

MEDIOS DE MASAS E ICONOGRAFIA: LA "IMAGEN" RELIGIOSA AL SERVICIO DEL VIDEO-CLIP

Juan Antonio Sánchez López

La irrupción de los medios de masas en el mundo actual ha supuesto todo un revulsivo en los comportamientos de la colectividad, al propiciar alteraciones de todo tipo en el seno de la sociedad, que afectan a parámetros ideológicos, esquemas de pensamiento o escalas de valores. La concepción del Arte como "objeto de consumo" viene a significar un nuevo elemento a tener en consideración en tal proceso, pues el antiguo ideal de la obra artística como pieza "única" e "insustituible" ha cedido el paso a una "democratización" que se extiende desde el campo de la propia creación, al de la adquisición o al del simple disfrute estético. Quizás fuera la publicidad uno de los primeros medios en hacer "uso" del Arte utilizando su mismo lenguaje. Posteriormente, el desarrollo de las nuevas tecnologías ha originado la aparición de medios de comunicación cada vez más sofisticados que precisan para su expansión de una serie de recursos específicos. Sin lugar a dudas, uno de ellos ha sido el VIDEO-CLIP, nacido en principio como mero soporte visual de un tema musical, con vistas a su ulterior promoción y más fácil comercialización entre un público eminentemente joven, y que ha pasado a convertirse en uno de los géneros de mayor apogeo y difusión durante los últimos años. Ernst Gombrich ha achacado reoientemente al predominio de la crítica y de la industria, la falta de imaginación que domina, a su entender, la totalidad de los ámbitos artísticos en el día de hoy. Este hecho ha sumido al fenómeno creativo en un preocupante *impasse* en el que se han dado cita desde la integración o "resurrección" de estilos, a la mirada irónica que la intelectualidad ha dirigido al proceso estético, sin olvidar, por supuesto, la globalización de los mensajes, con el subsiguiente predominio del audiovisual sobre otras formas artísticas "tradicionales", entiéndase Pintura y Escultura¹. La afirmación anterior no es nueva, ni mucho menos, sorprendente dadas las posibilidades casi infinitas del medio audiovisual para crear, generalizar e imponer, con una facilidad a veces pasmosa, símbolos, mitos y "clichés", que se revelan tremendamente propensos a su instantánea universalización y mimetismo. entre una masa poblacional siempre presta a su "consumo" asiduo. Así pues, la imagen alimenta y promueve todo tipo de sueños, inquietudes, anhelos e ideales que la colectividad desea hacer suyos a toda costa, al

¹ JURISTO, J. A.: "Mass Media y poder", en *El Sol*, 26-IV-1991, Madrid, 1991, pág. 2.

Juan Antonio Sánchez López.

sucumbir al "encanto" de unos códigos iconológicos de compleja y premeditada elaboración, que repercuten en un sacrificio paulatino del individualismo. La procedencia de estos códigos remite alternativamente al campo de la percepción ordinaria de otros contextos de lo imaginario, como pueden ser la pintura, la fotografía, el cine y el cómic, amén de todo el bagaje emblemático acumulado por los siglos y hoy "resurgido" bajo la apariencia de arbitrarias, sutiles y fugaces "citas"².

Este trabajo, concebido como primer avance de una futura profundización, más exhaustiva y diversa, en la Iconografía del Video-Clip, se identifica con la intención de estudiar, a través de una selección de ejemplos que se han considerado como paradigmáticos, las distintas propuestas con que un medio de masas concreto, como el que tratamos, es capaz de hacer suyo un conjunto de claves iconográficas adscritas a un cuerpo temático, tan puntual dentro del Universo simbólico, como es la imagen religiosa creada por la cultura occidental desde los más remotos tiempos del Cristianismo. Se promueven así, propuestas visuales, no exentas en abundantes casos de una notable plasticidad, cuya orientación teleológica es la de ilustrar, complementar e, incluso, desdoblarse el mensaje más o menos rico en contenido, emitido por la vía musical. Para sus propósitos no se desdeñará la apelación al rico repertorio emblemático que, surgido en el Medievo como primer intento de una compilación conclusiva, tendría su máxima eclosión en el mundo del Renacimiento y del Barroco, con sus posteriores relecturas y matizaciones decimonónicas. Tales asociaciones mentales no siempre se adscriben a una intención crítica previa por parte del hipotético mentor o diseñador de la trama del Video-Clip, sino que se integran a ella a modo de caprichosos y tangenciales reclamos, que aportan al producto final un toque publicitario ficticiamente rupturista y siempre eficiente, considerado como el más adecuado en vistas a la previsible ampliación de su mercado de venta. De ese modo, no es de extrañar el renacimiento que los mecanismos simbólicos han experimentado en nuestros días como vehículos por los que se han canalizado multitud de referencias "clásicas" al mundo de la ficción.

La saturación que estas citas han alcanzado en los medios audiovisuales, no hace sino encubrir una ausencia manifiesta de mensajes e informaciones realmente novedosas. En consecuencia, se ha hecho necesario apelar a un conjunto de viejos

² RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1988, pag. 205. Consúltense, igualmente, como ejemplo del "arte" al servicio del "consumo" musical: RODRÍGUEZ DEL ÁLAMO, J.: "Música en imágenes" en *Hilo Musical* n° 184, ST Hilo, Madrid, 1992, s/p. La portada del disco L.P. y sus valores plásticos constituye su objeto de análisis.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

temas que han sido reinterpretados e integrados por el Video-Clip dentro de una nueva dimensión en la que *de modo similar a como Durero vinculaba la belleza de Apolo con la de Cristo, los video-clips transforman a ambos en cantantes*³.

En líneas generales, la “estética” del Video-Clip se encuentra fuertemente mediaticizada por la irrupción de unos criterios formales que determinan *a priori*, tanto su elaboración como el fin último perseguido en el guión de la “historia” a narrar. En unas ocasiones, se impone el exhibicionismo del o los “protagonistas” con la apoyatura de efectistas coreografías o “partenaires”, que se desenvuelven en una atmósfera trivial deliberadamente superficial y aséptica. En este sentido, la catalogación del cantante como un “producto” más que la compañía discográfica pone a disposición de los consumidores, ha traído consigo el que, en un momento dado, haya sido mucho más importante “tener” un video reducido a la categoría de simple versión visual de la canción promocionada, que un buen video, cuidado hasta en sus más mínimos detalles. Han sido, sin duda, algunos grupos y cantantes más sensibilizados y comprometidos con tendencias artísticas concretas, convicciones personales, modos de vida, causas políticas o meras excentricidades, los que han impulsado una prospección más incisiva en las posibilidades de comunicación simbólica del Video-Clip, al que han dotado de unas pretensiones más ambiciosas en cuanto a densidad del mensaje y artísticidad plástica e iconográfica, supliendo en muchos casos con imaginación, la falta de presupuesto.

