

■ Entre el monstruo y el mártir: los vídeos musicales de Marilyn Manson (1995-2001)

María Fuentes Carrasco*

Marilyn Manson destaca en el universo mediático actual gracias a una imagen impactante y al uso eficaz del escándalo como método promocional. Como es lógico, los vídeos musicales son esenciales en el desarrollo de la personalidad mediática del grupo y de su líder. Por tanto, reciben una cuidadosa atención y constituyen algunos de los más sugestivos ejemplos del género en los últimos años.

Marilyn Manson stands out in our present media universe due to a shocking look and an effective use of scandal as promotion method. Logically, music videos are essential for the development of the media personalities of the band and its leader. Therefore, they are paid careful attention and can be considered as some of the most attractive examples of the music video genre in the last years.

El vídeo musical ha sido desde su nacimiento a principios de los años setenta un poderoso instrumento de promoción comercial a manos de la industria discográfica. Ésa sigue siendo su función principal y, de hecho, se ha señalado frecuentemente su cercanía lingüística a la publicidad audiovisual¹. Como ésta, ha ido volviéndose más y más sofisticado, elaborado y caro. A estas alturas, los clips musicales se consideran productos en sí mismos (lo que se pone en evidencia con la comercialización cada vez más frecuente de recopilaciones). Paralelamente a este fenómeno de creciente autonomía comercial del clip, las pretensiones de muchos de ellos van más allá —si bien incluyéndola— de la mera exhibición fascinante del grupo o cantante, de su música, de su actitud y de su *look* mediante un torrente de *imágenes flotantes libres*². En estos casos se evidencian *unas pretensiones más ambiciosas en cuanto a densidad del mensaje y artisticidad plástica e iconográfica*³ y, muchas veces, una mayor narrativa. Sea esto producto de una mayor sensibilidad artística del cantante/grupo o mera estrategia comercial (o una combinación de ambas), es evidente que no todos los vídeos musicales se ajustan a las despectivas definiciones de algunos de los que han escrito sobre ellos.

Como ocurre con la posmodernidad, con la que se ha conectado repetidamente, la teorización del vídeo-clip se balancea entre la euforia (proclamando su potencial transgresor) y la desesperación (lamentando su banalidad victoriosa). Así, por ejemplo, Kaplan sostiene, con argumentos muy discutibles, que deconstruye las *prácticas significativas burguesas*⁴ y tiene implicaciones feministas. El otro extremo bien puede ser representado por Weibel, que —con un estilo literario un tanto efectista—, afirma que el clip es la *metáfora perfecta de la posmodernidad*⁵, ya que manifiesta sus dos características culturales principales, *el éxtasis por la superficialidad, el desecho como*

FUENTES CARRASCO, María, "Entre el monstruo y el mártir: los vídeos musicales de Marilyn Manson (1995-2001)", en *Boletín de Arte* n.º 26-27, Universidad de Málaga, 2005/2006, págs. 759-782.

estética⁶. Ambos dejan fuera parte de la cuestión. Es innegable que el vídeo musical es, como afirma Connor, un *producto poderoso y propio de la mercantilización cultural del capitalismo tardío*⁷, pero tampoco está tan vacío como se pretende. Las citas, por ejemplo, no siempre son arbitrarias. En muchos casos, de los que los vídeos de Marilyn Manson son claros exponentes, éstas responden a una determinada y consciente intención significativa; sutilmente completan y apoyan un mensaje. En Marilyn Manson, este mensaje además pertenece a lo que podríamos llamar un *corpus* conceptual junto con la música y el diseño de los distintos álbumes.

MARILYN MANSON: ¿MENSAJE BAJO EL ESCÁNDALO?

El grupo fue fundado en 1989 por Brian Warner y Scott Mitchell en Fort Lauderdale, la pequeña ciudad de Florida en la que ambos vivían. Warner tomó el nombre de Marilyn Manson y Mitchell el de Daisy Berkowitz. En principio la banda se llamaba "Marilyn Manson and the Spooky Kids" (algo así como "Marilyn Manson y los Niños Embrujados"). Warner es el autor de todas las letras de las canciones, participa activamente en el trabajo artístico de cada álbum (diseño, fotos, dibujos, citas...) y en la creación de los vídeo-clips, algunos de los cuales ha dirigido él mismo. Por decirlo de alguna forma, lleva el peso conceptual del grupo. Más adelante se unieron otros músicos, la mayoría de los cuales abandonaron poco después. A lo largo de sus primeros años, su actividad se centró en los conciertos (donde fueron desarrollando su imagen) y en la grabación de maquetas. Por fin, en 1993 ficharon por Nothing Records, la compañía de Trent Reznor (un mito del rock industrial) e iniciaron la grabación del álbum *Portrait Of An American Family*, que constituyó su lanzamiento. Fue sin embargo *Antichrist Superstar* (1996) el que les dio a conocer a gran escala (y el más alabado por la crítica especializada). Hasta la actualidad, han realizado tres álbumes más (sin contar las recopilaciones, las grabaciones en directo o las remezclas) y han llegado a ser muy conocidos.

Aunque su género musical es seguido por un público relativamente minoritario, han conseguido hacerse notar en nuestro superpoblado universo mediático gracias al uso eficaz del *shock* y del escándalo. Así, Marilyn Manson tiene una imagen extremadamente llamativa e impactante, que lo convierte, por decirlo así, en un producto

* Universidad de Málaga.

¹ Véase, por ejemplo, SEDEÑO VALDELLÓS, A.M., *Lenguaje del videoclip*, Málaga, Universidad, 2002, págs. 39-41.

² FISKE, J., *Television Culture*, Nueva York, Routledge, 1991, citado en PÉREZ-YARZA, M., *Videoclip e imágenes del descrédito: "Black Hole Sun" de Soundgarden*, Valencia, Episteme, 1996, págs. 2-3.

³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Medios de masas e iconografía: la 'imagen' religiosa al servicio del vídeo-clip", *Boletín de Arte* n° 13-14, 1992-93, pág. 371.

⁴ KAPLAN, E.A., *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Popular Culture*, Nueva York, Methuen, 1987, pág. 147, citado en CONNOR, S., *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996, pág. 117.

⁵ WEIBEL, PÁG., "Vídeos musicales. Del vaudeville al videoville", *Telos* n° 11, septiembre-noviembre 1987, pág. 35.

⁶ *Ibid.*, pág. 37.

⁷ CONNOR, S., *Op. cit.*, pág. 118.

diferenciado y reconocible: sin duda, el monstruo destaca entre tantos dioses y diosas de la belleza, más o menos artificial según los casos. Recurre constantemente a lo repugnante, lo feo o, en todo caso, a lo morboso y a lo extravagante (lo que en inglés se conoce como *bizarre*): cuerpos mutilados o putrefactos, maquillajes y vestuario *espantosos*, referencias entomológicas, prótesis, maniqués, movimientos espasmódicos y mecánicos, ambigüedad sexual... Junto a esto, se ha beneficiado del gran potencial publicitario del escándalo: no hay nada mejor para la promoción comercial de cualquier producto –especialmente de los culturales– que la protesta furibunda de unos cuantos grupos ultraconservadores, como saben tan bien en Estados Unidos. Sin duda hay aquí una transgresión, pero de muy poco alcance. En nuestros tiempos, para bien o para mal, *el shock, el escándalo, el extrañamiento* [...] *ya no son tácticas contra el pensamiento convencional: son pensamiento convencional*⁸. Marilyn Manson, como todos los grupos musicales que llegan a firmar contratos con discográficas, forma parte de la industria tanto como las Spice Girls. Pero hay en ellos autoconsciencia e ironía, y éstas hacen que la actitud crítica del grupo adquiera mayor credibilidad. Credibilidad que, por otro lado, es desactivada por el papel entre bufonesco y monstruoso que Warner ha adoptado ante los medios. Esta ambigüedad, esta tensión entre lo transgresor y lo asimilado por el sistema, tan característica de nuestro panorama cultural, no pasa desapercibida para Warner.

