

■ Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de vídeo-clip: "Until it sleeps", Metallica, 1996

Juan Antonio Sánchez López

A lo largo de los siglos, el sentimiento de culpa del ser humano y la presunta "pérdida" de su origen divino, consecuencia de la caída en desgracia ante el Ser Supremo provocada por el Pecado Original, han constituido sugestivos motivos de reflexión para la Literatura y el Arte. Como no podía ser menos, la creación mediática se ha hecho también eco de tales pensamientos, adaptándolos a los intereses de las subculturas juveniles y tribus urbanas y al formato de los cauces expresivos audiovisuales, según se infiere del análisis del vídeo-clip rodado por Samuel Bayer para el tema Until it sleeps de una banda tan carismática dentro del heavy-metal como Metallica.

Along time, feelings of blame of human being, joined to supposed waste of his divine condition caused by the First Sin, have been fascinating motifs for mental considerations translated into plastic terms through Literature and Art. Mass-media have also contributed to it, adapting themselves into young urban cultures and audio-visual expressions. One clip, filmed by Samuel Bayer for heavy-metal band Metallica and its theme Until it sleeps, appears as conspicuous example of that.

El chico heavy-metal volvió de sus cortas y azules vacaciones en Uranio y demandó a casi todo el mundo de Biologic Courts.

(William Burroughs, Nova Express)

*Creado en parte para ascender, en parte para caer;
Gran Señor de todas las cosas, pero víctima de todas ellas;
Solo juez de la verdad, enredado en un error sin fin:
¡La gloria, y también mofa y enigma del mundo!*

(Alexander Pope, Un ensayo sobre el Hombre)

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de vídeo-clip: 'Until it sleeps', Metallica, 1996", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 565-600.

Hace algunos años, planteábamos desde las páginas de esta misma revista las extraordinarias posibilidades que el estudio analítico del vídeo-clip brinda al historiador del Arte.¹ La pluralidad de posibilidades encerradas por un producto creativo tan aparentemente "simple" permite reconocer en el mismo, por un espacio de escasos minutos, una creación audiovisual de vocación cinematográfica surgida al calor del mundo contemporáneo y el vendaval massmediático, un testigo excepcional de las expectativas e inquietudes de las subculturas y tribus urbanas, un reclamo consumista para la juventud en su calidad de soporte publicitario de los productos de la industria discográfica² y un vehículo para la autoafirmación y/o difusión y/o propaganda de los respectivos grupos y movimientos que alientan e inspiran su génesis al identificarse con una declaración de intenciones, un código "ético" y una forma determinada de vivir, comportarse y pensar, siendo también consecuentemente un documento antropológico polivalente, contradictorio y versátil.³ Por supuesto que, además de todo eso, nos enfrentamos a una inequívoca *imago musicae* abierta por completo al experimentalismo plástico y siempre presta a la caza y captura del fragmento, la cita y/o la sugerencia que establezcan las apetecidas conexiones con el arte tradicional y el arte contemporáneo, sin olvidar, ni mucho menos las remodelaciones, préstamos, reinventiones, apropiaciones, adulteraciones, perversiones, elucubraciones e invenciones operadas por el vídeo-clip sobre el conjunto de la iconografía universal, haciendo valer desde la asociación coherente de imágenes en pro de la construcción narrativa del discurso hasta la yuxtaposición y la amalgama caprichosa en pos del efectismo visual. En este último supuesto, el componente de artísticidad y/o mensaje iconográfico del vídeo-clip se vulgariza, y aún devalúa, en aras de convertirse en herramienta de la fuerza embaucadora de la televisión en cuanto medio de comunicación emisor de mensajes desde la óptica y desde el marco del placer, de la renovación y de la distracción, cuyo objetivo es tiranizar e imponerse a sus emisiones, con vistas a someterlas a los principios de la perspectiva y el imperio del ocio.⁴

¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Medios de masas e Iconografía: la imagen religiosa al servicio del vídeo-clip", *Boletín de Arte*, 13-14, 1992-1993, págs. 369-387.

² DURÁ GRIMALT, R.: *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*, Valencia, Universidad Politécnica, 1988 y AA.VV.: *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York, Routledge, 1993.

³ DURÁ GRIMALT, R.: "Remodelación de los temas clásicos en los Medios de Masas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-4, *Actas del I Coloquio de Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, págs. 303-309. A propósito de ello, véanse también los trabajos de ADÁN REVILLA, T.: *Ultras y Skinheads: la juventud visible. Imágenes, estilos y conflictos de las subculturas juveniles en España*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996 y COSTA, FO; PÉREZ TORNERO, J.M. y TROPEA, F.: *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.

⁴ GERVILLA CASTILLO, E.: *Posmodernidad y educación. Valores y cultura de los jóvenes*, Madrid, Dykinson, 1997, págs 117-119.

A propósito de esta última cuestión, no puede desligarse el peso específico ejercido sobre la fenomenología del vídeo-clip por el estigma del posmodernismo. En opinión de Goodwin⁵ y Fiske⁶, éste sería el auténtico responsable de la, a su juicio, hipertrofia del componente visual en detrimento del protagonismo que, en teoría y según su opinión, corresponde o debería corresponder a la música. Más pesimista aún se revela Weibel, cuya denostación hacia el vídeo-clip le insta a tildarlo de *desecho y basura de la Historia del Arte*, además de portavoz de una cultura de la obsolescencia que pone en evidencia el *éxtasis de la superficialidad* y el triunfo del desperdicio como estética⁷. Por su parte, Kaplan relaciona la configuración icónica y lenguaje visual del clip con la quiebra de las ideologías, la entronización del individualismo ligado al egocentrismo y la autorreflexividad, el recurso rutinario a la parodia, el pastiche y/o la cita que arrancan y toman como excusa la consabida estética del fragmento, la hegemonía de los significantes sobre los significados y la apoteosis del imaginario en detrimento de la ilusión realista del cine.⁸ En consecuencia, estaríamos ante un producto altamente revelador de una cultura *descentrada y heteróclita, materialista y psí, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa... personalizada o hecha a medida, que permite al átomo social emanciparse del balizaje disciplinario revolucionario*, en palabras de Lipovetsky.⁹ Junto a Fiske, también Straw incide en la consideración del vídeo-clip como un reciclaje o mezcla anárquica de imágenes extrapoladas de su respectivo y lógico contexto original y transformadas en imágenes flotantes libres, ajenas a cualquier autocontrol o presión externa a ellas.¹⁰ No podría ser menos al responder al *modus operandi* de un sistema cultural, cuya proclividad a diversificar las posibilidades de elección consigue anular los puntos de referencia para, a la postre, acabar destruyendo los sentidos únicos y los valores éticos de la modernidad. Por nuestra parte, secundamos la opinión de Pérez-Yarza¹¹ en el sentido de considerar el vídeo-clip una nueva forma de expresión artística de la cotidianidad, en sintonía con la estética neobarroca del fin de siglo XX.¹² Y, como tal, plenamente susceptible a la recuperación del elemento fantástico, sacro/desacralizador y/o mitopoético acorde a los dictados de un discurso iconográfico complejo, insinuante, sugerente y polisémico. Semejante