El proceso creativo del Video-Clip estriba en el aluvión de imágenes consecutivas que se proyectan sobre el espectador, gracias a las sugerencias que una música y una letra concretas proporcionan al realizador que ha de intentar dotarlas de coherencia narrativa. Luego surgen los tratamientos específicos, entendidos como la fusión de numerosos medios complementarios, esto es, se rueda y se estructura narrativamente, bien de forma publicitaria o bien de forma cinematográfica, según el soporte de la canción, el tipo de “historia” que se quiere comunicar o el “look” lucido por el cantante o grupo en cuestión, como atributo parlante que lo caracteriza ante “su” público, como “ídolo” o “icono” del siglo XX.

El video-clip también se ha revelado como un recurso de vital importancia a la hora de explicar ciertos matices que la letra, o incluso la melodía, se muestran incapaces de transmitir en su plenitud al receptor. La existencia de temas con letras de

³ DURA GRIMALT, R.: “Remodelación de los temas clásicos en los Medios de Masas” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tº. II-nº 4: *Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, F.U.E., Madrid, 1989, págs. 303-309, *cita*, pág. 303.

Juan Antonio Sánchez López.

enorme profundidad o con historias cuya complejidad las convierte en desconocidas para la mayor parte del público, ha inducido a que la elaboración del video haya sido casi imprescindible y, desde luego, determinante a la hora de entender todo el entorno de la canción.

No es de extrañar que en una sociedad como la actual, escasamente preparada para ejercicios de abstracción mental, la “recuperación” del simbolismo “tradicional” y, dentro de él la de la imagen religiosa, haya terminado ganando terreno. Su rápido reconocimiento y sus aborables niveles de significado, a veces muy elementales, introducen un elemento de contraste decisivo frente al símbolo abstracto, cuya creación pura ocasionaría graves problemas de comprensión, al no haberse derivado de unos antecedentes figurativos debidamente asimilados en el contexto cultural circundante⁴. En el caso del icono sacro que se asoma al guión del Video-Clip, con una amplia gama de polarizaciones, se registra una importante variante en cuanto a la finalidad perseguida con la inserción de la simbología, dentro de los cauces expresivos habituales en este género audiovisual. En efecto, la supeditación del emblema religioso a gustos e intereses de *marketing* que vienen marcados por las necesidades materiales y empresariales contemporáneas, lo alejan de aquella primitiva misión desempeñada por el mismo durante años, que lo vinculaba al servicio de realidades trascendentes a la razón y, en última instancia, hacía de él, incluso, un “alter-ego” de la propia Divinidad.

Este proceso se materializará en la práctica, a partir, al menos, de tres líneas fundamentales, que condicionan el grado de percepción, la intensidad emocional con que se transmiten los códigos seleccionados y las expectativas depositadas por el receptor ante el “mensaje” del Clip:

- 1.- Transcripción “literal” del icono tal cual, con pervivencia de su contenido intrínseco. Ej.: *It 's a sin* (Pet Shop Boys).
- 2.- Recreación del símbolo religioso según la concepción de lo sagrado como “ideal” romántico. Ej.: *Joan of Arc, Maid of Orleans* (OMD).
- 3.- Manipulación o adaptación del icono a lecturas e interpretaciones “particulares”, intencionadas o dirigidas. Ej.: *Like a Prayer* (Madonna).

1.- La transcripción “literal” del icono.

⁴ AA. VV.: *I Encuentro Internacional de Psicología del Arte*, F.U.E., Madrid, 1981, pág. 181.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

La observación de comportamientos de la realidad, coincidentes con la tradición literaria, informa este “primer grado” de adaptación de la “imagen” religiosa al clip. Despreciados por muchos críticos por mor de una utilización sistemática de sintetizadores y secuenciadores de ritmos, los temas del dúo británico Pet Shop Boys se encuentran, sin embargo, impregnados de historias tristes, divertidas o crueles, que remiten, en suma, a los polifacéticos componentes afectivos del ser humano. El tema *It's a sin* inserto en su L.P. *Actually* (Emi Records Ltd.- 1987) ya muestra un título lo suficientemente explícito en relación al objeto del presente estudio: “Es un pecado”. Apelando a la gran tradición medieval inglesa, el realizador del video-clip ha situado la “acción” en el seno de un peculiar proceso inquisitorial al que es sometido el cantante del grupo, Neil Tennant, mientras su compañero, Chris Lowe, hace las veces de guardián o sayón. En consonancia con la letra de la canción, el clip plantea una serie de imágenes hábilmente engarzadas en torno a la reivindicación de la libertad de usos, acciones y costumbres de todo individuo, frente a la moralidad rígida impuesta por la Iglesia. La secular acción fiscalizadora del clero aflora en frases de la canción tales como: *Father forgive me, I'll try not to do it* (“Padre perdóname, intentaré no hacerlo de nuevo”), que remite al concepto del “Dios castigador”, de tan fecunda explotación por el estamento eclesiástico, desde el período románico. La elaboración del guión revela una exhaustiva documentación iconográfica previa que posibilita la inclusión de cada uno de los iconos con su correspondiente simbolismo “clásico”.

El hilo conductor se determina por las alegorías de los 7 pecados capitales, que fragmentan secuencialmente la narración, como representación de los vicios que también “adornan”, y aún acrecentados, los comportamientos de los “custodios” de esa misma moral, de cuya transgresión acusan al protagonista. No obstante, la reproducción del proceso adolece de algunos de los tópicos vertidos sobre la Inquisición por desconocimiento de los mecanismos de funcionamiento de este singular organismo, como es la “puesta en escena” de la ejecución del cantante en la hoguera, por la misma Iglesia y no por la autoridad civil a la que concernía verdaderamente el asunto, en calidad de “brazo secular”. La crítica eclesiástica y las correspondencias pecado-clérigo se perciben mediante alusiones subliminales, astutamente veladas, que informan gestos, actitudes y detalles de la indumentaria de los personajes que aparecen en el video. De esta manera, se efectúan atrevidas sugerencias a la molicie y la homosexualidad entre los monjes, a la represión del sexo que encarna el cinturón de castidad “lucido” por Lowe, y a un remedo de “comunión”, ejemplificado por la fracción del pan que comen conjuntamente víctima y verdugo (Tennant/Lowe), en un in-

Juan Antonio Sánchez López.

tencionado símil con la Iconografía e Iconología de la “Última Cena”, como episodio previo a la “Pasión” personal del protagonista.