De hecho, la reflexión sobre la cultura de masas ocupa un lugar de honor en la producción de Marilyn Manson; es prácticamente fundacional. En primer lugar, el estrellato mediático fue siempre el objetivo, abiertamente reconocido, de Warner, oscilando entre el cinismo, la autocrítica irónica y una cierta megalomanía. Los propios nombres de los componentes combinan mitos de la cultura popular-mediática estadounidense. Así, toman el nombre de una estrella femenina (Marilyn, Twiggy, Madonna, etc.) y el apellido de un asesino en serie (Manson, Ramírez, Wayne Gacy, etc.). Además de ser nombres llamativos (más aún al aplicarse a hombres), muestran las dos caras del *star-system*, la más atractiva junto a la más oscura y morbosa, el erotismo y la muerte como reclamos mediáticos. En Estados Unidos, el asesino en serie goza de tanta fama como la *sex-symbol*, y tiene fans, imitadores e incluso *merchandising*. La estrella, pues, es el producto podrido de un sistema podrido, del que muestra las contradicciones, pulsiones e hipocresías: he aquí el monstruo. Pero también encontramos una y otra vez en la producción de Marilyn Manson a la estrella víctima de su fama, estereotipo de la cultura mediática contemporánea investido por ésta con algunos de los rasgos del mártir cristiano o incluso de Cristo. Warner, consciente de este fenómeno de trasvase entre lo sagrado y lo mediático, profundiza en ello con intención crítica (pues son, en última instancia, los *mass media* los que erigen nuevos *santos*), pero también se identifica él mismo, de un modo personal, con tal estereotipo. Esto se evidencia no sólo en los nombres de dos de los álbumes (*Antichrist Superstar* y *Holy Wood*)⁹, sino también en las letras de muchas canciones, en el trabajo artístico de los diferentes discos y, por supuesto, en varios vídeos musicales, como luego veremos.

⁸ FOSTER, H., *Contra el pluralismo*, Valencia, Episteme, 1998, págs. 15-16.

⁹ *Anticristo Superestrella* y *Bosque Sagrado*, respectivamente. El último es un evidente juego de palabras, intraducible, con Hollywood, aprovechando el parecido de "holy" (sagrado) y "holly" (acebo).

Los medios de masas, representados siempre por la televisión, son vistos simultáneamente como el símbolo, el producto y el configurador de la sociedad estadounidense. Pues la televisión no sólo se encarga del aleccionamiento, sino que también expande la corrupción del sistema: *Hay un tumor en la boca de la televisión*¹⁰. Las canciones de Marilyn Manson arremeten contra la moral puritana y la hipocresía que inevitablemente conlleva, la tiranía de lo políticamente correcto, la religión represora, la censura, la destrucción de la individualidad o la cultura de las armas. De este modo, frecuentemente se manipularán iconos típicamente norteamericanos (la bandera nacional, el *cowboy*...) con intención satírica y provocativa, en un intento de mostrar la sucia realidad tras la apariencia atractiva.

Además de éstas, encontramos una cantidad ingente de referencias de distinta procedencia. La primera fuente de Marilyn Manson es, lógicamente, la historia del rock. Los álbumes conceptuales, por ejemplo, no son nada nuevo (recordemos *Tommy* y *Quadrophenia* de The Who), como tampoco lo son la puesta en escena teatral e impactante (Alice Cooper, por ejemplo), el sexo —normalmente simulado— en escena (Jim Morrison), el uso de iconografía nazi (The Stooges), el destrozo de instrumentos (The Who), el maquillaje (Kiss), la creación y asunción de una especie de *alter ego* (David Bowie, Alice Cooper), la ambigüedad sexual (el *glam rock*), las connotaciones supuestamente satánicas, etc. Hay, además, gran cantidad de referencias, y no sólo en los videos, a la cultura popular mediática estadounidense (que nosotros compartimos en gran medida) y cinematográficas (especialmente a algunas películas infantiles que fascinaron a Warner de niño): Marilyn Monroe, el ladrón de niños de *Chitty Chitty Bang Bang*, Charles Manson, los Beattles o Kennedy, por enumerar sólo unos pocos, asoman aquí y allá. A todo esto se añaden elementos pertenecientes a lo que tradicionalmente se ha considerado alta cultura (por ejemplo, varios conceptos sacados del pensamiento de Nietzsche) y a la tradición hermética (la alquimia, las obras del mago Aleister Crowley, el tarot, etc.). Y, por supuesto, encontramos un uso constante de iconos religiosos de la tradición cristiana (especialmente católica, credo de la familia de Warner), normalmente transformados y manipulados, bien con intención crítica/irónica, bien con intención ennoblecadora. Aunque resulte difícil de creer, detrás de esta aparentemente enloquecida mezcla de citas heterogéneas hay un sistema, una intención, casi un programa. Forman parte de un discurso coherente que se desarrolla tanto en el trabajo artístico de los álbumes, como en las letras de las canciones y en los videos musicales. Discurso que, innegablemente, es denso y complejo, y que además contiene varios niveles de significado, unos más evidentes y otros más crípticos. En este caso, la cita no encubre la falta de mensaje, sino que colabora en su transmisión.

De este discurso forman también parte los distintos personajes adoptados por Warner. El personaje primario, por decirlo así, es Marilyn Manson (tan diferente de Brian Warner como lo era Alice Cooper de Vincent Furnier). Pero además de éste, cada álbum —a partir de 1996, con *Antichrist Superstar*, todos son conceptuales— posee un protagonista diferente, que Warner asume mediante el cambio radical de imagen. El primero fue el "Anticristo Superestrella", con un aspecto repugnante a medio camino entre el insecto, el cadáver y el ángel caído, que es una especie de extermi-

¹⁰ De la canción "Little Horn" (letras de Warner, música de White y Trent Reznor), del álbum *Antichrist Superstar*.



1. El Anticristo Superestrella, ángel caído con alas de insecto

nador apocalíptico merecido por un mundo corrompido (Fig. 1). Lo siguió "Omega" (*Mechanical Animals*, 1998), futurista, andrógino y frío. "Mercurio", correspondiente a *Holy Wood* (2000), posee una rica simbología esotérica; en general, representa al hombre verdadero, completo, el *Adam Kadmon* de la Cábala judía o la síntesis de opuestos alquímica, esto es, la Piedra Filosofal¹¹, y que recupera en parte la imagen de *Antichrist Supertar*. Según las declaraciones de Warner, estos tres personajes representan tres momentos del mismo¹². Mercurio quiere ser parte de un mundo que lo rechaza al

¹¹ Por supuesto, Mercurio tiene en la tradición hermética gran cantidad de significados diferentes, no excluyentes, muchos de los cuales son tenidos en cuenta para el personaje.

¹² Entrevista a Warner publicada en *Rock 'n' Roll Popular 1*, n° 325, noviembre de 2000.

principio, pero que después lo acepta, de forma que se convierte en Omega. Cuando Omega consigue lo que se había propuesto, es decir, llega a ser una estrella, se transforma en el Anticristo, que decide usar su poder para destruir el mundo y a sí mismo. Sin embargo, esta interpretación es posterior a la creación de los personajes que, de hecho, los coloca en orden inverso.