⁵ GOODWIN, A.: "Music Video in the (Post) modern World", *Screen*, 28-3, 1987.

⁶ FISKE, J.: *Television Culture*, London, Routledge, 1991. Véase también GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁷ WEIBEL, P.: *¿Vídeos musicales: del vaudeville al videoville?*, *Telos*, 11, 1987, págs.: 31-38.

⁸ KAPLAN, E.A.: *Rocking around the clock*, London, Methuen, 1987.

⁹ LIPOVETSKI, G.: *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 11. Del mismo autor véase también *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1990.

¹⁰ STRAW, W., "Popular Music and Posmodernism in the 1980's", en AA.VV.: *Sound and Vision*, pág. 12.

¹¹ PÉREZ-YARZA, M.: "Videoclip e imágenes del descrédito. *Black Hole Sun*, de Soundgarden", *Eutopías*, 2ª Época, *Documentos de Trabajo*, 129, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo- Episteme, 1996.

¹² CALABRESE, O.: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989 y "La forma de la complejidad. ¿Advenimiento de una sociedad neobarroca?", *Fábrica del Sur*, 1, 1989, págs. 43-50.

versatilidad lo hace tornarse intimidatorio en cuanto avasalladora yuxtaposición icónica, persuasivo en calidad de reclamo publicitario e incitación al *merchandising* consustancial al mundo discográfico, esteticista por sus tanteos, experimentalismos y acercamientos a otros medios expresivos y, singularmente al cine e, incluso "doctrinal" en cuanto transmisor/inculcador/informador/valedor de comportamientos, consignas y/o códigos éticos/pseudoéticos. Evidentemente, pretender analizar el vídeo-clip bajo una óptica exclusivista determinada/monopolizada por la teoría de la comunicación y excluyente, en cuanto a ignorancia/desconocimiento de las visiones interdisciplinares aportadas desde otras disciplinas del saber, no parece ser, a nuestro juicio, un camino demasiado acertado por lo que de enfoque parcial, aunque "políticamente" correcto, sobre la materia pueda tener.¹³

No obstante, esta apretada síntesis acerca de la aducida complejidad del vídeo-clip no sería completa ni tampoco sincera, si no concluyésemos con una paradoja virtual: un vídeo-clip es todo lo referido y nada de ello a la vez, puede decantarse por la lógica icónico-narrativa y, al mismo tiempo, dejarse llevar por los senderos del absurdo y del desvarío sin rubor alguno, le es factible alcanzar la categoría de obra maestra con idéntica facilidad que se sumerge en la mediocridad y vulgaridad supremas. En definitiva, resulta ser un todo y una nada tan fascinantes que a las miradas inquietas y a las inteligencias despiertas les resulta casi imposible dejar de sucumbir a su irresistible poder de fascinación y, como nuevos Ulises ante el canto de las sirenas, no nos queda más salida que dejarnos seducir por los "encantos" sonoros y/o visuales que se nos prometen a quienes vivimos inmersos en un mundo sin fronteras aparentes que aspira a sentir más cerca la utopía de la homoglosia.

HEAVY-METAL: JÓVENES ROCKEROS EN ÉPOCAS DE CONFUSIÓN Y DESCRÉDITO.

Al crear un vídeo-clip no basta (o no debería bastar) con el aluvión de imágenes que acosan y saturan la visión del espectador. En tal sentido, los distintos tratamientos específicos aportan una serie de medios complementarios de importancia vital para que el producto funcione a pleno rendimiento. Junto al soporte del tema musical y el argumento o "historia" que pretenda contarse, la cuestión del *look* esconde uno de los fundamentos de la singularidad del clip entre los *media*.¹⁴ No en balde, la *imagen* del grupo constituye una de las constantes catalíticas de un discurso que lo define, singulariza e identifica de cara a sus incondicionales adeptos, ya sea en la comparecencia ante aquellos en concierto o a través de los respectivos soportes estático y audiovisual encarnados por la carátula del vinilo/CD/DVD y el vídeo-clip.

¹³ Es el caso de SEDEÑO VALDELLÓS, A.: *Lenguaje del videoclip*, Málaga, Universidad, 2002.

¹⁴ De este aspecto puntual se ocupan globalmente GONZÁLEZ REQUENA, J.: *op. cit.*, págs. 134-138 y GERVILLA CASTILLO, E.: *op. cit.*, págs. 119- 127 y 150-152.

Mediante semejantes "apariciones", el grupo consigue ver reforzada la "hierofanía" e impronta "carismática" que sus líderes, managers y/o ejecutivos de la discográfica diseñan ante "su" público; elevando a los componentes de la banda sobre su pedestal de *ídolos* del imperio mediático posmoderno. En segundo lugar, y una vez configuradas y consolidadas las oportunas técnicas de polarización que irradian la pertinente capacidad de seducción del clip, vienen los valores específicos pseudoéticos, revestidos de presuntos matices "éticos" o "antiéticos" en consonancia con las actitudes de las tribus urbanas y grupos juveniles, las cuales, según los casos, introducen connotaciones tan dispares a cuestiones más o menos candentes como el compromiso social, la denuncia, la solidaridad, la crítica, la provocación, la búsqueda del placer, el escepticismo, la evasión y el hastío, entre otras muchas. En cualquier caso, el vídeo-clip no encuentra oposición a su idoneidad como instrumento vehiculador de mensajes propicios a la exageración verbal e icónica. En consecuencia, no titubeará un instante a la hora de dar cabida en su discurso a los condensadores de significado, los cuales tomarán carta de naturaleza en su estructura narrativa mediante imágenes muy codificadas, e incluso tópicas, cuya probada eficacia sobre el espectador queda por completo fuera de toda duda. Con ello se demuestran, por enésima vez, las infinitas posibilidades del medio audiovisual para imponer con rapidez pasmosa símbolos, mitos y clichés que se revelan inmediatamente propensos a su instantánea universalización y mimetismo, merced a la simplificación de los atributos.¹⁵