Por su parte la caracterización del “inocente” con ropajes desaliñados y teatrales miradas extáticas, entronca con los presupuestos más convencionales de la imagerie religiosa, al adoptar esquemas de composición muy semejantes al retoricismo de los *afetti*, que llegarían hasta el Barroco, con un amplio repertorio de estereotipos, tremendamente adecuados por su capacidad de persuasión⁵. El tratamiento fílmico del clip, resuelto a base de envolventes auras doradas que emergen de la penumbra, se ocupa de insinuar otras sutilezas secundarias. El derroche claroscuro, junto al empleo de audaces contraluces, es así el único elemento que sugiere al espectador la concepción expresionista del inquisidor como monje/ogro, especialmente complacido en las torturas y vejaciones que infiere al personaje arrodillado a sus pies con dos cirios. Ese criterio expresivo que hace uso de la dicotomía luz/sombra, con ciertos ribetes de preciosismo barroco, no es algo original de este clip, sino que, como recurso formal en sí mismo, constituye una de tantas citas vivas a las que muchos exégetas de lo posmoderno han juzgado como uno de sus principales modos de expresión⁶. Al contemplar el “aura” del video en cuestión, son palpables sus filiaciones, o mejor dicho, sus “préstamos” respecto a la estética que rige un conjunto de producciones cinematográficas a gran escala, con las que el realizador de *It's a sin* ha pretendido establecer abundantes puntos de contacto, tanto argumentales como iconográficos. Entre ellas, pueden citarse *Excalibur* (1981), interesante relectura del ciclo artúrico a la que John Boorman imprime tintes de epopeya y, sobre todo, la conocida versión del clásico *Iterario* de Umberto Eco: *El nombre de la rosa*, llevada a la gran pantalla por Jean Jacques Annaud en 1986. No obstante, donde la iconografía del clip de Pet Shop Boys presentará una rotunda acumulación de remisiones a códigos simbólicos de la Edad Media y el Renacimiento, en particular, será en las ya citadas alegorías de los pecados capitales, que constituyen el exponente más palmario de “traducción” literal del lenguaje emblemático de otras épocas, a un género audiovisual propio de las postrimerías del siglo XX.

La representación del vicio por la Iconografía religiosa encuentra su explicación en la consideración teológica que hace del pecado un mal que aparta al hombre

⁵ CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, J. M.: *El Barroco*, Itsmo, Madrid, 1985, pág. 27.

⁶ CALABRESE, O.: *La Era Neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 188. Del mismo autor, “La Forma de la complejidad. ¿Advenimiento de una sociedad neobarroca?” en *Fábrica del Sur* nº 1, B. N. V. Producciones-La General, Granada, 1989, pág. 43-50.

del “orden” dispuesto por Dios. La dimensión cósmica de Cristo como Salvador, trajo consigo el endurecimiento de las penas para el transgresor de ese *status*; circunstancia aprovechada por los mentores para advertir “didácticamente” al espectador de los riesgos contraídos con el pecado, mediante un completo muestreo iconográfico incluido en el ciclo de los templos. En este sentido, el “ciclo” de los pecados capitales inserto en este clip de Pet Shop Boys, es una traducción fidedigna de las fuentes originales, a las cuales se ha “modernizado” puntualmente con ciertos rasgos externos procedentes de la Iconografía del mundo contemporáneo. La *Avaricia* adopta la forma de un hombre teñido de tonos dorados que muestra monedas de oro que, posteriormente, coloca en su boca en un claro gesto de ambición. La *Lujuria*, como satisfacción desordenada y lasciva del placer sexual, es una mujer rubia de mirada felina y sofisticado peinado, traje muy escotado y ataviada con pendientes de perlas. Como si de una nueva *Gilda* se tratara, procede a desprenderse lentamente de uno de sus guantes, para provocar seguidamente al espectador con sensuales masajes en cabello y cuello. Las analogías de esta representación y otras del clip con los postulados de la *Iconología* de Cesare Ripa son verdaderamente asombrosas, pues el tratadista italiano le adjudica como uno de sus rasgos distintivos unos *cabellos artificialmente ondulados ... por ser la lujuria incitadora y vía hacia el infierno y aún escuela donde se aprenden la mayoría de los crímenes*⁷. Por ende, las joyas con perlas se hacen eco de la acepción iconológica que contempla en esta sustancia preciosa propiedades afrodisíacas, fecundantes y talismánicas en relación con el simbolismo sexual de la concha⁸. La *Soberbia* es también un personaje femenino, esta vez de cabellos oscuros y lunares en el rostro, que dirige su mirada, afectada y despectivamente, al receptor, mientras se abanica con un flabelo confeccionado con plumas de pavo real. En efecto, tanto Ripa como *El Fisiólogo*, coinciden en hacer del pavo real la encarnación zoomórfica de la soberbia, puesto que este ave actúa *sin volver nunca los ojos en dirección a las imperfecciones que posee y cuya contemplación le podría molestar*⁹, y aún más, *en el conjunto de los volátiles el pavo real es el ave más jactancioso. Es hermoso por la forma del cuerpo y por sus alas. Cuando camina se autocontempla exultante de alegría; baja entonces la cabeza y dirige su mirada al suelo y al ver sus patas, grazna aparatosamente; a saber, porque aquéllas no corresponden a las restantes partes de su cuerpo*¹⁰. El realizador del clip ha coincidido asimismo con las apreciaciones de la *Iconología* en hacer de la Soberbia una *mujer bella y altiva que va*

⁷ RIPA, C.: *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, pág. 34 (vol. II).

⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1988, pág. 813.

⁹ RIPA, C.: *Op. Cit.*, pág. 319 (Vol. II).

¹⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, ed. Tuero, Madrid, 1986, pág. 75.

Juan Antonio Sánchez López.

