonográfico – sin entrar en si estas ganancias son superiores o no a las que el artista generaba estando en vida. Haciendo un paréntesis, cabe señalar que su muerte ha sido todo un acontecimiento y que fans de todo el planeta han llorado en su entierro que, como sus videoclips en otras décadas, ha sido transmitido a nivel mundial. Tras todos estos hechos, se puede decir que si Elvis no ha muerto, Michael Jackson tampoco. Hiperbólicas como son las producciones de Hollywood, sería creíble pensar que todo este espectáculo de su muerte podría ser parte de una gran estrategia promocional para una vuelta triunfal del cantante-bailarín con su nuevo trabajo musical. Michael re-vive -como la figura horrenda de “Thriller”- re-novado, anunciando su nuevo disco. Imaginaciones a parte, si Michael ya no vive en presencia física, vive en nuestros recuerdos, en sus canciones, en fotos y videoclips.

Sigue vivo también, además de la estrella, ese morbo del público para con sus historias privadas, queriendo más, siempre.

Al entonar: “Amor y lujo, cuerpos de gloria, grandes historias, queremos más, queremos más”, Mónica Naranjo viene a señalar cómo, dentro del universo (habitable) de la música *pop* –con sus famosos–, todos queremos más: el público (quiere más del artista, de sus performances y de sus historias), pero también el artista (quiere más de la fortuna, la fama y el *glamour*), y el productor musical/fonográfico (quiere que su producto vaya a más).

En el mundo de la fama y del *glamour* al que pertenece la propia Mónica Naranjo, el dinero es visto bajo otra escala que la de los ordinarios mortales. El inodoro dorado del clip hace alusión a esta clase de los ricos y famosos que residen en suntuosas mansiones, que defecan y vomitan en wáteres de oro, que viven en un mundo de apariencias y fortuna, llegando a gastar exorbitantes cifras en un anillo, o en un vestido.

Actuando como bailarina, empleada de hogar, *drag-queen*, rica en ligeros o travesti, entre otros papeles, el cuerpo multiplicado y fragmentado de la cantante en diversos personajes, refleja la importancia del cuerpo del artista en la promoción del producto musical, como he comentado anteriormente, pero además, las diversas voces que asume Mónica Naranjo bajo sus personajes nos hace ver cómo se confunden en el clip los lugares del “yo” y el “tú”. En una especie de dialogismo, el cuerpo de la cantante y del público se aproximan y se mezclan, puesto que Mónica Naranjo canta desde la óptica de la “cansada humanidad, hundida” (público), al mismo tiempo que interpreta el papel de la estrella que luce tan bella (cantante). El punto de intermedio, o la identificación de ambos personajes, está en su amor por la música, ese amplio universo: “Esas estrellas lucen tan bellas, aman la música, y son como tú, asómbrate, son como tú”.

La polifonía de voces que asume la cantante en el clip nos imposibilita acceder a la Mónica “real”, puesto que todas son re-creaciones de la Mónica original que no existe, o que existe solamente bajo los diversos disfraces que habita y en las diversas *performances* que realiza. La letra de la canción vuelve a confundir, aún más, el lugar del “tú” y del “yo” –de la cantante y del público– al predecir: “Somos esos ídolos que inventamos, locos, ellos son como tú y yo”. Artista y público están fundidos, se puede decir, dado que los ídolos –esos héroes adorados tan ciegamente– tienen implicaciones sociales en la vida de los jóvenes (el público), rigen sus moldes de vida, al punto de que digan/canten “somos esos ídolos”.

Sobre la producción del deseo que se observa en los videoclips, huelga subrayar que es trabajada del mismo modo que en la publicidad, puesto que en ambas se seduce con vistas a incitar a la compra, al consumo desaforado. Sobre la aproximación de estos dos formatos, Valdellós en su texto *El videoclip como Mercanarrativa* señala:

El formato audiovisual del videoclip es producido y emitido con unos fines, iguales que los de la publicidad convencional, para lo que se sirve del mismo mecanismo, el de seducción, que tiene efectos y consecuencias sobre la sociedad y, especialmente, en un segmento de la población determinado, la juventud.⁹¹

En ese ensayo, Valdellós sostiene que en ambos formatos se observa una interpelación del interlocutor, buscando su adhesión emocional hacia el producto promocionado, lo que viene a reflejar que el público consumidor es de fundamental importancia en el sistema capitalista de la producción-consumo. El mecanismo de seducción funciona incitando el deseo en esos cuerpos dóciles, consumistas; el deseo de adquirir el producto. No obstante, si en la publicidad se escenifica el prestigio y bien estar que puede gozar el individuo tras consumir el producto anunciado, en el caso de los clips, el producto a consumir y disfrutar es el artista, su música y todo lo relacionado con él. Por eso mismo, en ese proceso, es el cuerpo del artista –o grupo– que va a exhibirse delante del “fan-consumidor” como un producto más.