Cuanto más en el caso del *Heavy-Rock* (rock duro) o *Heavy-metal*, cuya audiencia "natural" se encuentra perfectamente delimitada entre los jóvenes residentes en los barrios periféricos de las ciudades pertenecientes a la clase obrera e integrados en familias de trabajadores de donde también proceden los compositores, vocalistas e instrumentistas que nutrirán las filas de los componentes de las distintas bandas o grupos. Así, a la vista de la identificación y disfrute de los artífices y seguidores del *heavy* con el rugir de los instrumentos, la imaginería terrorífica, satánica y agresivamente sexual y las letras plagadas de violencia, machismo, asco, brutalismo, obscenidad, rebeldía, descontento, impotencia, acusación, insatisfacción y queja ante los "otros" es evidente que los pantalones vaqueros, las camisetas negras y las muñequeras, las motos, los cueros y los cómics han heredado por la vía de la expresión y protesta musical *el entusiasmo de los sectores sociales que durante varias generaciones empuñaron la hoz y el martillo*.¹⁶ Y ello, pese a que el reciclaje posmoderno haya discretamente relegado a un segundo

¹⁵ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 205. También, DURÁ GRIMALT, R.: "Remodelación", pág. 303 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Medios de Masas", pág. 370-371.

¹⁶ DURÁ GRIMALT, R.: "Remodelación", pág. 305. Véase también RODRÍGUEZ, A.: *ABC de la Música moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1999; DÍEZ, J.: *Motos y Rock*, Valencia, Midons, 1994 y MARTÍNEZ GALIANA, J.: *Rage against the Machine. Furia contra el sistema*, Valencia, La Máscara, 1997.

plano en la iconografía *heavy* las otrora incuestionables e inconfundibles melenas largas, hoy sustituidas por otras bastante más reducidas o directamente por el cabello corto que, indudablemente, ha "refinado" la estética de las bandas clásicas amoldándolas a los estereotipos y modos consuetudinarios de los grupos de rock más recientes, quizás por considerarse demasiado "salvaje" para los derroteros de la cultura actual. De todas formas, también es cierto que los inevitables e incombustibles "nostálgicos" intentan sobrevivir a tales "transgresiones" del canon establecido por las bandas clásicas y prosiguen su interminable producción de pasiones, al filo o más allá del límite, derivándolas hacia el precipicio del *trash-metal* más vertiginoso y excitante.

Surgido con ímpetu incontestable en la frontera entre 1968 y la década de los 70 del pasado siglo XX, como respuesta a la inquietud suscitada por la liberación del cuerpo, el *heavy*, en sus inicios *hard-rock*, es una consecuencia de la incidencia ejercida directamente sobre la misma música rock¹⁷ por las tensiones sociales y movimientos contestatarios que iban a jalonar la rebelión de la juventud frente al sistema, en aras de capitalizar la atención mundial hacia "acciones" que llamasen a la reflexión y advirtieran a los responsables de los estados capitalistas de la crisis latente en las sociedades industriales.¹⁸ No obstante, ya en 1962, la novela de William Burroughs *The Ticket That Exploded* preludea la sintomatología de un fenómeno sociológico y musical que aún habría de esperar algunos años para cristalizar y que, en 1968, el tema *Born to Be Wild* de Steppenwolf (popularizado por la película de Dennis Hopper *Easy Rider*, 1969) "bautiza" prácticamente, de cara a la opinión pública, al recoger en sus letras la más que sospechosa y no menos clarividente alusión al *heavy metal thunder*, es decir al "trueno de pesado metal" que, desde ahí y por siempre (sin olvidar la asunción oportunista del término, en ese mismo año, por parte del escritor Barry Gifford en la revista *Rolling Stone*) designaría a la artillería vigorosa de la sección rítmica, a base de batería y bajo, consustancial al bagaje instrumental de los grupos de *hard-rock*.¹⁹ Siendo todavía más explícitos, ha llegado a afirmarse que el nacimiento del *heavy-metal* se produjo el primer día que se utilizó una guitarra como arma mortal en vez de como un instrumento musical.²⁰ De esta manera, la configuración del *hard-rock* terminaría nutriéndose de tres factores claves, el primero de los cuales sería el inconformismo latente en una serie de bandas con respecto al carácter del mero "entretenimiento" asignado al rock por parte del *stablishment*, lo cual llevaba implícito, desde el primer instante, el rechazo a su manipulación industrial e ideológica por parte de las discográficas, y ello pese a que los esfuerzos de renovación operados sobre el rock de los cincuenta

¹⁷ Véase el capítulo "Pánico y subversión en los inicios del Rock'n'Roll" en BIANCIOTTO, J.: *La censura en el Rock*, Valencia, La Máscara, 1997, págs. 15-31.

¹⁸ CARANDELL, J.L.: *La protesta juvenil*, Barcelona, Salvat, 1973.

¹⁹ SATUÉ, E.J.: *Heavy Metal*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 15-17 y CROCKER, C.: *Metallica*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 18-19.