*vestida de rojo, con enorme nobleza y gravedad ... bella, orgullosa y ricamente vestida*¹¹. La *Gula* es, por su parte, una muchacha que ingiere, soez y desmesuradamente, una serie de alimentos que manchan por completo su rostro y sus cabellos, ya que se trata de una perversión afín a *aquél que pone en los placeres del vientre el mayor de los bienes, vaciándolo para llenarlo y llenándolo para vaciarlo de nuevo; pues no persigue otro fin que el placer de comer y devorar y la propia glotonería*¹².

Toda la indolencia adjudicada a la *Pereza* se refleja en la recreación que el clip hace de la misma como otra joven, recostada en la cama en permanente bostezo. La larga cabellera que oculta parte de su *cabeza despeinada y destocada* es un inequívoco síntoma de la pasividad y dejadez extremas de quien se pasa el día durmiendo, sesteando y descansando y *se mantiene como inmóvil y privado de toda suerte de acciones y actividades provechosas ... por cuya causa el perezoso suele ser pobre por sí mismo, viéndose comúnmente sumido en la vileza y carente de valor de cuerpo y aún de ánimo, pues no logra adquirir ni acumular, ni virtudes, ni honores, ni riquezas*.¹³ La *Envidia* se adhiere por completo a las citas que los libros de Empresas y Emblemas insertan sobre este terrible mal, al mostrarse como un hombre pintado de verde que hace referencia al *lívido color* del que habla Ripa, *mostrando con ello que así como la lividez suele producirse a causa del frío, así también es fría la envidia, apagando en el hombre todo el fuego y el ardor que la caridad alienta*¹⁴. Por ende, el realizador del clip complementa al personaje con unas larguísimas uñas con las que se carcome y araña, dando a entender que la *Envidia no consiste sino en alegrarse de los males ajenos, entristeciéndose en cambio por las cosas favorables y beneficiosas que a los demás les suceden, hasta el punto de sufrir un tormento que destruye y devora las entrañas del envidioso*¹⁵.

La más conseguida de estas peculiares visiones iconográficas es la de la *Ira*, imaginada como un joven boxeador con la piel completamente tintada en color rojo, que golpea con furia a un supuesto contrincante que se halla frente a él. En esta ocasión se retoma la “imagen” del practicante de un deporte actual lleno de violencia, para “reciclarlo” y asociarlo a la caracteriología y a la teoría de los cuatro temperamentos, conocida desde la Antigüedad. En efecto, el icono del clip encaja a la perfección con la descripción de Ripa sobre el “cuerpo de los iracundos” de los que es pro-

¹¹ Véase Nota 9.

¹² RIPA, C.: *Op. Cit.*, pág. 472 (vol. I).

¹³ *Ibidem*, pág. 196 (vol. II).

¹⁴ *Ibidem*, pág. 341 (vol. I).

¹⁵ *Supra*.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

pio como dice Aristóteles en el sexto y noveno capítulos de su *Fisonomía*, el tener grandes las espaldas, el rostro hinchado, rojos los ojos, abombada la frente y la nariz afilada y con los hoyuelos muy abiertos¹⁶. Nada mejor que un boxeador para expresar estas ideas, y además en edad juvenil, *por cuanto los jóvenes suelen ser iracundos*. De ahí el color rojo, procedente de la conmoción de la sangre, ya que la Ira cambia y transforma el cuerpo del que la sufre con el bullir de la sangre, produciendo igualmente la inflamación de los ojos¹⁷.

Las visiones de Ripa a lo moderno se encuadran así en el contexto “histórico” de ambientación medieval, que presenta el clip *It's a sin*, el cual además de evocar a sus modelos cinematográficos establece también unos vínculos subliminales con el vicio generalizado que completaba el cuadro moral y de mentalidades de la Europa de los siglos XII y XIII, respirado a través de textos como el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita. En este sentido, la poesía de los goliardos, como universitarios plenamente entregados al ejercicio de estos “pecados”, ofrece un inexcusable paradigma “libertario” del que el realizador de este video-clip parece no haber querido tampoco sustraerse:

*Como todos los jóvenes me voy por el ancho camino,
me enredo en los vicios, olvidándome de la virtud.
Busco el placer más que la salvación y como el alma
está ya perdida, sólo me preocupo de mi cuerpo*¹⁸.

2. Nuevos Románticos, Épica y Religión.

Una de las vanguardias musicales más creativas del siglo XX, fue el *New Romantic*. La antinomia tradición/modernidad, sería llevada por este “género” a sus últimas consecuencias, pues en su “imagen” se darían cita, sin fricciones, unos comedidos tintes decadentes y bohemios como “revival” del *style of life* del Romanticismo, junto a un cierto “clasicismo” iconográfico; todo ello, sin perder su conexión con el mundo de hoy. *O.M.D.*, siglas que identifican al grupo británico *Orchestral Manouvres in the Dark* (“Maniobras orquestales en la oscuridad”) responde al prototipo más acabado del *New Romantic*. Con título inspirado en un libro de David

¹⁶ RIPA, C.: *Op. Cit.*, pág.538 (vol. I)

¹⁷ *Supra*.

¹⁸ Citado por SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía Medieval*, Etor-Argitaletxea, San Sebastián, 1988, pág. 300.

Juan Antonio Sánchez López.

Watkin, su L.P. *Architecture & Morality* ("Arquitectura y Moralidad", Din Disc Ltd.- 1981), incluiría un tema muy propenso a la elucubración simbólica épico-religiosa: *Joan of Arc, Maid of Orleans* ("Juana de Arco, doncella de Orleáns").

En apariencia, el guión del clip parece adecuarse a los clichés más tópicos y típicos "establecidos" por el género *New Romantic*. Raúl Durá ha distinguido en el mismo un "medio referido", una "función" y un "estado de ánimo" de los personajes, que son puntualmente suscritos, desde sus comienzos, por el argumento y contexto ambiental de este clip de O.M.D.¹⁹. Los dos líderes del grupo, Andy Mc Cluskey y Paul Humphreys, pasan una tarde invernal en la confortable sala de estar de una lujosa mansión, "ocupados", respectivamente, en la lectura y en una partida de ajedrez en solitario. Como corresponde al *New Romantic*, encontramos dos personajes ociosos, cuyo entorno y "actividad" se adscriben a los de una clase social acomodada. Ambos personajes sueñan, nostálgicamente, con antiguas epopeyas y constantes aventuras, en las que su "dorado" *status* encuentre distracción. La clave de la "batalla" librada después por la verdadera protagonista del clip, son las figuras del ajedrez de Paul Humphreys, concebidas como tipos medievales. Estos cobrarán vida en la recreación de las hazañas de Juana de Arco, que lee, mientras tanto, Andy Mc Cluskey.