En el videoclip “Amor y lujo”, los personajes que desfilan ante nuestros ojos miran hacia nosotros, a la vez que les miramos. De hecho, la canción empieza con la alusión a la mirada: “Mira esa cansada humanidad”, nos dice/canta Mónica Naranjo mientras nos mira y nos invita a mirarla. Siguiendo aún la letra de la canción, se observa que la mirada viene acompañada de la imaginación: “imaginando seres de fortuna y gran corazón”, de modo que el acto de mirar y ser mirado es el resultado de una prolífica relación.

En su texto *Placer visual y cine narrativo*,⁹² Laura Mulvey estudia el placer de la mirada en el cine, y de cómo la mujer aparece representada en él. El recorte que hace la autora se refiere al llamado cine clásico de Hollywood entre las décadas de 1930 y 1940. Señalando que las convenciones del *film mainstream* enfoca su atención en la forma humana, Mulvey

⁹¹VALDELLÓS, Ana María Sedeño. *El videoclip como mercanarrativa*. En: Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 16, 2007. p.495

⁹²MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Colección Eutopías, vol. 1. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1988. p.10

subraya el placer escopofílico por parte del público hacia el *star system*: el público se complace en la actividad *voyeurística* que supone ver ese cuerpo usado como objeto sexual para estimular la mirada. Trayendo el estadio del espejo de Lacan, en que este analiza como el niño constituye el ego a través del reconocimiento de su imagen en el espejo, la autora acerca espejo y pantalla, subrayando la identificación que viene a tener el público con la imagen visualizada. Según Mulvey, el cine tiene estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes como para permitir simultáneamente una temporal pérdida del ego y su refuerzo.

Siguiendo las pistas de Mulvey, involucrando identidad, espejo y pantalla, Piedad Solans, en su texto *Del espejo a la pantalla: derivas de la identidad*,⁹³ utiliza la metáfora de un inmenso y polifacético espejo (pantalla) en que el poder proyecta sus formas para que se mire el sujeto y se reconozca. De ese modo, volvemos a pensar el cine como tecnología y volvemos también al texto de Mulvey que, entendiendo el cine como discurso y como industria, vislumbra en su cuerpo las marcas de las divisiones de la sociedad capitalista. Observando que el placer de mirar se halla dividido en un polo activo/masculino y en otro pasivo/femenino, Mulvey sostiene que el cuerpo de la mujer viene a cumplir un papel de objeto al ser mirado, comprobando que en el cine las estructuras patriarcales occidentales vienen a reforzarse.

Esas mismas premisas que utiliza Mulvey para el cine son válidas para los videoclips comerciales, en los que se puede vislumbrar una enorme cantidad de cuerpos femeninos embellecidos y expuestos como espectáculo. “Single ladies” (2008), de la cantante americana Beyoncé y “La loba” (2009), de la cantante colombiana Shakira, son apenas dos ejemplos de videoclips actuales en que el cuerpo femenino es exhibido como objeto de deseo por parte de las industrias audiovisuales. En ambos videoclips, las figuras de las artistas ocupan el lugar central en la pantalla y durante los tres minutos y medio que duran, lo que se observa son cuerpos femeninos esbeltos y bien formados que se exhiben –con muy poca ropa– incitando a la mirada y reforzando las diferencias sexuales propias de la sociedad patriarcal capitalista y sexista.

⁹³ SOLANS, Piedad. Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.



Fotogramas del videoclip “Single ladies”, de Beyoncé



Fotogramas del videoclip “La Loba”, de Shakira

El videoclip “Amor y lujo” de Mónica Naranjo nos invita a mirar por detrás de esa red internacional de la música que agencia al cuerpo del artista con el fin de exhibirle y ganar más y más dinero. Para eso, se utilizan personajes diferentes y fronterizos como ilustración-parodística de los cuerpos de gloria de los famosos. Con estos cuerpos, la cantante catalana trae la diferencia para el espacio del videoclip, puesto que esos híbridos vienen a contrastar con los cuerpos estereotipados que exhibe la industria de Hollywood y las que siguen su modelo, en términos de producción audiovisual.