²⁰ CROCKER, C.: *op. cit.*, pág. 17.

habían venido siendo continuados, desde entonces y hasta el 68, de manera continuada, renovada y fructífera a lo largo de los setenta por parte de grupos como *Uriah Heep, The Who, Rolling Stones, Led Zeppelin, Deep Purple* y *Status Quo*, por mencionar los más "populares" aunque no los únicos protagonistas del proceso. El acicate del inconformismo y el subsiguiente sentimiento de rechazo precisaron de una forma propia de representación que plasmase el propósito de las bandas de rock de provocar otra forma de vida, sin incurrir en el riesgo de convertirse en marioneta y/o herramienta de acción política al uso, lo cual les hubiera supuesto quedar aprisionadas bajo otro género de convencionalismos o servilismos. La fórmula para encauzar "adecuadamente" semejantes expectativas estaba servida: la simbiosis entre la música y el espectáculo, o, lo que es lo mismo, la apuesta por la *escenificación de la insurgencia*, cuyo uso sistemático consagraría y encontraría sus pioneros en el rock psicodélico de *The Doors*. Tanto *The Doors* (capitaneados por Jim Morrison) como Jimi Hendrix por su parte propiciarían, a través del concierto en vivo, la brutal identificación entre actor/instrumento/música, un trinomio catártico de efectos escénicos demoledores, canalizado mediante actuaciones orgiásticas que buscan provocar el fervor delirante y el ardor extático del público con visos de inequívoco *amor carnal* hacia una guitarra eléctrica convertida al mismo tiempo en arma, objeto de deseo y víctima, reconduciéndose finalmente ese acto hasta sus últimas consecuencias en pos de la *comunión lírica de la conciencia*.²¹ No importa que el "orden" del concierto haya podido ser concretado de antemano en cuanto a la progresiva interpretación de los temas. Una puesta en escena estremecedora, donde surgen inevitables paralelismos e intenciones con el lenguaje gestual y la expresión corporal de *happenings, actions* y *performances*, permitiría de este modo a las bandas de rock desbordar los límites del alarde interpretativo o del virtuosismo vocal para explorar los senderos de lo visceralmente dionisiaco. Es precisamente allí, donde el *pathos*, la improvisación y el ritmo marcado por la sucesión espontánea de los acontecimientos embargan a quienes sobre las tablas se encuentran en exhibición y, a la vez, una sensación íntima exige soledad, de tal forma que también aquí convenga recordar aquel consejo de Stanislavski acerca de cómo en el escenario es indispensable actuar, sea externa sea internamente... *...en el escenario no puede haber, en ninguna circunstancia, acción alguna encaminada a despertar un sentimiento por el solo hecho de hacerlo. El ignorar esta regla conduce a la más odiosa artificialidad... ...En cuanto al resultado habrá de producirse por sí mismo... No deben imitar pasiones ni prototipos; deben vivirlos. La representación de ellos debe provenir del vivir dentro de ellos.*²²

Llegados a este punto, la radicalización de los planteamientos musicales del rock instaría a incentivar la agresividad de las formas distintivas y conductas personales,

²¹ SATUÉ, F.J.: *op. cit.*, págs. 22-23.

²² STANISLAVSKI, K.: *La preparación del actor*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1992, págs. 49-50 y 54-55.

un proceso de transformación que llevaría más que a la creación de una *imagen* (entendiendo por ella una "aparición" o presentación meramente superficial del individuo a través de su aspecto), a la construcción de una *identidad* o proyección externa de una realidad emergente desde la autoexclusión y/o la marginalidad. No por ser mucho más compleja y dénotativa del posicionamiento y forma de vida de quienes, como los *metalheads*, asumen la rebeldía como opción vivida por, desde, para y a través de la música, tal identidad (o si se prefiere, tal "iconografía") deja de ser eficazmente reconocible al primer vistazo. Es en este punto cuando el anhelo contemporáneo de la imagen y la necesidad de encontrar un cuerpo para el símbolo saltan a la palestra y ocupan el primer plano en la escena de la cultura (y, por extensión, en el feudo particular de las respectivas subculturas), siendo entonces cuando la mirada creativa, ya sea plástica o massmediática, se dirige ávida hacia el espejo de la significación.²³

METALLICA: EL DESPERTAR DE UN DEMONIO EN LOS OCHENTA.

La década de los ochenta del siglo XX marcaría una inflexión decisiva en la dinámica evolutiva del *heavy-metal*. No en balde, en 1981 *Motorhead* conquistaba el número uno de las listas de éxitos con el tema *No Sleep Till Hammersmith*, consiguiendo con ello uno de los triunfos más apoteósicos que auguraban los nuevos rumbos impulsados por bandas de la *New Wave* del *heavy-metal* británico como *Saxon*, *Iron Maiden*, *Girlschool* y *Def Leppard*.²⁴ El danés Lars Ulrich sería uno de tantos millones de jóvenes fascinados por el estilo agresivo, estridente y despiadado de las bandas anglosajonas. Entre ellas, *Diamond Head* sería la que concitaría su más ferviente seguimiento. Cuando a partir de 1980 la familia de Ulrich se asentó en Estados Unidos, Lars iría madurando su proyecto de formar una banda, no sin antes haber compartido muy de cerca con los *Diamond Head* las experiencias de su gira británica a lo largo del verano de 1981. Un anuncio en *The Recycler* le permitió contactar con otro chaval afín al mismo objetivo, James Hetfield, vocalista y guitarrista amén de incondicional de *Black Sabbath*. La oportunidad de grabar una maqueta con el tema *Hit the lights*, destinada al álbum colectivo *Metal Massacre* promovido por las bandas *metal* de Los Ángeles, propició la incorporación como guitarristas de Lloyd Grant y Dave Mustaine. Pero, sobre todo, posibilitó la oportunidad de definir el proyecto con su casi mítico nombre de guerra: *Metallica*. (Figs. 1 y 2) Al igual que sucede en determinadas coyunturas de la creación artística contemporánea, también en el mundo de la música de la modernidad la casualidad, la oportunidad y el destino se erigen en inmejorables aliados de la nomenclatura. En

²³ JIMÉNEZ, J.: *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, págs. 212-213.

²⁴ SERRALLER, E: "Introducción", en *Metallica. Canciones*, Madrid, Fundamentos, 2001, págs. 5-12. Seguimos a la autora en el planteamiento genérico de la trayectoria de la banda, si bien resulta imprescindible la lectura de la monografía citada de C. CROCKER.