Los márgenes entre lo real/irreal, presencia/ficción se diluyen en el instante en que Mc Cluskey corre la cortina de la habitación, en un consciente símil con la subida de un telón. Cuando la luz invade por completo la sala, Juana de Arco se "materializa" súbitamente, pasando a ocupar su lugar en el tablero como contrincante de Paul Humphreys y dispuesta a afrontar su "juego" con la Muerte, a modo de declarada "cita-homenaje" al film de Ingmar Bergman *El Séptimo Sello* (1956), en el que un caballero cruzado, desolado ante un país azotado por el hambre y la peste, decide conocer el destino humano, mediante una apocalíptica partida de ajedrez de la cual será perdedor. El realizador del clip ha acudido, casi sin proponérselo, a la imagen convencional del artista "romántico" para caracterizar a Humphreys y Mc Cluskey, los cuales se apropian de esa actitud, entre soñadora y melancólica, que embarga a obras tales como el *Retrato de un Joven en el estudio de un artista* (1818-1819) de Théodore Géricault, hoy en el Louvre.

En *Joan of Arc* se han considerado dos vías compositivas fundamentales. En primer lugar, una sugerente mezcolanza iconográfica, por parte del realizador, reúne en la *Juana del Arco* del clip, distintas propuestas de definición de este personaje histórico, que proceden de la rica filmografía en torno a la doncella de Orleáns. Por otro

¹⁹ DURA GRIMALT, R.: *Art. Cit.*, pág. 304.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

lado, la simbiosis entre lo tangible y lo ilusorio y la atmósfera del video, se centrarán en una visión romántica del Medievo, entendida “a la manera” de los Nazarenos alemanes y del “arte neocristiano” que los mismos pretendían conseguir.

Un movimiento acelerado de cámara a lo largo de un oscuro claustro de bóvedas nervadas, de impronta cisterciense, y un castillo inglés, son los referentes arquitectónicos que refrendan la revalorización “romántica” del Gótico como “arte religioso” por excelencia. Por lo demás, el agreste paisaje invernal en el que transcurre la escena del clip y los acusados claroscurros, se hacen eco de la idea, un tanto tópica, de la Edad Media como una etapa de la Historia de la Humanidad sobrecogedora y delirante, poblada de bosques sombríos, ruinas y masas caóticas, muy del gusto de un Gustave Doré. Igualmente idealista y teatral es la caracterización “iconográfica” de Juana de Arco en el clip. Por un lado, se acude a enaltecer la figura de la santa incidiendo sobre sus empresas guerreras, pues Juana de Arco fue la heroína que consiguió levantar el sitio de Orleáns en 1429, y consagrar y coronar a Carlos VII como Rey de Francia en la Catedral de Reims. Es, precisamente, en este punto donde se disparan las citas cinematográficas ya aludidas, sobre todo, en el espectacular “atrezzo” lucido por la actriz del video a base de cota de mallas, armadura y cabalgadura enjaezada. Estos elementos recuerdan fielmente la iconografía de películas tan relevantes como *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948) y *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957), protagonizadas por Ingrid Bergman y Jean Seberg, respectivamente.

No obstante, el clip de O.M.D. rehuye del retoricismo de opereta hollywoodiense para centrarse en recalcar los matices espirituales y metafísicos de la “santa”. Por esta causa, la estética del video se entronca también con esa línea austera, sobria y concentrada en una cierta hegemonía de primeros planos muy expresivos, secundada por producciones tales como *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928) con María Falconetti en el papel principal, y *Giovanna d'Arco al rogo* (Roberto Rossellini, 1954), nuevamente con Ingrid Bergman. En el caso de *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962), el clip de O.M.D. asume por completo el desinterés del film por la reconstrucción arcaica y “arqueológica” de la Europa de principios del siglo XV. Asimismo, comparte su tendencia a encuadrar a la santa en espacios, más o menos neutros (paisaje nevado) o con objetos modernos (habitación de la mansión). Mientras disputa el juego, la protagonista exhibe otro “disfraz”. Esta vez, a modo de doncella “cándidamente” ataviada con largas túnicas y cabellos recogidos en trenzas, que parece salida de los modelos italianos utilizados por los Nazarenos en su propuesta de arte “religioso”, esto es Fra Angelico, Masaccio, Perugino y, sobre todo y ante todo, Rafael. En *Joan of Arc* la narración

Juan Antonio Sánchez López.

“histórica” se entrelaza con la comprensión del simbolismo épico, literario y religioso del “mito” de la Doncella de Orleáns a través de secuencias cronológicas hiladas narrativamente durante el transcurso de la partida de ajedrez. Los sucesivos fragmentos presentan a Juana a su llegada a un castillo en ruinas en el que se detiene a meditar sobre sí misma. En un momento determinado, una inquietante sensación la invade por completo, para seguidamente, sonreír como presentimiento de su elevación a los altares. Prosigue su camino por el adusto paisaje, cuando la cruz que pende del arzón del caballo cae sobre la nieve. Este instante marca el ritmo acelerado de los acontecimientos, en tanto el realizador adjudica a la cruz el carácter de talismán o amuleto mágico, cuya pérdida acarrea a Juana de Arco sus sucesivas desgracias. En efecto, un balletero apostado en el camino dispara sobre ella, siendo apresada y maniatada al tiempo justo en que se produce el Jaque Mate en el ajedrez. Las llamas de la chimenea se avivan entonces aterrando a la heroína del clip, pues dicho fognazo no es sino la trasposición alegórica del proceso celebrado en Ruán tras la captura de Juana de Arco en Compiègne, que culminaría con su condena en la hoguera en 1431. Paul Humphreys imprime un giro radical a tan sombrío panorama, al hacer a Juana entrega inmediata de la Cruz que había perdido. La escena de la “recuperación” de este símbolo, acompañada plásticamente de un aura de envolventes luces doradas, revela al espectador que la incertidumbre ha desaparecido para la protagonista, la cual ha pasado a convertirse en inmortal. La cruz, por tanto, ha asumido en estas secuencias todas sus connotaciones “tradicionales” como “instrumento” de salvación que garantiza la protección de Cristo a quien la porte.