Grimalt, en *Los video-clips; precedentes, orígenes y características*, nos informa que un videoclip para ser vehiculado en los canales internacionales de difusión de imágenes necesita cumplir una serie de requisitos –“superar niveles mínimos de calidad técnica, tener cierta calidad artística, entrar dentro de unos parámetros convencionales del buen gusto,

etc.”–,⁹⁴ lo que nos lleva a percibir su carácter uniformizador y conservador, afín con la actual democracia de la sociedad de consumo. Sin embargo, hay que subrayar que hay videoclips y videoclips, como se suele decir. Además de los comerciales, hay muchos videoclips que escriben la diferencia, hablan y traen a la escena el “otro”, como lo hace “Amor y lujo”, y los anteriormente vistos aquí, “Smack my bitch up”, “Dope show” y “Thoughtless”. No obstante, quisiera subrayar que hay, además, grupos y artistas que van más allá y utilizan el artificio del videoclip como recurso para re-crear sus identidades. La cantante islandesa Björk es un ejemplo de esos artistas, en cuyos trabajos musicales el videoclip es de suma importancia en la reescritura de sus identidades múltiples. Asomémonos, pues, al cuerpo mutante de Björk.

III.2 Performando la identidad a través del videoclip: los cuerpos de Björk

Cuando se habla de la cantante y compositora islandesa Björk, se refiere a un cuerpo mutante que está siempre enseñándose diferente en cada nuevo trabajo musical. En la obra de esta creativa artista, el videoclip es de suma importancia ya que más que una simple ilustración de la letra y una exhibición gratuita de su cuerpo, lo que se muestra en él son sus inquietudes. Trabajando conjuntamente con los directores de sus clips, la cantante busca siempre transmitirles la idea y el concepto de sus temas, para que lo que se vea reflejado en la pantalla sea el cuerpo y la idea que ella pretende mostrar.

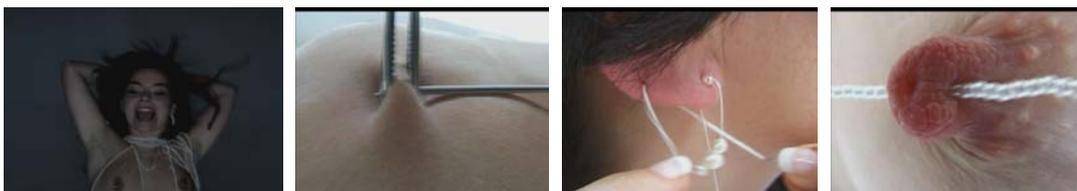
Con vistas a asomarnos a las experiencias músico-visuales de Björk, se propone analizar tres de sus cuerpos-videoclips: “Pagan poetry”, “Jóga” y “All is full of love”. Vamos, pues, a ellos.

Pagan poetry

En este curioso videoclip, dirigido por Nick Knight en el año 2001, las imágenes del cuerpo de Björk, primeramente, aparecen alteradas –como ocultas– por un efecto. En seguida se ve en imagen “nítida” la boca de la cantante, en un primer plano, que luego vuelve a presentarse borrosa. A partir de ahí, empezamos a seguirle la pista, puesto que las imágenes

⁹⁴ GRIMALT, Raúl Durá. Op. Cit. p.92. Hay que considerar que el referido texto data de 1988 y que en este período de tiempo algunos cambios han ocurrido en ese sentido, pero hoy todavía hay pre requisitos para la vehiculación de clips, como los citados por él.

del cuerpo van de borrosas a claras, siempre en ese movimiento. Se ve la cara de la cantante, acostada, en un primer plano; luego cuerpos que se mueven, borrosos, en una relación sexual. En imagen clara, vemos su oreja siendo traspasada por una aguja con línea y perlas, seguidamente aparecen también sus pezones que, a continuación, se transforman en imagen borrosa. A través de lo borroso se observan escenas de sexo oral entre Björk y su compañero. Luego se suceden más y más escenas de cuerpos borrosos, que a continuación se transforman en líneas. Otra vez la cantante aparece, borrosa, con su cara en primer plano. En seguida se le ve cantando en imagen clara. Ambas imágenes de la artista –la borrosa y la clara– se alternan. Después se ve a la cantante en imagen clara; su pelo está revuelto y vuela mientras ella canta en tono desesperado. En un primer momento, no parece encontrarse vestida, puesto que se pueden ver sus pechos, pero se observa que lleva una especie de hilos con perlas que le envuelven el cuello y parte del brazo. La cantante se contorsiona al cantar, como intentando desprenderse de los hilos que le rodean el cuello. En el *take* siguiente, la pausa en el ritmo de la canción hace que su cuerpo deje de moverse. La cantante, angustiada y llorosa, se cubre la cara mientras su voz –y otras, del coro– sobresalen: “Le amo, le amo, ella le ama, ella le ama”. En la escena siguiente, en un breve *take*, ya se vuelve a ver entera, ahora con un vestido de novia que le cubre de cintura para abajo. Otra vez se ve su cara en primer plano, esta vez más contenta, cantando mientras las voces siguen entonando: “ella le ama, ella le ama”. Una vez más se muestra su cuerpo entero con el vestido y, en seguida, en primer plano, una aguja gruesa que perfora su piel sujeta con una especie de pinza. El clip finaliza con la imagen de la espalda de la cantante con seis *piercings* alineados, que sujetan el corsé terminado en lazo.