1 y 2. *Metallica. Ayer y hoy*

nuestro caso, el contundente término *Metallica* había sido pensado en realidad para bautizar a una nueva revista dirigida por dos amigos de Lars Ulrich. Al percatarse de la sonoridad, concisión e intenso magnetismo irradiado de la palabra *Metallica*, Ulrich expuso a los editores su convencimiento acerca de los presuntos "inconvenientes" y falta de fuerza publicitaria de la misma, persuadiéndolos para que denominasen la publicación *Metal Mania*, al tiempo que se apropiaba del primer título propuesto para un grupo, cuya consagración tenía lugar, en 1982, en la vecina ciudad de San Francisco, desde siempre más receptiva a la progresión vertiginosa del *metal*. Si bien, ya en 1981, el álbum *No Life Til Leather* les había permitido iniciar el sonido duro que comenzaría a identificarse como *trash-metal*, amén de consolidarse como formación con Hetfield de vocalista, Ulrich de batería, Mustaine como guitarra y Ron McGovney al bajo. Distintos problemas relacionados con el alcohol, las drogas o la falta de dedicación ocasionarían el descuelgue de estos dos últimos de la banda, sustituyéndolos Kirk Hammett y Cliff Burton. El fallecimiento de este último, en 1986, como consecuencia de un trágico accidente privaría a la banda del que había logrado convertirse en uno de sus puntales carismáticos, pudiendo haber supuesto el fin de la misma. Sin embargo, tras un período de reflexión inmediato al triste siniestro, el lugar de Burton era transferido a Jason Newsted, un joven fan de *Metallica* al que las ironías del destino concedían ahora un lugar en el mito.

Pese a los avatares del sino, la banda ha venido cumpliendo fielmente desde su nacimiento con su misión histórica dentro de la trayectoria del rock. Esto es, transmitir y descargar suficiente energía destructiva para evitar que la juventud explotase por sí misma. Al revalidar sus propios logros de manera constante, Ulrich y compañía continúan respondiendo de modo afirmativo, con el discurrir de los años, aquella pregunta que su biógrafo Chris Crocker pusiera en boca de quienes asistieron a su "despegue": *¿Podía un grupo de heavy metal de forma inconsciente transformar la*

apatía de los jóvenes por una pasión enfurecida, mientras al mismo tiempo los guiaba en la transición de la infancia a la mayoría de edad? *Metallica* podía.²⁵

"UNTIL IT SLEEPS": LA VOZ QUE CLAMA EN EL DESIERTO.

En 1996, *Metallica* publica *Load*, definido por Ulrich como el trabajo más armónico que hemos hecho porque compartíamos la misma visión de lo que queríamos hacer.²⁶ Los síntomas del giro impreso por la banda a su concepto sonoro se palpan en la profusión de contrastes, referencias y citas a otras corrientes musicales, responsable directa de la disparidad de registros acústicos insertos en los temas del álbum. Como consecuencia de ello, en la impresión global del conjunto adquiere carta de naturaleza una vaguedad claramente delatora de la intención de Hetfield, Ulrich y compañía de arriesgar y dejarnos llevar a donde nuestra música quiera. *Estamos dejando salir a la superficie las cosas más profundas que tenemos en lugar de fingir siempre que sólo actuamos como los miembros de una gran banda de heavy metal. Antes era vivir y morir el heavy metal, ahora tratamos de ser más sinceros con nosotros mismos.*²⁷ Semejante declaración de intenciones se plasmaría primeramente a través de un espectacular cambio de "imagen" del grupo, ahora bastante más cercana a la de las clásicas bandas de rock que al "salvajismo" consustancial a la "ortodoxia" *heavy-metal*, según referimos antes. Pero profundizando más allá de la apariencia y la indagación y experimentalismo en torno a nuevos estilos musicales, los temas de *Load* representan ante todo un grado de madurez que se palpa en el trasfondo poético, la carga existencial y el mensaje ya sea trágico, vibrante, áspero, cínico y/o amargo que rezuman sus letras. Qué duda cabe que entre todos ellos brillará con luz propia, *Until it sleeps*, una pequeña obra maestra de la música heavy, oscilante entre la emoción profunda, la melancolía, el lirismo y la agresividad intensas, traducido a imágenes por un espectacular vídeo-clip en "pintados" jeroglíficos de vida, muerte, culpa y perdición.

La vertebración escenográfica del clip *Until it sleeps* dirigido por Samuel Bayer verifica una reinterpretación subjetiva de las reflexiones sugeridas por la letra y música del tema en cuestión. Además de determinar el ritmo filmico, ambos factores resultan ser inspiradores, en última instancia, de las secuencias argumentales constituyentes del discurso narrativo, esto es la "historia" interpretada por los componentes de la banda, instando a la complementariedad, yuxtaposición, fragmentación y solapamiento posmodernos de la trama con aquellos motivos iconográficos extraídos de los repertorios iconográficos, hagiográficos y simbólicos tradicionales que refuerzan el componente existencial del trasfondo literario del

²⁵ CROCKER, C.: *op. cit.*, pág. 14.

²⁶ SERRALLER, P: *op. cit.*, pág. 11.

²⁷ *Ibidem*, pág. 12.

tema, remitente al antiguo mito de la culpa y la caída, omnipresente en la idiosincrasia particular de cada cultura casi desde los comienzos de la Historia.

Aunque a la vista del vídeo-clip pudiera pensarse lo contrario, la esencia conceptual de la caída en *Until it sleeps* difiere por completo de la consabida mistificación del episodio, resuelta en clave fabulística o de cuento infantil, que induce a la interpretación reduccionista del mito como un acontecimiento súbito fuera del "programa". O, diríase más bien, como un incómodo "imprevisto" protagonizado por el capricho, la curiosidad e indiscreción de una pareja de criaturas demasiado ambiciosas, que trastocará para siempre la armonía cósmica de un paraíso con aspecto de jardín palaciego un tanto selvático, importunando la hasta entonces apacible existencia de su divino propietario. Por el contrario, y valiéndose en todo momento del inapreciable apoyo "didáctico" brindado por la imaginería del clip, el componente literario de la letra de *Until it sleeps* interpreta la caída como el punto y final de un proceso de alejamiento gradual del individuo del principio de todas las cosas, viéndose progresivamente abocado a un descenso, a una pérdida de la conciencia original que deviene en el olvido paulatino de sus propios orígenes metafísicos con todas sus consecuencias y en todos los órdenes. Por tanto, la caída constituye en realidad el distanciamiento del individuo respecto al "hombre primordial", esto es de la condición inherente a cada ser humano en los orígenes de la Humanidad, cuya creciente y lenta disolución espiritual en el ánimo de cada cual lo precipitaría al estado en el que se encuentra el hombre corriente que, propiamente, no es sino el del hombre caído.²⁸ Es, a partir de este punto, donde el curso de la historia se bifurca en sendos caminos que conducen a otras tantas posibilidades de redención, de signo antagónico en cualquier caso. Entendida en primer lugar bajo la óptica del Cristianismo y la filosofía hermética, la redención evocaría un proceso análogo al de la obra alquímica, cuyo aquilatamiento a través de la desintegración de la materia vil, retorcida y torturada en el crisol, deriva en la ulterior recomposición, regeneración y, a la postre, transmutación de lo previamente destruido. Desintegrar para regenerar, o lo que es lo mismo: *Solve et Coagula*.²⁹ Por el contrario, y en consonancia con el pensamiento satánico tan extendido en el universo del *heavy-metal*, el lado oscuro de la redención propugna la inversión del esquema reseñado³⁰, por cuanto asimilar psicológicamente lo diabólico al concepto de "persuasión al mal" (inherente al *Deus Inversus*) implica de inmediato la obligación del individuo de admitir la existencia en su interior de un propósito, sugestión, inclinación o "voluntad" hacia