En consecuencia, el símbolo queda impregnado de esa actitud con respecto a la religión, que fue “descubierta” por el Romanticismo y que ahora es transferida al clip de O. M. D.²⁰ Si no compárese la imagen “luminosa” de la cruz de Juana con las palabras que el pintor Caspar David Friedrich escribía a modo de interpretación de su obra *La cruz de las montañas* (1807-1808). Las coincidencias en cuento a trasfondo iconológico no son por menos miméticas, más asombrosas.

Jesucristo, clavado al madero, se vuelve hacia el sol poniente, imagen del Padre dador de vida eterna. El viejo mundo -la época en que el Dios Padre actuaba directamente en la Tierra- murió con las enseñanzas de Jesús. Este sol se puso y la Tierra

²⁰ A principios del siglo XIX, con la publicación de *Le génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand comienza la “reconciliación” de la intelectualidad con la religión, tras la fase de racionalismo radical, coetánea a la Revolución Francesa. En este sentido, el lienzo de *El Entierro de Atala* (1808) de Anne Louis Girodet es, por su mezcla de misticismo, exotismo y velada sensualidad, un anticipo de la iconografía netamente “romántica”.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

*ya no fue capaz de entender esa luz que moría. El más puro, el más precioso metal de la figura del Salvador en la Cruz resplandece al oro de la luz del atardecer, reflejándolo así sobre la tierra con templado brillo. La Cruz se levanta en una roca inmovible, como nuestra fe en Jesucristo. Perennes sobreviviendo al paso del tiempo, los abetos rodean la Cruz, como la esperanza de la Humanidad en El, el Crucificado*²¹.

Una vez alcanzada la “santidad” por la vía de la Cruz, la protagonista, ya otra vez como guerrera, cabalga hacia un infinito desconocido. Mientras todo ésto ha sucedido, Andy Mc Cluskey ha permanecido ajeno por completo a la “visión” o “aparición” de Juana de Arco.

3.- Provocación consciente y manipulación.

Las experiencias que cada cual acumula en la vida, las diferencias culturales y la educación recibida actúan como agentes determinantes en el enfoque que un individuo da o prefiere dar a la visión de un video-clip. Madonna ha sabido explotar como nadie las susceptibilidades y tabúes de la gran masa frente al tema religioso y sexual, hasta el punto de rodear a cada uno de sus “productos”, ya musicales ya visivos, de la premeditada aura del escándalo. La cantante ha logrado erigirse, de esta manera, en una permanente fuente de noticias hasta el punto de poder ser considerada como todo un fenómeno de la cultura norteamericana y, desde luego, como un mito viviente de nuestro siglo. De hecho, hasta la elección del apelativo artístico con el que Luisa María Ciccone en la vida real, es hoy mundialmente reconocida plantearía un escabroso desafío a los convencionalismos, pues la cantante “osaría” hacer suyo el vocablo reservado secularmente por el pueblo italiano, para referirse a un único personaje: la mismísima Virgen María. El más acabado exponente de la manipulación absoluta del símbolo religioso y su adaptación a matizados y “personales” significados, es la que ofrece el famoso clip del tema *Like a prayer* (“Como un orante”) inserto en el L.P. del mismo título (Sire Records Company - 1989). Mucho menos sensacionalista y panfletario que otros videos de Madonna, *Like a prayer* es, por el contrario, una incomprensible y sincera denuncia en imágenes de las injusticias generadas por el mundo actual en detrimento de los valores y derechos humanos. El realizador del clip emplea, para ello, un disperso *corpus* de símbolos tradicionales de la cultura occiden-

²¹ Citado por HONOUR, H.: *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 32. El mismo criterio iconográfico fue aplicado por Friedrich en otro lienzo algo más tardío: *Amanecer en los Montes de Silesia (1810-1811)*.

Juan Antonio Sánchez López.

tal como pueden ser una iglesia, una virgen, un coro, un hombre negro y un crimen, a los que orienta en dirección hacia unos objetivos reivindicativos contrarios a la xenofobia, al racismo y a un sistema legal incompetente²².

El hilo conductor del guión es el asesinato de una muchacha, que es ultrajada y acuchillada por una banda de maleantes callejeros de raza blanca. Un joven negro acude, de inmediato, a socorrer a la infeliz víctima, en el instante en el que la policía accede al lugar del suceso. Los representantes de la autoridad, atropellando los derechos civiles de este individuo, proceden a detenerlo inmediata y violentamente, inculpándolo *ipso facto* como responsable del crimen, sin más explicaciones que los prejuicios despertados por el color de su piel. Madonna ha asistido como testigo presencial de excepción al desarrollo de los acontecimientos, dirigiéndose hacia una capilla cercana a impetrar la protección y la justicia divinas, mientras recuerda el suceso a través de un *flash-back*. Sabiamente orquestadas se encuentran las “imágenes” religiosas que se encardinan, a partir de este instante en la trama del clip, al retomarse perspicazmente unos elementos tan “familiares” para el público, como son los atavismos y rasgos antropológicos que definen las prácticas devocionales, consustanciales a la llamada “religiosidad popular”, entendida como una mixtura de superstición, brujería y creencia.

El escenario es, ahora, un camarín lateral con sus paredes abigarradas de exvotos, luces que arden y flores ofrendadas a la imagen del santo que “mora” en la oscuridad del recinto, tras la reja de la hornacina. La dualidad de interpretaciones se dispara cuando el espectador comprueba que el santo es, también, un personaje de color, cuyas facciones son, sospechosamente, muy semejantes a las del joven acusado. Para hacer más verosímil el momento en que el icono, tras un “besapié” ritual por parte de Madonna, cobra vida para defender a su “alter-ego”, el realizador ha procurado que esta imagen que recibe las oraciones de la cantante sea, precisamente, una escultura procesional “de vestir” justo en la línea establecida por el Barroco, y a la que por sus valores comunicativos, resulta muy fácil de despojar de su, ya de por sí, atenuado hieratismo. Las siguientes escenas conformarían la secuencia más polémica del vídeo-clip, no sólo por el conato de unión místico/sexual entre la cantante y el santo, sino por el despliegue de complicadas imágenes encadenadas que enfatizan el trasfondo psicológico y social del guión.