Fotogramas del videoclip “Pagan poetry”, de Björk

Un cuerpo desacralizado, perforado, expuesto y abierto al placer es lo que nos enseña Björk en este videoclip que, según la cantante, trata sobre una mujer que se prepara para casarse después de mantener una relación sexual con su amante. La cantante utiliza su recurso vocal y su expresividad corporal para contar, frente a la cámara, esa historia de amor, llena de códigos secretos y obtusos – como el código Morse, del que habla en la letra.⁹⁵ En esa *performance*-confesión que nos ofrece Björk, se perciben momentos de angustia, de placer, de dolor, pero, principalmente, es la tensión lo que recorre todo el videoclip. Una tensión que se percibe en su peculiar manera de cantar –emitiendo, desde susurros, hasta sonidos guturales–, y que refleja la situación del personaje al querer entregarse al placer (a ese “él” que ama), estando, sin embargo, implicada en una situación aparentemente irrevocable de como es la del compromiso matrimonial ya inminente.

Pero si es cierto que ese código tallado en su piel la marca –dolorosamente–, no obstante, no le impide proferir su poesía pagana: “Pedaleando entre las corrientes oscuras, encontré una copia fiel, un anteproyecto del placer en mí.”

Si, de modo general, los videoclips, por utilizar metáforas visuales e imágenes simbólicas, se pueden relacionar con la poesía, en “Pagan poetry” dicha aproximación se hace digna de resaltar, atendiendo al hecho de que la poesía se encuentra ya en el título mismo de la canción y el clip recurre a elementos poéticos a través de figuras retóricas como la metáfora y la sinestesia. Proveniente del griego *ποιησις*, y a través del latín *poesis* –fabricación, construcción– la poesía en este videoclip de Björk se encuentra relacionada, aún, al proceso de creación de su identidad. Hablando de amor –y haciéndolo– Björk, en “Pagan poetry”, viene a deconstruir las prototípicas estructuras amorosas presentadas en las canciones *pop*,

⁹⁵El código morse es un medio de comunicación que se basa en la transmisión y recepción de mensajes a través de rayos de luz o sonidos, empleando un alfabeto compuesto por puntos y rayas.

a la vez que investiga el placer –en sí misma– de otro modo, que no es el que le han enseñado.

Un cuerpo distinto al cuerpo pagano presentado en “Pagan poetry” es el que la artista nos presenta en “Jóga” y que pasamos a analizar a continuación.

Jóga

El videoclip “Jóga”, dirigido por Michel Gondry en 1997 empieza con la imagen aérea de un mar y luego se va acercando a la orilla, donde se encuentra el cuerpo de Björk, enteramente vestido de blanco y extendido. Se escuchan violines y violoncelos; vemos de cerca el cuerpo, y luego el rostro de la cantante que duerme. Las imágenes que se ven a continuación son paisajes de su tierra natal, Islandia. Todos los accidentes de su geografía – suelos, piedras, volcanes, caminos, ríos, etc.– son recorridos por vía aérea. Trabajadas por ordenador, esas imágenes que desfilan ante nuestros ojos aparecen saturadas y modificadas. Saliendo de esta especie de introducción, con voz y cuerdas, la canción cambia con la entrada del ritmo electrónico. A partir de ahí, se observa la geografía moviéndose al ritmo de la música: piedras que se hinchan, grietas que se abren haciéndonos ver el interior de la Tierra; todo manipulado por ordenador. El clip sigue con más imágenes del territorio islandés visto desde arriba hasta que, en una montaña, de lejos, avistamos a Björk de pie. En ese momento la canción cambia de nuevo el ritmo y vuelve a oírse solamente la voz y los instrumentos de cuerda. Vemos a la cantante de cerca y es una Björk digital, hecha por ordenador. Sigue vestida con su chaqueta y pantalón blancos y lleva las manos en su corazón que se presenta como un agujero abierto. Adentrándonos en él, nos encontramos con una cueva, con más paisajes y con el mapa de Islandia, flotando.