²⁸ LABAN, R.: *Música Rock y Satanismo*, Barcelona, Obelisco, 1991, págs. 25-27.

²⁹ Véanse para estas cuestiones BURKHARDT, T.: *Alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975 y TOMÁS DE AQUINO: *Tratado de la Piedra Filosofal y Tratado sobre el Arte de la Alquimia*, Málaga, Sirio, 1987.

³⁰ GUÉNON, R.: *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1976 y EVOLA, J.: *La crisis del mundo moderno*, Barcelona, Obelisco, 1983.

³¹ O'GRADY, J.: *El Príncipe de las tinieblas. El demonio en la Historia, en la Religión y en la Psique humana*, Madrid, Edaf, 1990, págs. 159-172.

3. Como si de una función de teatro se tratara, los personajes del clip se presentan al público desde el principio



un "bien" contrario.³¹ De esta manera, el satanismo *heavy* consagra en calidad de requisito previo a la consumación de los hechos la solidificación y triunfo de un materialismo capaz de crear en el individuo una ilusión de falsa seguridad en sí mismo y en los demás, fascinándolo y embriagándolo valiéndose de las ventajas, beneficios y chantajes paternalistas del estado de bienestar en aras de aislarlo mediante una costra protectora del contacto con lo sobrenatural. En consecuencia, esa presunta "estabilidad" del individuo enclaustrado en su torre de marfil habría engendrado un tipo de hombre preso de su propia ignorancia, sin duda la principal encubridora y protectora de cuantos "demonios" del psiquismo inferior pugnarán incesantemente por poseerlo³², una vez haya sido convenientemente privado de cualquier ayuda procedente del ámbito de lo sagrado, un estrato "superior" desde donde, a partir de entonces, se harán oídos sordos a sus lamentaciones.³³ Confirmada de este modo la disolución de la persona, el rock, o para ser más exactos el *heavy-metal*, le incitará a cuestionar aquella ilusión de seguridad conquistada en la que había depositado sus esperanzas, empujando al iniciado a hacerla estallar en mil pedazos, arrastrando consigo sus miedos, ansias y frustraciones. Cohesionar para destruir, esto es *Coagula et Solve*.

Protagonizado por el vocalista James Hetfield con el refuerzo coral de sus compañeros Ulrich y Hammett, *Until it sleeps* se inicia con la imagen clásica de la serpiente que ronda la reluciente manzana roja causante de la perdición, mientras va deslizándose por las ramas del árbol, con rostro femenino, de la Ciencia del Bien y del Mal. Esa interpretación antropomórfica del árbol reaparecerá en otros iconos del clip, secundando el ambiente misterioso característico de la mitología y el folklore célticos, que asimila el bosque animado al reino misterioso de los duendes, las

³² WALSER, R.: *Running with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993.

³³ LABAN, R.: *op. cit.*, págs. 29-30.

4 y 5. Entre la performance y el arrebató religioso: James Hetfield, hombre penitente y action-man



hadas y los elfos. (Fig. 3) Acto seguido, Hetfield y sus colegas proclaman su angustia vital, dirigiéndose, como tantas otras veces, a un Dios que no escucha o no quiere escucharles, pese a que sus gestos y miradas inquietas hacia lo alto no cesan de buscarle. Cansado de esperar una respuesta a sus ruegos, el individuo sucumbe a la tremenda presión, a la desazón y al reiterado desconcierto provocados por tamaño silencio. A partir de estos momentos, la alternancia entre estrofas envueltas en un delicado y nostálgico vaho poético y los estribillos acompasados por agresivos acompañamientos de percusión y guitarra eléctrica se ocupará de "ordenar" el ritmo expositivo del discurso. De este modo, la primera explosión sonora a base de bizarras vibraciones acústicas ilustra el desencanto y la decepción que hacen mella en el protagonista, cuya disconformidad acaba explotando en una violenta e inesperada rebelión contra lo divino. En esta tesitura, Hetfield manifiesta externamente esa mezcla de desesperación, remordimiento e inequívoco resentimiento hacia Aquel que siempre había procurado servir con su total dedicación, verificando una agresiva escenificación de la impotencia y la rabia contenidas durante tanto tiempo. En este sentido, su derrotada imagen arrodillada, agitándose y revolcándose entre las cenizas y la tierra (Figs. 4 y 5) que esparce sobre

6. Juan Martínez Montañés:
San Jerónimo penitente (1609-1613).
Monasterio de San Isidoro del
Campo. Santiponce (Sevilla)

su cabeza y remueve con furia recuerda, no sin cierto guiño paradójico, tanto la iconografía de los santos anacoretas y penitentes del desierto con San Jerónimo a la cabeza, (Fig. 6) como las iniciativas de expresión artística más allá del objeto y traducidas bajo la óptica de las *actions* y el *body-art*, cuyo eco emergerá de nuevo más adelante.