De cualquier modo, vemos que Marilyn Manson, como Madonna¹³ (la gran maestra del escándalo con fines publicitarios), se transforma continuamente. La hiperaceleración de los cambios de estilo, de mejoras técnicas, de modas, etc. se ha identificado como una de las características clave del sistema económico actual. Precisamente la industria del rock se considera a menudo como *el mejor ejemplo del proceso por el que la cultura capitalista contemporánea promueve o multiplica diferencias en un interés por mantener su estructura de beneficios*¹⁴, diferencias que, al cabo, son sólo superficiales. Marilyn Manson y Madonna aplican esta lógica hasta el extremo para adaptarse a la industria, para sorprender, para no ser olvidados, para seguir vendiendo. También en ambos casos, y conectado con lo anterior, los vídeos musicales reciben mucha atención por sus grandes posibilidades promocionales y expresivas: en los dos la provocación consciente y prácticamente constante es esencial, como lo es también la imagen o *look*, cambiante pero siempre inconfundible, cuestión que sin duda constituye *uno de los fundamentos de la singularidad del clip entre los media*¹⁵. Mediante ellos, Marilyn Manson se caracteriza carismáticamente ante sus seguidores y también difunde mensajes y valores. Hemos seleccionado cinco de sus clips, representativos de diferentes aspectos relevantes (citas variadas, manipulación consciente del icono religioso, narrativa, etc.), así como de la evolución conceptual del grupo. Warner asume diferentes roles en cada uno de los vídeos, que denotan distintas actitudes hacia el mundo y que concuerdan con la línea del álbum concreto al que pertenecen las canciones, incluido el personaje protagonista.

EL MONSTRUO DE DEBAJO DE LA CAMA: *DOPE HAT* (TOM STERN, 1995)

En el primer álbum de Marilyn Manson, *Portrait of an American Family* (1994), encontramos la mayor parte de los fundamentos musicales, conceptuales y estéticos del grupo, si bien en estado embrionario. Esta falta de madurez –y de presupuesto– es evidente en los vídeos musicales de la época, como *Dope Hat*¹⁶, realizado para uno de los sencillos. El video es la versión “a lo Manson” de una escena de la película infantil *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (Mel Stuart, 1971)¹⁷. Wonka es el propietario de la más maravillosa fábrica de golosinas del mundo, que permite visitar a los cinco

¹³ Con respecto a Madonna, véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Medios de masas e iconografía...”, *Op. cit.*, ppág. 381 y siguientes.

¹⁴ CONNOR, S., *Op. cit.*, pág. 137.

¹⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip: *Until It Sleeps*, Metallica, 1996”, *Boletín de Arte* n° 23, 2002, pág. 568.

¹⁶ *Sombrero de las Drogas*.

¹⁷ En España se la conoce como *Un mundo de fantasía* o *Charlie y la fábrica de chocolate*. Está basada en una novela de Roald Dahl (*Charlie and the Chocolate Factory*, 1964).

niños ganadores de un concurso. Como en tantos cuentos, tentará a sus invitados ayudado por sus extraños asistentes, los *oompa-loompa* y, de esta forma, saldrán a relucir los defectos de cada uno (excepto del bondadoso protagonista, Charlie).

Las referencias a esta película no sólo aparecen en el vídeo musical, sino que también están presentes en otros lugares. Por ejemplo, el monólogo que introduce el disco es exacto a uno de Willy Wonka. Warner no sólo se inspira en esta, sino que también encontramos alusiones a Chitty Chitty Bang Bang (Ken Hughes, 1968), como el título de uno de los álbumes de remezclas y versiones, *Smells Like Children* (huele a niños), que es una referencia evidente al ladrón de niños del filme. De hecho, lo infantil es una presencia constante en Marilyn Manson. Los niños son, principalmente, las víctimas de una sociedad corrompida y desalmada, y de ahí el lamento por la propia inocencia perdida que asoma frecuentemente en la producción del grupo. Esto se ilustra normalmente con la yuxtaposición impactante niño-vicio, simbolizado este último mediante diversos recursos: una cara infantil con maquillaje corrido, dibujos infantiles que representan piruletas y estrellitas junto a calaveras, pistolas, píldoras y jeringuillas, etc. También existe una fascinación por el elemento siniestro y terrorífico que se esconde —no muy profundamente— debajo de la superficie ingenua y colorista de tantos cuentos y películas destinados al público infantil. *Willy Wonka* y *Chitty Chitty Bang Bang* son excelentes ejemplos: en ambas, con una evidente intención de aleccionamiento moral, se da gran protagonismo a personajes cuanto menos turbadores. Así, Willy Wonka tienta a los niños y castiga a los moralmente débiles; el ladrón de niños atrae a sus presas con un carramato aparentemente repleto de golosinas para después enjaularlos y esclavizarlos. Warner asume el papel de tentador inquietante (especie de transposición *pop* de la serpiente del Paraíso), pero deja de lado la moraleja sobre las desgracias que acarrea caer en la tentación. En este momento, la combinación entre los elementos monstruosos y heroicos de su personaje no está completada: Warner se muestra todavía como un monstruo malicioso que amenaza a los niños y se divierte en el proceso.

La escena en la que se basa el clip es aquella en la que los niños son conducidos en una barca a lo largo de un fabuloso río de chocolate. Éste se ha transformado en una especie de túnel del terror psicodélico (mucho de psicodelia había en el original también), en el que se entra a través de la boca de una gran cabeza, situada en un paisaje de fantasía evidentemente artificial; como en todo el vídeo, los colores están muy saturados y vemos manos de colores, abejas que parecen caramelos, flores, etc. sobre una hierba de un verde imposible. Una vez que la barca ha penetrado en el interior de la cabeza, la cámara se acerca a ella para mostrarnos a sus ocupantes: el grupo completo se encarga de interpretar la canción y a la vez de atemorizar a varios niños, sentados y atados en el centro de la embarcación, manejada por dos *oompa-loompa*. Éstos son enanos de raza negra disfrazados con pelucas verdes, cejas blancas, camisa rosa y peto negro (Fig. 2), idénticos excepto en el colorido del vestuario a los de la película. Warner, con el sombrero de copa, se retuerce, gesticula y canta ante unos niños aterrorizados por él y por las imágenes que los bombardean a través del trayecto. De este modo, se intercalan planos de diferentes cosas repugnantes y grotescas, como frutas rellenas de gusanos, insectos, pollos difuntos bailando al ritmo de la música, torturas a muñecas que sangran, máscaras de cuatro ojos vomitando... A menudo se superpone a estas imágenes la cara asustada de uno de los niños (Fig. 3).



2. Dope Hat: uno de los oompa-loompa



3. Dope Hat: Un niño asustado ante las horribles imágenes del túnel



4. *Dope Hat: Primer plano de Warner*

También se insertan otras imágenes, más independizadas del argumento del clip. Los dos *oompa-loompa* aparecen en varias, bien bailando grotescamente mientras pasa la letra del estribillo como si de un karaoke se tratase, bien sonriendo beatíficamente a cámara, bien embadurnando de nata y sirope de fresa a dos *pin-ups* casi desnudas. Pero, indudablemente, es Warner como líder de la banda quien adquiere el mayor protagonismo, y no sólo en los planos que muestran el trayecto de la barca por el túnel. Así, además aparece aferrado a un modelo anatómico mientras lo vacía, lamiendo fotos de chicas y abalanzándose sobre Twiggy Ramírez (el bajista del grupo)... Como es habitual en el video musical, aparecen asimismo primeros planos suyos mientras canta la canción (Fig. 4). Su expresión aquí contrasta con la alegría malvada de los otros planos: sería en general, en ocasiones muestra evidente angustia. Esto concuerda con el discurso verbal de la canción, esto es, con su letra. En ella, el mago revela que el sombrero de sus trucos lo controla, pero los que asisten a la función no se dan cuenta de ello: *Los niños adoran el espectáculo, pero no consiguen ver la angustia de mis ojos [...] Todos sabemos que el sombrero me lleva puesto a mí*¹⁸. No hace falta mucho esfuerzo para darse cuenta de que el mago representa a Warner, el sombrero (como indica el título de la canción) a las drogas y los niños, a los fans. Debajo de los brillantes colores, como en los films citados, se esconde algo terrorífico.