Fotogramas del videoclip “Jóga”, de Björk

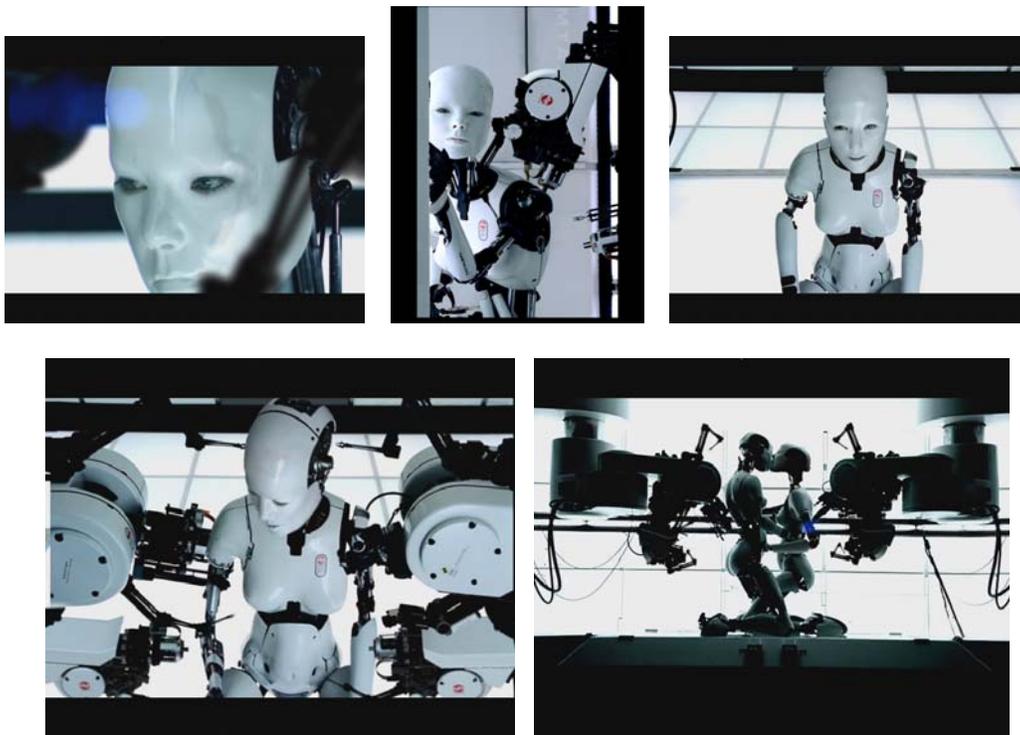
En este videoclip que lleva como título el apodo de la mejor amiga de Björk (Johanna Johannsdóttir), el cuerpo de la cantante aparece integrado en ese “paisaje emocional”, que es como se refiere al territorio islandés en la letra de la canción. La geografía del país natal de Björk es recorrida desde arriba y, entre grietas y agujeros, se ve confundido en el clip el lugar del interior y del exterior, puesto que, a la vez que la cantante habita su país, él habita en su interior. Esa aproximación emocional de ambos cuerpos, impulsada por una voz melodiosa acompañada por violines, cellos y sintetizadores, trasciende el orden discursivo porque se trata de una experiencia: “No tienes que hablar, yo siento paisajes emocionales”. La manera curiosa con que el cuerpo *in-mundo* de la cantante aparece al principio del clip nos hace ver una aproximación del cuerpo humano al cuerpo mayor que habitamos: la Tierra. De modo análogo, las imágenes movedizas de la Tierra remiten al del humano, un cuerpo que se mueve, que explota, que se ensancha, etc. Cuerpo y mundo están fundidos en esa experiencia de amor y vitalidad que expresa Björk hacia su tierra en “Jóga”.

El tercer cuerpo de Björk que se analiza aquí es el cuerpo-robot del videoclip “All is full of love”. Visualicémoslo.