El segundo *intermezzo* introduce la idea de la resignación del ser humano, cuando, desterrado y privado de lo que le corresponde por derecho, confiesa su sensación de derrota y desesperanza ante la caída y la condena al eterno vagar. En este punto, el clip se vale de la antítesis entre el lirismo contenido que traduce la letra a sonido y la crudeza de las nuevas referencias incorporadas a la trama iconográfica de la historia. La primera de ellas presenta a Lars Ulrich sujeto a una cruz cepillada o plana de madera, en cuyo travesaño horizontal o *patibulum* figura inscrita en letras capitales romanas la sentencia: *VEXO. CRUCIO./ SVI. IACTANTIA* ("Me atormento, me torturo por la soberbia de uno mismo"). (Fig. 7) Sin duda, la contemplación del individuo crucificado y convertido en víctima de su arrogancia constituye un recurso impactante y lleno de fuerza en el discurso icónico del clip, con vistas a ilustrar de un modo emblemático el frustrante desencanto de quien, hasta entonces, había pretendido creerse un ser privilegiado o un elegido de la Divinidad y cuya consciencia en el fracaso le devuelve bruscamente a la cruda realidad, con el consiguiente chasco de comprobar que la verdad no era precisamente tal. En conexión con la imagen anterior, aunque insinuando ya la fase siguiente en la caída, se encuentran otras tres que reaparecerán en distintas secuencias del clip. Inaugura la tanda de reiteraciones icónicas, la visión de James Hetfield aprisionado por un remedo de silla eléctrica, provista de garfios similares a cornamentas de ciervo, (Fig. 8) a la que sirve de fondo una lápida funeraria presidida por un crucifijo y concebida a modo de retablo macabro, iluminado con cirios y calaveras apeadas sobre distintas repisas. A modo de *pendant* con la escena descrita, Lars Ulrich es acariciado por una extraña criatura arborescente femenina que irá impregnando el



7. Lars Ulrich crucificado por su jactancia



8. James Hetfield aprisionado por la silla de torturas

9. Representaciones de un tritón, una sirena y un diablo marino, según Ambroise Paré

rostro y el pecho del batería con la sustancia roja de la que ella misma procede. Aunque la actitud de la mujer-árbol hacia él es aparentemente "amorosa", su acción seductora sobre la víctima acaba traducándose en un tortuoso proceso de dominación, el placer que bebe del dolor y genera todavía aún más, ejercido a través de la "unción" ritual del hombre con el color de la sangre que culminará, al final del clip, con la completa posesión del mismo en nombre del Mal.



68. Representación de un tritón y de una sirena, vistos en el Nilo.

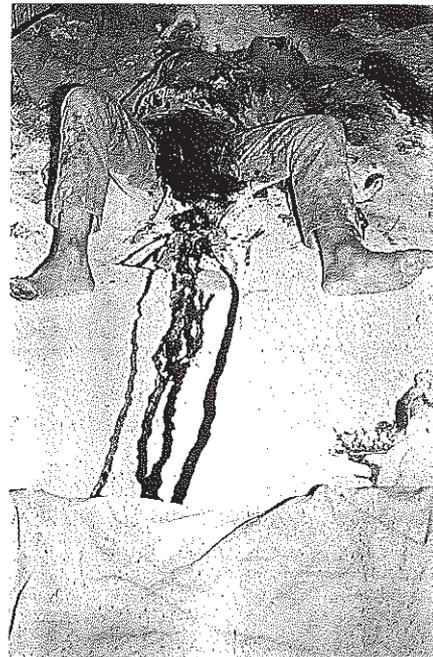


Un breve paréntesis entre ambas sirve para presentar la imagen alegórica del Pecado bajo la forma de un monstruo híbrido dorado trasunto de dragón y de sirena, mitad serpiente mitad andrógino, que prelude el desencadenamiento inmediato del drama. (Figs. 9 y 10) Asimismo, constituye la primera de las numerosas citas a la iconografía monstruosa habitual en tratados y relatos fabulosos como los *Viajes* de Jean de Mandeville o *Des Mostres et Prodiges* de Ambroise Paré. A ellas seguirán las transcripciones de la pintura medieval y en especial de la obra de Hyeronimus Bosch, el *Bosco*, en particular, que a partir de entonces se yuxtapondrán en el repertorio iconográfico del clip. Con la adopción como propia de semejante imagería, el realizador del clip retoma el testigo del secular reconocimiento a la controvertida obra del enigmático pintor holandés como uno de los más fieles portavoces de la actitud medieval (y por extensión también *heavy-metal*) ante el monstruo y de su ferviente convicción en la incidencia constante, aunque a veces olvidada, de las fuerzas del mal en la vida de los seres humanos. De hecho, el pensamiento medieval asume la existencia de monstruos, demonios y otras criaturas del lado oscuro con absoluta naturalidad, en virtud del convencimiento común en una ordenación del mundo a partir de distintos niveles, en cada uno de los cuales se revelaría y se contiene el conjunto del universo. En consecuencia, cada microcosmos aporta por sí mismo una imagen del macrocosmos, dejando la puerta abierta a una concatenación de imágenes que, de modo similar a un juego de espejos, son susceptibles de reflejarse entre sí hasta el infinito, sin dejar de hacer referencia constante a la globa-

10. *La encarnación monstruosa del mal en el dragón-sirena*



11. *Stuart Brisley. Acción: El artista como prostituta, un acontecimiento. Navidad 1971-1972, Gallery House, Londres*



lidad universal de la cual nacen y a la cual nutren. No en balde, la Edad Media, a través del *Malleus Maleficarum*, reconoce la capacidad de los demonios íncubos y súcubos para crear seres humanos que, sin embargo y gracias a la conservación y traspaso del semen, no serán hijos del demonio sino del hombre.³⁴ Ello no impide que tales seres con apariencia humana no puedan ser otra cosa que "monstruos" dignos de tal nombre, una paradoja brutal que entronca plenamente con esa literatura de cuentos, cómics y novelas de terror tan fascinante para el mundo *heavy* en su pretensión de descalificar el miedo a la muerte y de refrendar la coexistencia en el mismo cuerpo del ser racional y la bestia.³⁵

³⁴ KAPPLER, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, págs. 259-263.

12 y 13.