¹⁸ De la canción "Dope Hat" (letras de Warner, música de Warner, Mitchell y Bier).

El video finaliza cuando la barca sale del túnel a una luz blanquísima, que contrasta con la cambiante y coloreada iluminación del interior. El espectáculo ha concluido, y una lente deformada nos muestra a todos (incluidos los niños) saludando alegremente, tirando confeti y llevando gorritos de papel como si de una alegre fiesta de cumpleaños se tratara.

EL EXTERMINADOR: *THE BEAUTIFUL PEOPLE* (FLORIA SIGISMONDI, 1996)

The Beautiful People (es decir, *La gente guapa*) fue el primer sencillo del álbum y tuvo un éxito considerable para sus características, habida cuenta de lo poco melódico de la música, la dureza de las guitarras, lo militar del ritmo, lo desagradable de la voz y lo relativamente crítico de sus letras. Es una conminación al odio *justo* (lo que tiene evidente conexión con los postulados del satanismo moderno, que Warner declara compartir en parte): *No hay tiempo para discriminar: odia a todos los cabrones que se crucen en tu camino*¹⁹. A la vez, es un ataque, un tanto críptico, a la obsesión por el buen aspecto que campa a sus anchas en Occidente. El video musical llegó a emitirse en programas no especializados en música rock, lo que es poco habitual, y constituyó en gran medida la carta de presentación del grupo ante el gran público. Con una estética conscientemente desagradable, siniestra y repulsiva (iniciada en el video de "Sweet Dreams", dirigido por Dean Karr), se puede considerar como "un desafío a lo que se entiende por belleza en América"²⁰.

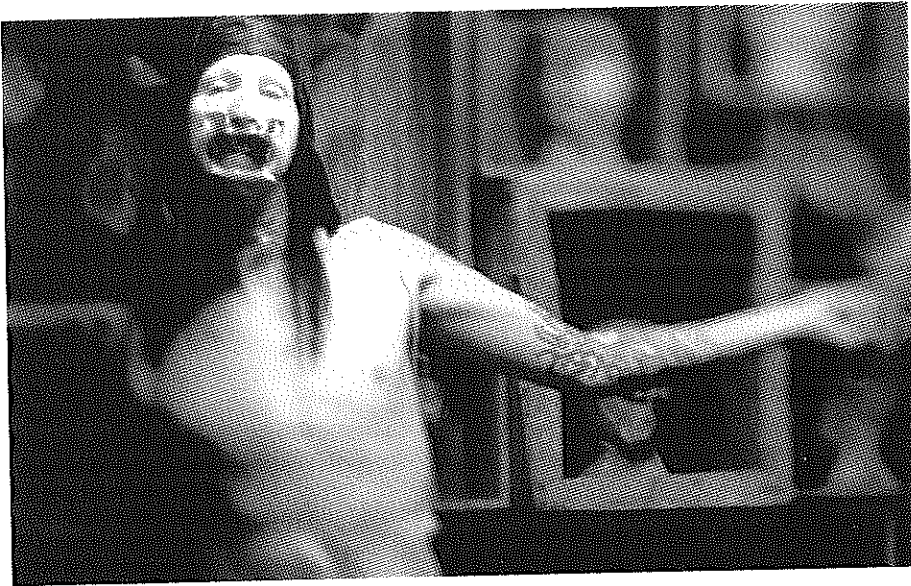
El clip se desarrolla en lo que parece un solo edificio abandonado (quizás una fábrica), con amplias estancias medio vacías y paredes de ladrillo. De hecho, la ambientación en descuidadas casas abandonadas fue frecuente mientras el grupo mantuvo este *look* repugnante. Como metáfora de la degradación y de la decadencia, es el espacio natural del personaje del Anticristo Superestrella. Aquí, además, el escenario tiene mucho de cámara de torturas y de siniestro laboratorio. Ante nuestra vista se suceden rápidos planos que nos muestran su contenido: piernas protésicas, brazos de plástico, mecheros Bunsen, dentaduras postizas, máscaras que parecen hechas de piel humana, gusanos retorciéndose... En la interpretación de la canción por parte de los miembros de Marilyn Manson —maquillados como cadáveres, moviéndose espasmódicamente—, se intercalan diferentes planos que muestran a diferentes personas sometidas a tortura en lo que parecen máquinas para diferentes tratamientos estéticos transformadas. Así, por ejemplo, un regordete hombre de mediana edad cuelga de la cabeza junto a un antiguo tocadiscos (Fig. 5), una mujer madura permanece encerrada en una especie de vestido metálico a modo de jaula... Warner también experimenta tormentos parecidos. Aparece, por ejemplo, dentro de un extraño artefacto giratorio, sentado en un sillón de dentista con un collarín (mientras sus ojos se mueven como los de un camaleón) o luciendo una especie de horrendo aparato de ortodoncia (Fig. 6).

¹⁹ De la canción "The Beautiful People" (letras de Warner, música de White). Con el satanismo moderno nos referimos a la corriente inaugurada por el famoso mago inglés Aleister Crowley (1875-1947) y continuada, entre otros, por Anton Szandor LaVey y su Iglesia Satánica, fundada en California en los años sesenta.

²⁰ Entrevista a Warner publicada en *Rock'n'Roll Popular* 1, n° 280, febrero 1997, pág. 54.



5. *The Beautiful People*: El hombre grueso soporta su tortura



6. *The Beautiful People*: Warner con ortodoncia, ante una colección de siniestras máscaras



7. *The Beautiful People: El Anticristo Superestrella guía a sus seguidores*

Pero el clip no sólo contiene esta denuncia del culto a la belleza física, sino que a la vez nos muestra los inicios de la carrera del Anticristo Superestrella, combinando sin problemas dos discursos diferentes, aunque con cierta conexión. El pesimismo extremo con respecto a la condición humana y a la sociedad es habitual en el rock duro actual²¹. Ante una realidad tan deprimente, caben diversas respuestas: la rebelión violenta, la apatía hastiada, la autodestrucción... Todas ellas aparecen en la producción de Marilyn Manson, aunque, al menos en ese momento, predomina la primera. Una sociedad enferma crea monstruos, tan corrompidos como ella. Pero algunos se levantan para destruirla. Y precisamente ésa es la naturaleza del Anticristo Superestrella: *Porque vuestras mentiras me han regado, me he convertido en la mala hierba más fuerte*²². Los diferentes aspectos del personaje se desarrollan en el álbum *Antichrist Superstar*, conceptual y cíclico, que narra el final del mundo tras su advenimiento. El monstruo sigue siendo malvado y repugnante, pero ahora se ha erigido en justa némesis. Si en las fotografías del álbum o en otros videos (especialmente *Tourniquet*, de 1997) el personaje aparece caracterizado como una combinación de cadáver, ángel e insecto, en *The Beautiful People* tiene un aspecto más *limpio* aunque igualmente grotesco: calvo y sin

²¹ Véanse en este sentido PÉREZ YARZA, M., *Op. cit.* y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Basquiat y El Bosco...", *Op. cit.* Soundgarden y Metallica son sólo dos de los innumerables ejemplos.