All is full of love

“All is full of love”, dirigido por Chris Cunningham el año de 1999 empieza con la imagen de unos cables que nos dirigen a un robot que se encuentra acostado. Dos grandes aparatos mecánicos, uno de cada lado, se mueven, dirigiéndose hacia él y tocándolo. Es en este momento cuando el espacio se ilumina y se ve que es Björk-robot quien, entonces, gana vida y empieza a cantar: “Te darán amor, te cuidarán...” Los aparatos mecánicos siguen en contacto con la robot-cantante ajustando sus piezas, perfeccionándola. Se ve agua en los aparatos y en el cuerpo de la robot. Las máquinas siguen soldando piezas y añadiendo contenidos al cuerpo de la Björk-robot. En el *take* siguiente, las máquinas se alejan de ella y aparece delante otra robot - clone de ella misma. La robot recién aparecida canta

conjuntamente con la primera haciendo los contrapuntos vocales de la canción. Se observa agua en los genitales de la Björk-robot, mientras que la segunda robot le extiende la mano. En la escena siguiente se las ve besándose mientras que a su alrededor los aparatos mecánicos siguen ajustándose piezas. Las robots se besan y se tocan a la vez que las máquinas, rodeándolas, les tocan por las espaldas, por la cabeza y por los genitales. La luz se baja y siguen besándose. Luego, en un primer plano, se ve a una pieza mecánica mojada aunque por la escasa iluminación no se puede apreciar bien la relación que mantienen las dos robots. Luego, se enciende otra vez la luz dejando ver que la relación sigue y que se encuentra en su punto más intenso cuando, simultáneamente, la canción proclama: “Todo está lleno de amor, todo está lleno de amor...”. La escena disuelve y volvemos a ver los cables de los circuitos que conectan robots y aparatos.



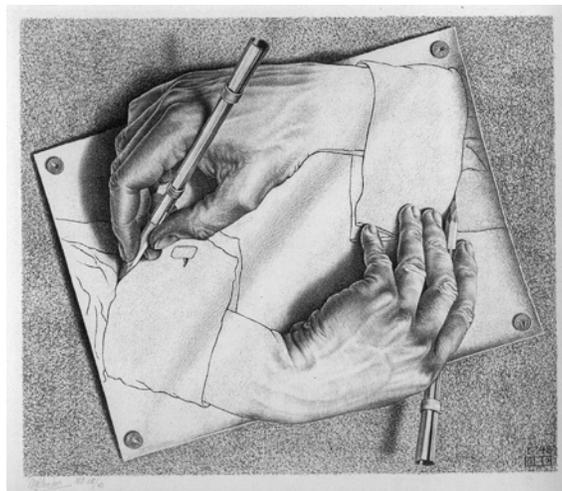
Fotogramas del videoclip “All is full of love”, de Björk

El cuerpo-robot humanizado que nos presenta Björk, en ese videoclip, nos lleva a la noción de ilusión óptica de la que habla Donna Haraway al referirse a la frontera entre el humano y la máquina. Según la autora, nuestras relaciones con las tecnologías son más ambiguas de

lo que pensamos.⁹⁶ Como se ha mencionado anteriormente, con la imagen del *cyborg* ya no se puede pensar el humano de un lado y el artefacto del otro, sino que se trata del *entre-lugar* donde máquina y humano simultáneamente se construyen. La imagen de la Björk-robot funcionando –e incluso amando– a través de los aparatos, nos hacen ver el cuerpo como nudo en la tecnocultura, recibiendo y enviando informaciones, miradas, significados. No obstante, el videoclip nos remite aún a la noción de encuentro: encuentro de la máquina con el organismo, pero también, encuentro del yo consigo mismo y encuentro placentero-sexual entre dos cuerpos.

De carne y hueso, digital o robot, el cuerpo de Björk tal como se presenta en esos tres videoclips, se muestra híbrido, impuro, siempre “conectado por” y “conectando con”; en suma, un cuerpo siempre en proceso, en la red tecnocultural, afectado y afectando. Y aún en la tecnocultura –no hay nada fuera de ese texto– cabe pensar, además de los cuerpos y sensibilidades modificados por los nuevos medios, cómo los medios también son modificados por la construcción de nuevas narrativas, provenientes de esas nuevas corporeidades, sus deseos y devenires. El cuerpo –pero también los medios, la cultura– en mutación.

Conclusiones en torno al “cuerpo-videoclip”



Drawing hands, M. C. Escher

⁹⁶ HARAWAY, Donna. Op. Cit. p.46

En esas consideraciones finales, se propone hablar de una amalgama llamada “cuerpo-videoclips”.