²² HULL, A. V.: *Dada su afamada retórica y sus explosivos videos, Madonna bien vale una Tesina universitaria* en *Sur*, 8-IX-1990, Málaga, 1990, pág. 52.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

La conjunción de capacidad de síntesis, elaboración intelectual y conocimiento del simbolismo, puede advertirse al contemplar las veladas alusiones a la pérdida de la virginidad que se incluyen en el clip y que remiten al mundo del psicoanálisis y a la Iconografía cristiana, de modo paralelo. En dicha escena, Madonna queda marcada por los estigmas de la Crucifixión al momento de tocar un puñal de punta muy afilada. Al caer a un suelo plagado de espinas, las gotas de su sangre se transforman en rosas. Si la rosa es una flor asociada *a priori* con la Virgen María, el jeroglífico de la *rosa inter spinas* plantea otros problemas que se conectan con los conceptos de “culpa” y “pecado”, tan obsesivos para la cantante:

Soy católica tengo una profunda fe y me siento orgullosa de ello ... mi familia me enseñó a creer en Dios. Si naces en una familia católica, si te educan en el catolicismo, te marcan para toda la vida. Por lo pronto, no te pierdes el sentido de pecado que inevitablemente te crea culpabilidad y remordimiento. Por otro lado, el castigo es muy reconfortante. De hecho, muchos de los escritos de los santos tienen páginas totalmente eróticas, su misticismo está descrito en términos carnales. “Like a prayer” no tiene nada de irreverente²³

Ambrosio de Milán apuntaba que la rosa no tenía espinas antes de la caída del hombre²⁴. Estos apéndices brotarían después, como síntoma de sus flaquezas y de las adversidades que le aguardaban, acentuando aquellas antinomias humanas en las que tiene cabida una convergencia de principios opuestos²⁵. De esta manera, el clip presenta la pérdida de esa virginidad sublimada por la *Rosa mystica* (María) como una experiencia que concilia el éxtasis con la angustia y el placer con el dolor. Esta “prueba” se verifica a través de la sangre que mana de la protagonista, tras la vulneración física que le ha sido proferida por el puñal, entendido aquí como instrumento dotado de connotaciones fálicas y penetrantes. La mutación del fluido vital en flores sobre las espinas es una audaz apropiación iconográfica, cuyos precedentes, en forma y fondo, se encuentran dentro de la literatura hagiográfica. El más notable quizás sea la leyenda de San Francisco de Asís arrojándose al espino, con el fin de combatir los impulsos vitales que le instigaban a violar su abstinencia sexual²⁶.

²³ WILLIAMS, K.: “Madonna, una explosiva *Evita*”, en *Sur*, suplemento dominical, *Hoy es domingo*, 19-V-1991, Málaga, 1991, págs. 1-4, cita pág. 4.

²⁴ HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 43 y 45.

²⁵ CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1988, pág. 195.

²⁶ HALL, J.: *Op. Cit.*, pág. 145. Para completar las visiones del tema pueden consultarse ANÓNIMO: *Las florecillas de San Francisco*, Salvat Editores-Alianza

Juan Antonio Sánchez López.

La ambigüedad de las fronteras que diferencian el éxtasis místico del orgasmo, es otra de las propuestas “manipuladoras” de *Like a prayer*. Invasión por el “Deseo de Unión con la Divinidad”, Madonna se recuesta en un banco de la capilla pasando su mano sobre el sexo, en el instante en que es “arrebataada” al cielo, a los compases del coro de Gospel que acompaña la canción. Seguidamente, el santo la besa, retornando a su camarín e inmovilidad primitiva, una vez consumada la “vía unitiva”. Aunque demasiado explícita y directa en su forma de transmisión, el clip no hace sino retomar una idea que ya había sido sugerida por algunos artistas del Barroco. En efecto, basta recordar algunas obras romanas de Gian Lorenzo Bernini tales como la *Santa Teresa* (Capilla Cornaro, Santa María della Vittoria, 1645-1652) o la escultura yacente de la *Beata Ludovica Albertoni*, (Capilla Altieri, San Francesco a Ripa, 1671-1674), para hacernos dudar sobre la verdadera causa que agita los cuerpos de estos personajes, a medio camino entre la agonía de la muerte y el escalofrío del puro placer. La misma Santa Teresa había afirmado que su transverberación con la flecha de oro flamígera portada por el ángel mancebo, le causaba un dolor tan grande *que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo en algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios ...*²⁷.

El ojo sangrante del santo es una secuencia intercalada que se conecta con el “complejo de culpabilidad” que acucia al personaje sagrado, una vez consumado el acto con Madonna, lo cual le hace retornar inmediatamente a su estatismo primitivo en la capilla. Esa imbricación de la imagen religiosa con el simbolismo erótico ha sido “justificada” y compartida por realizadores de tan afamado prestigio internacional como Jean Baptiste Mondino, autor del candente clip de Madonna *Justify my love*:

Tenía una cruz sobre mi cama. Yo veía ese cuerpo colgado, desnudo, y lo encontraba muy sexy, muy erótico; pero, hasta los 25 años o así, la religión para mí era ...!Puag!. Ahora es cuando he profundizado en la fe, en la religiosidad. Primero

Editorial, Madrid, 1969 y RODRÍGUEZ, I.: *San Francisco de Asís en la Música y en el Arte*, F. U. E.- Instituto Teológico de Murcia, Madrid, 1982.

²⁷ Citado por WITTKOWER, R.: *Gian Lorenzo Bernini: El escultor del Barroco Romano*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, págs. 43 y 45.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

*me acerqué de una forma inocente, luego con más seriedad. Creo que necesito esa base, ese poso en mi vida. Tengo curiosidad por el tema, más que nunca*²⁸.

Esta postura, a medio camino entre lo atormentado y lo morboso, constituye el “carisma” del personaje interpretado por Madonna en *Like a prayer*, entendido como perfecta representación de la mujer-niña que concilia la inocencia de una personalidad inmadura, con un cuerpo perfectamente desarrollado y promovido como reclamo sensual. El mismo traje escogido por la cantante para este clip es, *per se*, todo un símbolo dentro de la historia cinematográfica, al tratarse de una reproducción exacta del escotado vestido negro lucido por Anita Ekberg dentro del “mítico”, recargado y apabullantemente barroco film de Federico Fellini *La dolce vita*(1960)²⁹. Anita Ekberg interpreta el papel de una diva del cine norteamericano que protagoniza una parodia de sí misma. La “imagen” de la actriz en esta película ofrece, por cierto, un modelo bastante cercano a las pretensiones de Madonna, al tratarse de un “tipo” de mujer tonta/lista, que resulta muy provechoso para las deliberadas ambigüedades místico/eróticas enunciadas por la cantante en el clip³⁰.