²² De la canción "Kinderfeld", escrita por Warner (letras) y White (música), de *Antichrist Superstar*.

cejas, va vestido con una especie de largo guardapolvo blanco que recuerda a un anticuado uniforme militar y que oculta los zancos sobre los que camina (Fig. 7). Quizá las reminiscencias militares de su vestimenta concuerdan con otras referencias al fascismo, en la canción (*El capitalismo ha hecho que sea así, el anticuado fascismo lo destruirá*) y en el vídeo. De hecho, después de ser vestido detrás de un biombo, el Anticristo arenga a la multitud desde un balcón. En una indudable cita a las antiguas películas de discursos nazis, Warner gesticula y la imagen pierde el color. La masa lo jalea con adoración e incluso todos levantan la mano en los momentos adecuados. Más adelante, el Anticristo los conducirá en un extraño desfile o dirigirá su danza en círculo alrededor de él, guiando a su rebaño hacia el Apocalipsis. En el clip aparecen también lo que parecen sus ayudantes, dos extraños seres que bailan y se contonean a través de las vacías habitaciones o alrededor de Warner.

Con respecto a los seguidores del Anticristo, destaca su poco agraciado aspecto, prosaico si no claramente desagradable. Este hecho se destaca visualmente con el relativo protagonismo concedido a uno de sus integrantes, una anciana que mantiene una expresión visionaria (o quizás demente) y que contempla fijamente a Warner, casi como una niña que mira a su padre en busca de dirección. Y es quizás aquí donde se conectan los dos discursos del vídeo, porque de alguna forma, el Anticristo mansoniano se erige en representante y vengador de lo feo, de lo grotesco, de lo extraño. De lo marginado en nuestro universo mediático, en resumen. De cualquier forma, es difícil apreciar todos estos matices y conexiones en un solo visionado del clip, que cumple a la perfección con aquello del frenético bombardeo de imágenes que caracteriza al género. El montaje de los planos, el movimiento dentro de éstos (de la cámara y de los actores) e incluso los distintos efectos introducidos (virados, juego con las velocidades, desenfoques, etc.) se ajustan perfectamente a la música, a su ritmo violento y frenético, a los gritos, a los efectos de guitarra.

EL MÁRTIR APOCALÍPTICO: *MAN THAT YOU FEAR* (WIZ, 1997)

Si el monstruo se levanta para destruir el sistema, el sistema a su vez destruye al monstruo, que de esta forma se convierte en mártir. Todo el proceso está presente en *Antichrist Superstar*; la segunda parte, que además se desarrollará en álbumes y clips posteriores, está ilustrada magistralmente en *Man That You Fear* (*El hombre al que temes*). Este clip se aleja de lo habitual en el género para decantarse claramente por lo cinematográfico: sólo hay un discurso, netamente narrativo además, que se desarrolla en montaje lineal sin inserciones extrañas a él. Así, ni siquiera aparecen los miembros del grupo interpretando la canción de forma paralela al desarrollo de la trama, sino que se insertan dentro de la diégesis; sólo Warner, sin abandonar su papel de protagonista del vídeo, se permite cantar unos pocos versos de la canción. Los pausados movimientos de cámara y la tranquila sucesión de planos contrastan con la agitación convulsa de otros clips de Marilyn Manson. También la música es más melódica y con un ritmo más calmado. La letra parece ser el discurso final del Anticristo Superestrella justo antes de completar su misión, esto es, de destruir el mundo. Nos habla de cómo la corrupción lo ha invadido todo (la televisión ha suplantado a la verdadera vida, los niños sufren, todo se pudre); ha completado su metamorfosis y *el niño al que amábais*

es el monstruo al que teméis²⁰. Conmina a la oración, porque ya no hay nada a lo que recurrir; la muerte es inevitable, incluso para el propio Anticristo (que de hecho la desea). Como ocurre en muchos de los clips de la banda, la conexión del discurso verbal y el visual se basa en una sola idea común, que en este caso es precisamente la resignación ante el propio sacrificio, secundario en la letra de la canción y evidente en el vídeo. Porque si la primera gira en su mayoría alrededor de la aniquilación del mundo, el segundo nos muestra la de Warner²¹.

El argumento del clip está inspirado en "La lotería" de Shirley Jackson²². Ambos comparten el tema central (la elección azarosa de uno de los miembros de la comunidad para ser lapidado), pero difieren en las intenciones. Si el relato original es, entre otras cosas, una crítica al seguimiento ciego de tradiciones sin sentido, el vídeo hace hincapié en otros aspectos, especialmente en otra faceta del personaje de Warner: la del mártir a manos de la sociedad americana. Así, las transformaciones sobre la historia de Jackson responden a una determinada intención de significado (y, de hecho, conocer las diferencias nos ayuda a dilucidarla). En primer lugar, el populoso pueblo rural se ha convertido en un minúsculo poblado de caravanas dispuestas en círculo en medio del desierto, con unos pocos habitantes polvorientos que se protegen como pueden del sol ardiente. Se nos sitúa de este modo en una especie de Estados Unidos post-apocalíptico. Para ello, elementos típicamente norteamericanos se nos presentan distorsionados (la bandera americana, llevada por uno de los actores, está hecha con tela blanca y negra, por ejemplo); también se recurre a lo retro (las caravanas, el vestuario, etc.). En el cuento, el sacrificio ritual de una persona al año al menos no era perjudicial para una población en expansión; en el clip, es francamente autodestructivo.

También se ha transformado el método de sorteo: en vez de un cajón negro con papeletas, una niña, con la cabeza cubierta por satén negro, gira con un pañuelo rojo en la mano a modo de ruleta humana. Éste es el comienzo del vídeo. Cuando la mano se detiene, todos miran la caravana elegida, en cuya puerta permanecen de pie una joven embarazada y una niña. Ésta entra corriendo y despierta a Warner, que duerme en el interior. La joven la sigue y empieza a arreglarlo para el sacrificio. Vemos cómo lo lava, maquilla y viste cariñosamente, pero además le unge los pies con aceite en lo que constituye la remodelación del tema iconográfico de la unción de los pies de Cristo (*Fig. B*). De este modo, se identifica sutilmente a Warner con Cristo y a la mujer con María Magdalena (o cuanto menos con una santa); de hecho, cuando salen, ella lleva puesto un nimbo de metal. Los habitantes del pueblo inician entonces un desfile que es una especie de parodia amarga de una procesión religiosa. Todos visten polvorientos ropajes negros de aire retro; algunos tocan instrumentos (los demás miembros del grupo), otros portan andrajosas banderas americanas en blanco y negro (¿simbolizan entonces a la sociedad estadounidense?), unos cuantos bailan y cantan... Warner,

²⁰ De la canción "Man That You Fear" (letras de Warner, música de White, Warner, Mitchell y Bier).

²¹ Esta idea de escenificar la muerte del cantante (o incluso del grupo al completo) se ha utilizado otras veces en video-clips (especialmente de rock duro), con mayores o menores dosis de humor negro (*A.D.I.D.A.S.*, de Korn tiene bastante). A veces incluso asistimos a la resurrección, como en *Killed By Death* de Mötörhead.

²² "The Lottery" se publicó originalmente en *The New Yorker* en junio de 1948 (traducción española en *La lotería*, Barcelona, Edhasa, 1991).