Como se ha apuntado anteriormente, igualmente a Björk, son varios los artistas que en sus trabajos musicales, videoclips y cuerpos forman un híbrido, es decir, ambas corporeidades se construyen conjuntamente, una modificando y afectando la otra, como las manos de Escher que se dibujan simultáneamente. En ese enérgico encuentro de música, palabra, cuerpo, *performance*, imagen, mirada, goce, entre otros elementos, cabe subrayar el potencial del medio “clíptico” en la reescritura de la realidad y del cuerpo. A través de su “fruición distraída”, los clips nos invitan a recrearnos de modo diferente, a producirnos creativamente –el artista, pero también el público–, haciéndonos recordar la premisa de Donna Haraway en su *Manifiesto Ciborgue* de que “con la ayuda de la tecnología es posible construir identidad, sexualidad e incluso el género”.⁹⁷

En el Seminario conferido en el *Museu d’Art Contemporani de Barcelona* el año 2006, la filósofa estadounidense habló sobre especies compañeras –del latín *cum panis*, compartir el pan–, a partir de la lectura de dos textos: *The Companion Species*, sobre los animales de compañía, y *A Note of a Sportswriter’s Daughter: Companion Species*, sobre un escritor deportista que, tras un accidente, vivía en un silla de ruedas. A partir de esos textos, Haraway ha señalado que no hay sujetos –objetos, especies, géneros–, sino que lo que existe son relaciones, encuentros.

En el texto *A Note of a Sportswriter’s Daughter: Companion Species*, la hija del escritor deportista nos cuenta a través de una carta que la silla de ruedas que utilizaba su padre formaba con él un sólo cuerpo, se trataba de un encuentro que le hacía vivir. De modo parecido, los juegos de Donna Haraway con su perra Cayenne nos son narrados por la filósofa como una manera de conectar con la otredad –en ese caso, el animal.

Por todas estas consideraciones, hablar de especies compañeras significa reconocerse siempre en ese proceso de ser uno mismo y otro, significa reconocerse complejo, mutante y relacional. Significa decir que a la vez que construimos nuevas tecnologías, éstas nos construyen también a nosotros en una relación de hacerse *ad infinitum*. Por este motivo, la locución que considero más apropiada para concluir el trabajo que he presentado a lo largo de estas páginas es la que forman los sintagmas “cuerpo-videoclips” porque, para mí, es la

⁹⁷ HARAWAY, Donna. Op. Cit. p.70

expresión que mejor permite reflejar el sentido y el significado, la materia y la construcción de los textos videomusicales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de J.Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BARTHES, Roland. El grano de la voz. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *La cámara lúcida, notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- BELTRÁN, Patricia Soley. *In-transit: la transexualidad como migración de género*. Asparkia: Investigación feminista, N° 15, año 2004. pp. 207-232
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- CLÚA, Isabel. *Cuando Frankstein encontró a Dorian Gray*. En: Maria-Mercé Marçal (ed.). *Lectora, Revista de dones i textualitat, Cuerpos, géneros, tecnologías*, 2004.
- COLAIZZI, Giulia. *Escrituras del texto, poéticas del cuerpo*. Conferencia en Seminario nacional “Corporitzar el pensament. Cossos, gèneres, tecnologies”. UAB, 2005.
- _____. *El acto cinematográfico: Género y texto filmico*. En: *Lectora, Revista de dones i textualitat, Dones i cinema*, n.7, 2001.
- CORTÉS, José Miguel G. Masculinidad y representación. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca, 1995.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. En: *Lógica do Sentido*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DUQUE, Félix. De *cyborgs*, superhombres y otras exageraciones. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- ECHEVERRÍA, Javier. Cuerpo electrónico e identidad. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Las unidades del discurso. En: *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI Editores S.A. Traducción: Aurelio Garzón del Camino.
- _____. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 3ª edición. Barcelona: Anagrama, 1993.

- _____. Poder-cuerpo. En: *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. 2ª edición. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
- _____. Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En: *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. 2ª edición. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
- _____. *Los anormales*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- _____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Introducción de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996. Traducción: Mercedes Allendesalazar.
- _____. *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1981. Traducción: Aurelio Garzón del Camino
- FRITH, Simon. *Music for pleasure*. New York: Routledge, 1988.
- GRIMALT, Raúl Durá. *Los video-clips; precedentes, orígenes y características*. Universidade Politecnica de Valencia, 1988.
- HARAWAY, D. Manifiesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. En: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HOISEL, Evelina de Carvalho Sá. *SUPERCAOS: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- JAMESON, Fredrich. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática, São Paulo, 1997.
- KOTHE, Flávio René. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Ed. Siglo XXI, 1988.
- LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo. *El videoclip como formato o género*. Ciudad: Santiago del Estero. Trabajo de tesis de grado, 1998.
- MIGLIETTI, Francesca Alfano. Extraneous body: Incarnations. En: *Extreme bodies; the use and abuse of the body in art*. Itália: Skira Editore, 2003.
- MORAL, Ricardo Piñero. Arte y técnica: una pre-historia en la representación del cuerpo humano. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Colección Eutopías, vol. 1. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1988.
- NAVARRO, Jordi Sánchez. Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la Cyberficción. En: NAVARRO, Antonio José (org.). *La Nueva Carne; una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. *Videoclip: artemídia emergente*. Tesis Doctoral en Ciencias de la Comunicación. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 1992.