La denuncia de una cultura *que presume que negro corresponde con crimen*, en palabras de Jesse Nash, supedita a intereses sociales más elevados, los potenciales tintes “escandalosos” del clip. De ahí, la inserción de emblemas tan reconocibles para el espectador como las cruces ardientes del Ku-Klux-Klan (absurda “superioridad” de una raza frente a otras), el coro de Gospel (música “religiosa” autóctona de la

²⁸ RIVAS, R.: “Provocar con imágenes: Mondino” en *El País*, Suplemento dominical, 2-VI-1991, Madrid, 1991, págs. 44-49, cita pág. 45. También es interesante la consulta de DOMÍNGUEZ UCETA, A.: “Seducir para crear, crear para seducir” en *La Esfera*, Suplemento de *El Mundo*, 21-XI-1992, Madrid, 1992, págs. 2-3.

²⁹ Véase reproducción del fotograma en PÉREZ GÓMEZ, A. y UNSAIN AZPIROZ, J. M^a: *Imago Societatis Iesu*, Euskadiko Filmategia, San Sebastián, 1991, pág. 20.

³⁰ En la ilustración que acompañamos a este artículo, puede comprobarse como Madonna se “adueña” también de ciertos recursos expresivos y compositivos propios de la imaginería religiosa, para aportarles matices eróticos y sensuales de provocadora ambigüedad. De hecho, las similitudes y conexiones entre la “pose” de Madonna y las de santas penitentes como la conocida *Magdalena* del escultor barroco Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), van más allá de la pura y simple coincidencia, al imitar tanto su morfología (mentón prominente, ojos rasgados...) como su ascesis “mística”. Como ha estudiado Pérez Sánchez, entre otros, nos hallamos frente a un nuevo caso en el que la “plástica” del mundo del espectador y los referentes iconográficos “clásicos” vuelven a coincidir, de un modelo análogo a la experiencia protagonizada por la actriz Tórtola Valencia sobre los escenarios de los “felices veinte”. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo”, *Actas del Simposio Nacional “Pedro de Mena y su Época*, Junta de Andalucía, Málaga, 1990, págs. 307-328.

Juan Antonio Sánchez López.

gente de color) y la dicotomía expresiva de la luz dentro del tratamiento fílmico, según la cual la luz delatora es, a la vez, la luz que hace resplandecer al inocente, en el momento de su liberación por la policía, gracias al testimonio de Madonna.

La moraleja de *Like a Prayer* se compendia al término del video-clip, cuando todos los “actores” que han intervenido en el mismo, salen a saludar a sus desconocidos interlocutores, como si de una función teatral se tratara. La bajada del telón explicita el abandono de su personaje por cada uno de los figurantes, una vez acabada la representación, de la cual perdurará únicamente el “ecumenismo” de su mensaje.

Medios de Masas e Iconografía: La “imagen” religiosa al servicio...

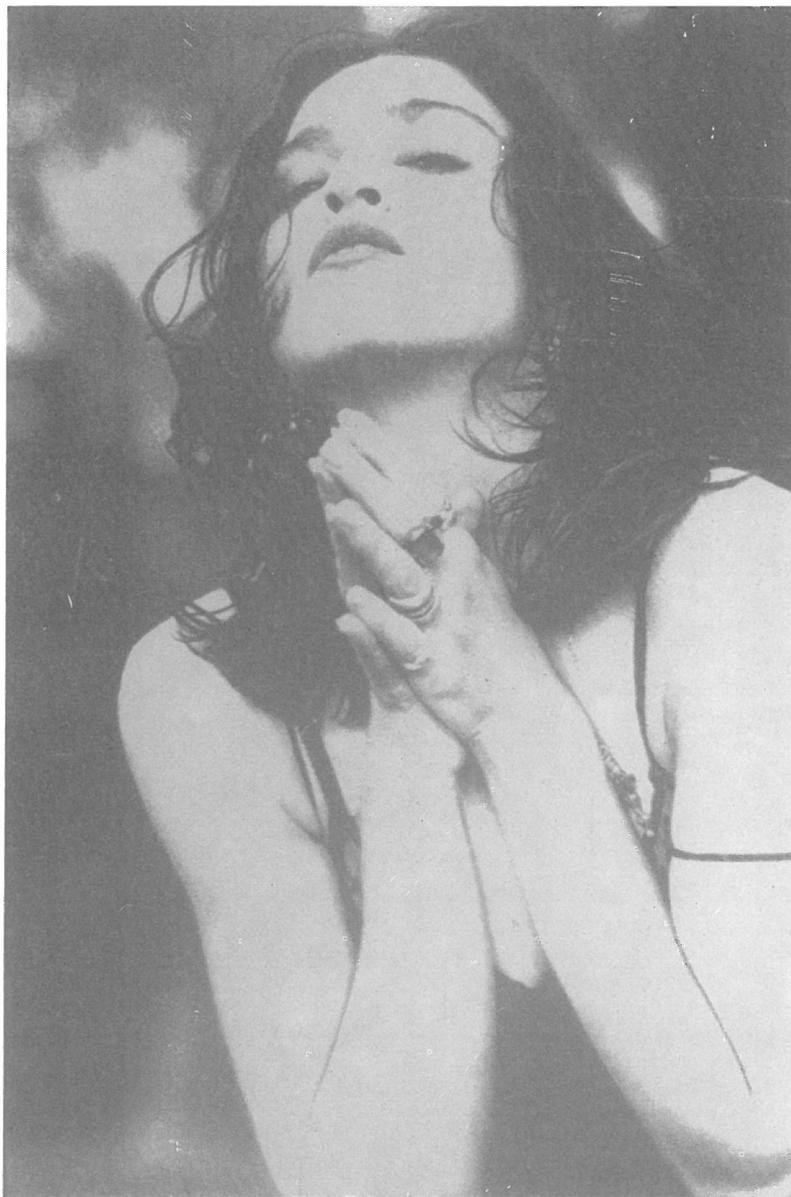


Fig. 1.- Madonna. Contraportada del L. P. *Like a prayer* (1989). Fotografía: Herb Ritts.