8. *Man That You Fear*: La unción de los pies de Warner



9. *Man That You Fear*: Todos se disponen a lapidar a Warner. En primer término, la esposa (con el nimbo de alambre) y la niña

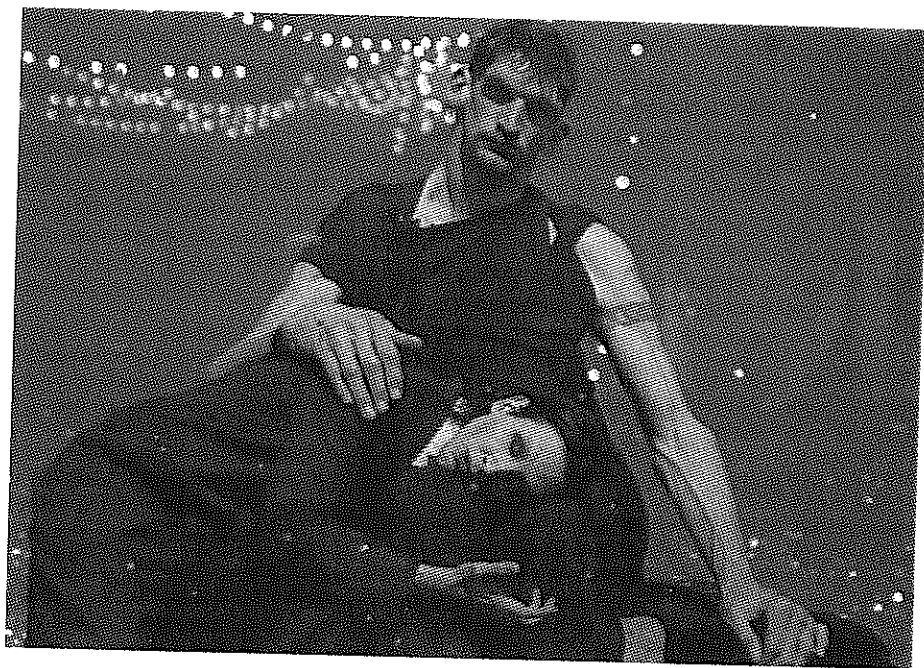


10. *Man That You Fear: Warner se prepara para morir lapidado*

con su "familia", camina en el centro y, en un momento determinado, cae al suelo vencido por la debilidad, de nuevo como un extravagante Jesucristo camino de su calvario. Su mujer lo reconforta y le ayuda a levantarse. El grupo de cruces clavadas en el suelo junto al camino pone de manifiesto que ha habido otros antes que él, como en "La lotería". Sin embargo, a diferencia de Tessie Hutchinson, Warner no protesta ante su destino. Una vez que han llegado a la cantera, sus vecinos lo rodean en semicírculo, recogiendo piedras mientras esperan la señal para comenzar, la caída del pañuelo rojo, claro símbolo de la sangre que se va a derramar. La peculiar familia de Warner, aunque parece triste, se dispone a lapidar a su esposo y padre sin muchas vacilaciones (Fig. 9). Él por su parte, asumiendo una postura que inevitablemente nos recuerda al mártir tradicional, desnuda su pecho y abre los brazos mientras eleva su mirada al cielo, aceptando el sacrificio (Fig. 10). La estrella asume su destino.

PASIÓN Y MUERTE DE J.F.K.: *COMA WHITE* (SAMUEL BAYER, 1999)

La publicación de *Mechanical Animals* (1998) supuso un verdadero vuelco para Marilyn Manson, no muy bien recibido por sus seguidores y la crítica. Lo más llamativo fue el radical cambio de imagen: abandonando la estética repugnante que habían mantenido hasta el momento, adoptaron un *look* más depurado y limpio, casi frío, de corte tecnológico y futurista, inspirado sin duda en el *glam rock* (monos brillantes, altas plataformas, maquillaje en abundancia...). De cualquier modo, no hubo gran variación en cuanto a contenidos: es fácil apreciar una continuidad con *Antichrist Superstar* y, sobre todo, con el siguiente álbum, *Holy Wood* (2000). Precisamente *Coma White* gira en torno a una de las ideas que más claramente comparten: la identificación de Marilyn Manson (que va difuminando sus elementos monstruosos) con Jesucristo y de



11. *Coma White: La primera Piedad, con Warner y el gigante*

ambos con John Fitzgerald Kennedy, paradigma del mártir mediático²⁶, divinizado por la misma sociedad que lo asesinó. Sin embargo, no hay ninguna conexión entre esto y la letra de la canción, que trata sobre la (imposible) evasión de uno mismo mediante las drogas; el cantante se lamenta por el vacío de su amante, ausente y drogada, quizás una transposición de la Lenina de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley²⁷.

El vídeo-clip es una recreación del asesinato de Kennedy, al que se le asocian además diferentes elementos de la iconografía de la Pasión, adaptados para la ocasión. Ésta constituye la línea principal, a la que se le añaden por un lado la interpretación de la canción por parte de la banda y una serie de imágenes que dan la clave simbólica del clip. Todas tienen el mismo escenario, una calle con edificios medio ruinosos que quizás sea Hollywood Boulevard, ya que al principio del clip vemos a una mujer mirando una de las famosas estrellas en la acera. Así, se traslada el acontecimiento de Dallas (Texas) a Los Ángeles, que es el principal centro de producción mediática

²⁶ Como ya hemos señalado, la combinación de lo sagrado y lo mediático se repite en la producción de Marilyn Manson. En "Rock Is Dead" (*Mechanical Animals*) se llega a afirmar "Dios está en la televisión".

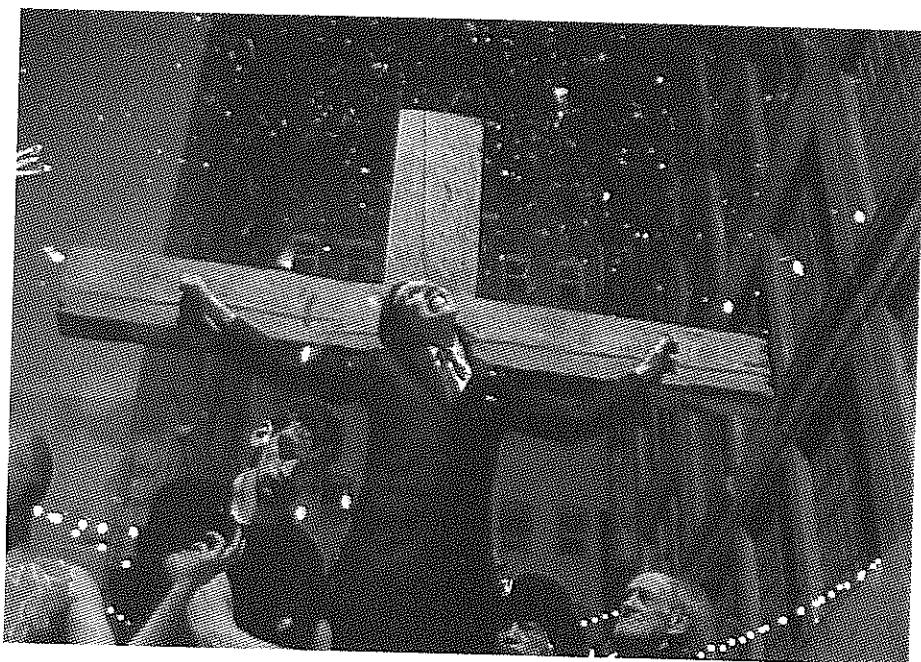
²⁷ La conexión no es gratuita: además de que Warner ha hablado de esta novela en varias entrevistas, hay otros elementos en *Mechanical Animals* que nos la recuerdan inevitablemente.