- PALACIOS, Jesús. Nueva Carne / Vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne. En: NAVARRO, Antonio José (org.). *La Nueva Carne; una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. En: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós Estética, 2000.
- PEDRAZA, Pilar. Teratología y nueva carne. En: NAVARRO, Antonio José (org.). *La Nueva Carne; una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- POLANCO, Daniel Jesús Carrillo. *Todo lo que debes saber sobre el videoclip*. Máster en Comunicación Política por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona-España, 2008. Video filmaciones Mérida: <http://videofilmacionesmerida.blogspot.com>. Página revisada por última vez en Octubre del 2009.
- RACIONERO, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.
- ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. En: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Nunca fomos humanos; nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latinoamericano. En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- SOLANS, Piedad. Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. En: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- TORRAS, Meri. Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas. En: Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa (eds.). *Perversas y divinas*. Vol. 1. Valencia: Ediciones Escultura, 2002.
- _____. *Lecciones de anatomía: la presencia del cuerpo ausente en la cultura popular del fin de milenio*. Comunicación presentada en el II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP). Universidade da Coruña, noviembre de 2005.
- VALDELLÓS, Ana María Sedeño. *Lenguaje del videoclip*. Servicios de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002.
- _____. *Videoclip musical: materialidad electrónica e influencia del videoarte*. Universidad de Málaga. Área Abierta nº 16 Marzo, 2007.
- _____. *El videoclip como mercanarrativa*. En Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 16, 2007. pp. 493-504
- _____. *El papel del videoclip musical en la creación de la identidad juvenil*. Comunicación presentada en el XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, septiembre de 2006.
- WEINRICHTER, Antonio. Body-art, body-apart. Nuevas imágenes del viejo cuerpo. En: NAVARRO, Antonio José (org.). *La Nueva Carne; una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- WILDE, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

YARZA, Marta Pérez. *Videoclip e imágenes del descrédito; Black Hole Sun*, de Soundgarden (Universidad del País Vasco). Comunicación presentada en las VII Jornadas Internacionales de Semiótica. Bilbao, diciembre de 1995.

Listado de Videoclips:

“All is full of love”

Artista/Grupo: Björk
Director: Chris Cunningham
Año: 1999

“Amor y lujo “

Artista/Grupo: Mónica Naranjo
Director: Juan Marrero
Año: 2008

“Dani California”

Artista/Grupo: Red Hot Chili Peppers
Director: Tony Kaye
Año: 2006

“Dirrty”

Artista/Grupo: Christina Aguilera
Director: David LaChapelle
Año: 2002

“Dope Show”

Artista/Grupo: Marilyn Manson
Director: Paul Hunter
Año: 1998

“Her morning elegance”

Artista/Grupo: Oren Lavie
Directores: Oren Lavie, Yuval y Merav Nathan
Año: 2009

“Hibi no neiro” (Tone of everyday)”

Artista/Grupo: Sour
Directores: Masashi Kawamura, Hal Kirkland, Magico Nakamura y Masayoshi Nakamura
Año: 2009

“I just wanna love U (Give It 2 Me)”

Artista/Grupo: Jay-Z

Año: 2000

“Jóga”

Artista/Grupo: Björk

Director: Michel Gondry

Año: 1997

“La Loba”

Artista/Grupo: Shakira

Director: Jake Nava

Año: 2009

“Pagan poetry”

Artista/Grupo: Björk

Director: Nick Knight

Año: 2001

“Single ladies”

Artista/Grupo: Beyoncé

Director: Jake Nava

Año: 2008

“Smack my bitch up”

Artista/Grupo: The Prodigy

Director: Jonas Åkerlund

Año: 1997

“The weekend”

Artista/Grupo: Michael Gray

Año: 2004

“Thoughtless”

Artista/Grupo: Korn

Director: Hughes Brothers

Año: 2002