12. *Coma White: Kennedy y Jackie (Warner y McGowan) forman la segunda Piedad*

de Estados Unidos y probablemente del mundo. La calle, bajo una luz crepuscular, está adornada con guirnaldas de bombillas; continuamente cae confeti, como en el típico desfile americano. A los lados, además, hay neones que representan diferentes cosas, entre ellas dos cruces (una de ellas sobre el Calvario) y una estrella de cinco puntas. Todo tiene un aire fúnebre y casi onírico.

La multitud —entre la que abundan los ancianos— espera en los lados de la calle a dos coches descapotables que avanzan lentamente, escoltados por policías motorizados. Agitan banderolas, pancartas... Pronto aparece la primera remodelación de un icono cristiano, que anuncia lo que va a ocurrir. Se trata de una suerte de Piedad en la que la Virgen ha sido sustituida por un gigante triste, cuyo asiento está adornado por una cruz además. Warner, vestido como Kennedy, hace las veces de Cristo, echado en el regazo, inmóvil, pero con los ojos abiertos (Fig. 11). Más adelante, se levantará y se sacudirá el traje, en una especie de resurrección cuyo carácter *milagroso* es malogrado por los gestos de Warner, iracundos, desagradables. Según avanzan los coches, vemos que entre el público aparecen, aquí y allá, extraños personajes de carácter monstruoso (por ejemplo, una mujer vestida de blanco con la cara tapada con una máscara de esgrima), espectros que anuncian la tragedia. De hecho, también protagonizan una especie de desfile de la muerte, paralelo al otro y que muestra, alegóricamente, la verdadera naturaleza de éste. Dirigido por un tragafuegos sobre zancos, los espectros avanzan por la calle, ahora sin público y más oscura si cabe,



13. Coma White: La Crucifixión

escortando a un antiguo coche fúnebre. Muchos portan cruces decoradas con ajadas cintas y flores que llevan, en su centro, una fotografía de J.F.K. en blanco y negro.

Cuando la comitiva se acerca, por fin vemos en el segundo coche a Warner y a una mujer (la actriz Rose McGowan). Son Kennedy y Jackie, como ponen de manifiesto su vestimenta –el traje rosa y el gorrito a juego de ella son inconfundibles– y su actitud. Saludan a la multitud, sonrientes y ajenos a la tragedia que se avecina. El público, en cambio, parece ser tan consciente de ella como nosotros, a juzgar por las expresiones graves y tristes. Por fin Warner/Kennedy es abatido y, remedando las conocidas imágenes históricas reales, algunos planos nos muestran a una mujer llorando, con el maquillaje grotescamente corrido. Se compone una segunda Piedad, en la que ahora Jackie es la Virgen, que clama al cielo mientras llora desesperadamente (Fig. 12). Porque si el alegre desfile era en realidad una procesión funeraria, el asesinato a tiros equivaldría a una crucifixión. Así, se nos muestra a Warner/Kennedy en la cruz, aunque vivo y gesticulando. A sus pies, en vez de San Juan y María, se encuentran el gigante, la mujer con la máscara de esgrima y dos dolientes ancianos (Fig. 13). De acuerdo con el punto de vista más extendido al menos en Estados Unidos, Kennedy se nos presenta de nuevo como una suerte de Jesucristo de nuestros días, un héroe liberal muerto por su defensa de los derechos civiles (aunque la versión oficial, que goza de poco crédito popular, sigue señalando a Lee Harvey Oswald, de tendencias izquierdistas, como único asesino). Pero de alguna forma, la postura de Marilyn

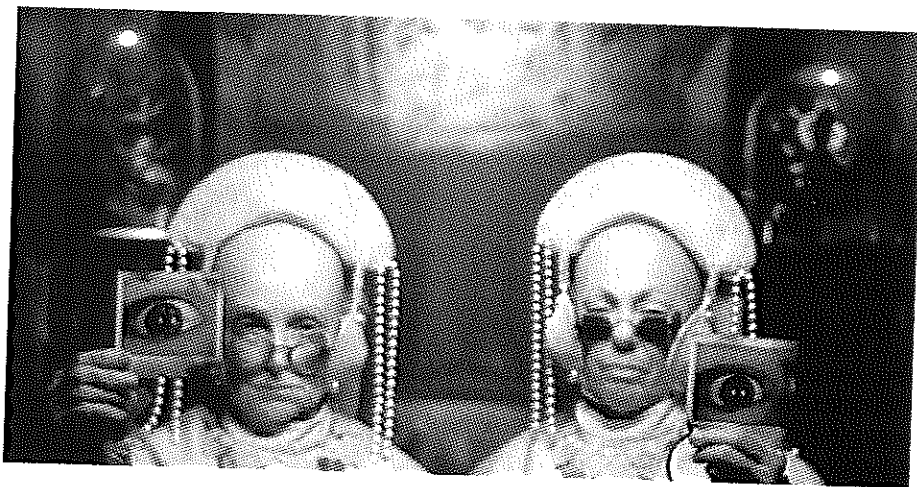
Manson con respecto a esto es ambigua. En el vídeo, la interpretación que realiza Warner de Kennedy se aleja de la glorificación: tanto en la primera Piedad como en la Crucifixión, los gestos son claramente disonantes con respecto a la calidad beatífica del personaje de Kennedy. Además, los que más parecen lamentar el asesinato son francamente decadentes: ancianos vestidos con chaquetas de lentejuelas, una mujer de mediana edad con demasiado maquillaje y tinte... De hecho, se contraponen sutilmente a los jóvenes, que asisten impassibles y distantes (aunque serios) al drama; por el aspecto de éstos, de fans de Manson, suponemos que se pretende que sean el objeto de identificación del espectador del clip. Asimismo, en otras canciones (especialmente de *Holy Wood*) se señala cómo J.F.K. es un falso santo, ya que si ha llegado a identificarse con uno no ha sido por sus propios méritos, sino por obra y gracia de los *mass media*: *La cámara te convertirá en Dios, así es como Jack fue santificado*²⁸.

EL SALVADOR DE NIÑOS: *THE NOBODIES* (PAUL FEDOR, 2001)

Como hemos visto, la posición y las ideas de Marilyn Manson se han ido transformando con coherencia a lo largo de su producción. Terminaremos con un clip que pone en evidencia esta evolución, ya que supone en muchos aspectos la reelaboración de *Dope Hat*, uno de sus primeros vídeos y con el que dábamos comienzo a este análisis. Ambos suponen una incursión en el universo infantil, pero *The Nobodies* usa con mayor sutileza sus referentes (menos evidentes, más generales) y, además, muestra una actitud distinta hacia éste. Ya vimos cómo, en un primer momento, el personaje de Warner mantenía una actitud ambigua ante los niños: por un lado, denuncia su calidad de víctimas de una sociedad podrida, pero a la vez él mismo se erige en una especie de hombre del saco. Una vez que los distintos aspectos de su/s personaje/s se han asentado –en gran medida eso representa *Holy Wood*–, Warner asume ahora un papel heroico y salva a los niños de un sistema represor y cruel. Haciendo gala de un ego considerable, Warner se sitúa enfrentado al sistema no ya en plano de igualdad, sino de superioridad, como ahora veremos. Es el rescatador de almas amenazadas de gregarismo por la sociedad. Sin embargo, el personaje no llega a convertirse en un héroe idealizado al uso, ya que no pierde del todo sus características siniestras e inquietantes.

Como es frecuente en el género, el clip combina lo narrativo y lo descriptivo, de forma que se nos muestra a la banda interpretando la canción y, simultánea y paralelamente, se nos narra lo que puede considerarse como un verdadero cuento infantil. Ahora bien, no es una versión de ninguno en concreto, sino que más bien toma algunos elementos típicos (la bruja, el castillo, los protagonistas infantiles...) y los transforma. De una forma u otra, el vídeo se desarrolla en tres escenarios claramente diferenciados mediante la fotografía. Primero, un sórdido orfanato, verdosos y sucio; segundo, un paisaje nevado, azul y frío; tercero, el interior del castillo, cálido y lujoso. La secuencia narrativa se inicia en el orfanato, donde unos niños malviven entre la sujeción, rodeados de inquietantes juguetes antiguos y medio rotos. Están custodiados

²⁸ De la canción "Lamb of God" (letras de Warner y música de White), *Holy Wood*. Jack es un diminutivo de John.



14. *The Nobodies*: Las extrañas "monjas" buscan a los niños fugitivos



15. *The Nobodies*: Warner se dispone a cenar

por dos horribles ancianas, una especie de monjas de pesadilla. Visten largas túnicas blancas, gafas y extraños tocados sobre sus cabezas calvas (Fig. 14). Como símbolo de su poder, poseen un agresivo perro y un garrote. Una de ellas controla lo que dos niños ven en la televisión que, significativamente, sólo ha estado emitiendo nieve (símbolo de la vaciedad de los *mass media*). A pesar de la férrea vigilancia, un niño y una niña logran escapar a través de una rejilla de ventilación. De esta forma, salen al paisaje helado; al fondo vemos su meta, un gran castillo de cuento que es la morada de Warner. Éste, vestido con ricas telas y con unos cuernos estilizados, los recibe. Las caras de los niños asoman en la abertura de su túnica, imposiblemente larga, con un significado evidente: los ha acogido en su seno, literalmente. Las "monjas" llegarán a continuación en busca de los fugitivos. Llevan al perro (al que Warner devuelve sus ladridos) y dos fotografías, que, curiosamente, sólo muestran el mismo ojo aterrorizado. Warner les arroja despectivamente unas cuantas monedas doradas y les ofrece su mano para que se la besen. Una vez que le han rendido pleitesía, las ancianas recogen avariciosamente el dinero del suelo, momento en el que son atrapadas por unas ramas e introducidas en una extraña máquina. Saldrán de ella convertidas en un repugnante pastel que Warner, en una extraña cena familiar, compartirá con los niños (Fig. 15). Entrecruzándose con la breve historia, aparece Warner cantando la canción en su castillo, en distintas actitudes: se restriega la cara, flota por un pasillo, respira mediante una mascarilla el aire de una burbuja de cristal llena de pájaros... Además, todo los músicos del grupo aparecen en un paisaje helado, caracterizados como híbridos entre lo humano y lo vegetal. Así, de las mangas les salen ramas en vez de manos. Permanecen totalmente inmóviles, sentados en artificiosas poses formando un semicírculo alrededor de Warner. Éste, disfrazado de árbol (Fig. 16), es el único que se mueve; canta la canción con creciente rabia, tanto que acaba retorciéndose en un charco de barro.

El sentido es evidente y pone de manifiesto cuál es el papel que se otorga a sí mismo Warner. Las "monjas", con su perro y su garrote, representan al sistema represor, controlando lo que los niños ven, manteniéndolos a la fuerza en un ámbito sucio y miserable. La televisión en el orfanato y las fotografías del ojo con las que las ancianas buscan a los niños hacen seguramente referencia a la importancia de lo visual en este control social. Sin embargo, Warner no es víctima de él, está al margen (aunque solo) y es respetado, a pesar del infinito desprecio con el que trata a sus emisarios. Esta posición de poder es posible gracias a las ganancias económicas que les procura. Precisamente éstas actúan como una especie de instrumento de distracción y Warner, aprovechándose de la avaricia, usa al sistema para sus propios fines: alimenta a los niños que ha rescatado de sus garras. Pues éstos, como nos recuerda la canción, son las verdaderas víctimas de unos medios que no les harán caso a menos que sean asesinados: *Algunos niños murieron el otro día [...] deberías haber visto las cuotas de pantalla*²⁹.

²⁹ De la canción "The Nobodies", algo así como "Los nadies" (letras de Warner, música de Warner y Lowery).



16. *The Nobodies*: Warner caracterizado como árbol. Al fondo, dos de los miembros del grupo se mantienen petrificados

APÉNDICE: CRONOLOGÍA Y PRODUCCIÓN DE MARILYN MANSON³⁰

- 1989:** Fundación de Marilyn Manson and the Spooky Kids por Brian Warner (vocalista) y Scott Mitchell (guitarra). Toman el nombre de Marilyn Manson y Daisy Berkowitz respectivamente.
- 1994:** Lanzamiento de *Portrait Of An American Family*, su primer álbum. Realización de los vídeos musicales de "Get Your Gunn" (dirigido por Rod Chuong) y "Lunchbox" (Richard Kern). Formación: Brian Warner/Marilyn Manson (voz), Scott Mitchell/Daisy Berkowitz (guitarra), Jeordie White/Twiggy Ramirez (bajo), Stephen Bier/Madonna Wayne Gacy (teclados) y Fred Streithorst/Sara Lee Lucas (batería).
- 1995:** Realización de los vídeos musicales de "Dope Hat" (Tom Stern) y "Sweet Dreams" (Dean Karr). Lanzamiento del EP de remezclas y versiones *Smells Like Children*.
- 1996:** Lanzamiento de *Antichrist Superstar*, el segundo álbum de estudio. Realización del video clip de "The Beautiful People" (Floria Sigismondi).
- 1997:** Lanzamiento del EP de remezclas *Remix and Repent*. Colaboración en diversas bandas sonoras de películas. Realización de los vídeos para "Tourniquet" (Floria Sigismondi), "Man That You Fear" (Wiz) y "Long Hard Road Out of Hell" (Matthew Rolston).
- 1998:** Lanzamiento del video *Dead To The World*, que ilustra diversos aspectos de la gira del mismo nombre. Publicación de la autobiografía de Warner *The Long Hard Road Out Of Hell*. Lanzamiento de su tercer álbum de estudio, *Mechanical Animals*. Realización del video de "The Dope Show" (Paul Hunter).

³⁰ Para una historia más detallada hasta 1998, véase MARTÍNEZ GALIANA, J., *Marilyn Manson. La bestia entre nosotros*, Valencia, La Máscara, 1998. Hay además muchas páginas web dedicadas al grupo: las oficiales son www.marilynmanson.com (EE.UU.) y www.mondomanson.com (España).

1999: Lanzamiento del disco en directo *The Last Tour On Earth*. Realización de los vídeos de "I Don't Like The Drugs" (Paul Hunter), "Rock Is Dead" (Warner) y "Coma White" (Samuel Bayer).

2000: Lanzamiento del cuarto álbum de estudio, *Holy Wood*.

2001: Realización de los clips de "Disposable Teens" (Samuel Bayer), "The Nobodies" (Paul Fedor) y "The Fight Song" (Wiz).

2002: Realización del vídeo de "Tainted Love" (Philip Atwell).

2003: Lanzamiento del quinto disco de estudio, *The Golden Age of Grottesque*.

Realización de los vídeos musicales de "This Is The New Shit" (The Cronenweths) y "mOBSCENE" (Warner y Thomas Kloss).

2004: Lanzamiento del recopilatorio *Lest We Forget: The Best Of Marilyn Manson*; la edición de lujo incluye un dvd con todos los vídeos musicales del grupo. Realización del vídeo de "(s)AINT" (Asia Argento) y "Personal Jesus" (Warner y Nathan Cox).
Formación actual: Marilyn Manson (voz), Tim Skold (guitarras y bajos), Madonna Wayne Gacy (teclados) y Ginger Fish (batería).