Descensus ad inferos: barro, mortificación y asco de sí mismo



Al retomar el estribillo del tema, la letra introduce algunas variaciones con respecto a la primera entrada del mismo, alusivas al deseo del protagonista de ser limpiado de la suciedad que anida en sus entrañas como consecuencia de su falta de escrúpulos. Esa conciencia de estar y ser sucio brinda, pues, el momento oportuno a Hetfield para recriminar y exigir a Dios su parte de culpa en la existencia de ese pecado. De ahí que, además de reiterar la escena de la horrible silla de torturas, se recurra a una sugestiva recreación del vocalista como penitente que lo muestra manchándose y untándose a sí mismo con una sustancia viscosa, cuya textura recuerda intencionadamente la vileza del barro del que cada hombre procede, asociándolo a la pestilencia del excremento inherente a la ínfima degradación de la

³⁵ JACOBS, E: *La Muerte en el Rock 'n Roll. Rock 'n Roll Heaven*, Valencia, La Máscara, 1992. Para la proyección iconográfica de tales cuestiones es fundamental la obra de RUBIN, D.S.: *It's Only Rock and Roll, Rock and Roll Currents in Contemporary Art*, Prestel, Munich-New York, 1995.

materia.³⁶ En este punto, la escenificación de ese triunfo de la putrefacción en vida que encarna el *descensus ad inferos* del protagonista retoma el curso de lo contemporáneo a través de la estela de las *performances*, *happenings* y, singularmente, de las *situations of life* de Stuart Brisley, (Figs. 11 - 13) el único artista cuyos eventos sustentan las aportaciones al *action-art* de Joseph Beuys y el grupo de vieneses "exiliados" en Alemania integrado, como es sabido, por Günter Brass, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.³⁷ En consonancia formal con esta idea y de cara a potenciar el mensaje de *Until it sleeps*, el realizador sitúa al vocalista de *Metallica* en la tesitura de emular en la ficción del clip esa tendencia al masoquismo llevado al extremo del sufrimiento ritual, frecuente en el *body-art* y generalizado en las "situaciones de vida" de Brisley.³⁸ Qué duda cabe que los encierros del artista británico en habitaciones sucias salpicadas de pintura o sus "inmersiones" periódicas en baños de carne podrida constituyen una fórmula brutal, perturbadora y repulsiva de manifestar su radicalismo en clave de crítica política. Asimismo, resultan ser unos sucesos tan "inolvidables" por su repercusión artística que no extraña demasiado que sean considerados referencias icónicas tan "clásicas", como cualquier otra, para resolver cinematográficamente aspectos argumentales como el que aquí nos ocupa.

Si en aquel dibujo del Bosco el campo tiene ojos y el bosque oídos, en el clip el árbol posee el rostro y los brazos de un anciano que sujeta un rubicundo niño pequeño que mira con extrañeza a su peculiar "nodriza". (Figs. 14 y 15) Inequivoca alusión al estado de felicidad primigenio e inconsciente, de simplicidad y espontaneidad naturales, del hombre según el viejo tema de las Tres Edades, la presencia del niño en la trama del clip asume como propia la tesis del valor simbólico de la infancia como trasunto de la inocencia perdida, esto es del estado anterior a la falta y la caída, y por ende del estado edénico emblematizado por diversas tradiciones mediante la idea del retorno al estado embrionario, al que el niño por su temprana edad se mantiene próximo.³⁹ Con tan inteligente y oportuna inserción iconográfica, contrapuesta a la visión de Hetfield completamente derrotado y exhausto, el realizador levanta el telón del drama que "explica" la causa del miedo, la confusión y el caos que atenazan a los protagonistas del clip desde su entrada en escena. Y, visto y no visto, determina retrotraer la historia para contarla desde el principio.

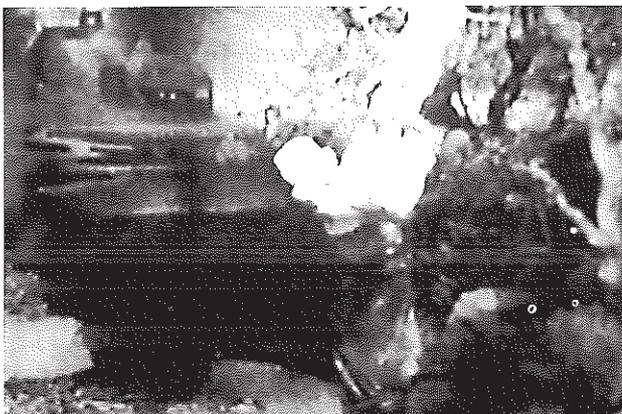
³⁶ Génesis 2, 7: *Modeló Yahvé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado.*

³⁷ Sobre el tema en general véanse, entre otros, los repertorios de fuentes y ensayos a cargo de BATTCKOK, G. y NICKAS, R. (eds.): *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1984; SCHNEEMAN, C.: *More than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*, New York, Documentexts, 1997; BENAMOU, M. y CARAMMELLO, C. (eds.): *Performance Art in Post Modern Culture*, Wisconsin, Madison, 1977; JONES, A.: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1998.

³⁸ WALKER, J.A.: *El Arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975, págs. 53-58.

³⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, págs. 752-753.

14. El bosque surrealista



15. La edad de la inocencia



En efecto, desde aquí hasta el final del clip, el aluvión de imágenes se intensifica en pos y al unísono del apetecido *crescendo* dramático, si bien desde un primer instante el cambio de ritmo filmico no es percibido por el espectador, al apostarse por intensificarlo gradualmente conforme se profundiza en las incidencias, consecuencias y desenlace del argumento. Así, un *tableau vivant* muestra a Adán y Eva flanqueando el árbol antropomorfo de la Ciencia del Bien y del Mal, adoptando una impecable composición simétrica cuyos débitos corren a cargo tanto del célebre grabado a buril de Durero, (Fig. 17) como de los hermosos referentes escultóricos de Antonio Rizzo (h. 1485), (Fig. 16) esto es le *due statue che si veggiono ignude di Adamo ed Eva che sono tenute belle*, a las que Vasari⁴⁰ se refería entusiásticamente en sus *Vite* De inmediato emerge un cuadro inquietante: el de la tentación/seducción de Eva

⁴⁰ VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 321. La referencia a las estatuas de Rizzo se incluye en la vida de Antonello da Messina.



16. Antonio Rizzo. Adán (h. 1485). Palacio Ducal (Venecia)



17. Alberto Durero. Adán y Eva (1504) Grabado a buril

18. Tableau vivant: Adán y Eva entre el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal





19. Representación de la lujuria con cabeza de jabalí en una sillería de coro



20. El triunfo del mal tras la caída

21 La tentación de Eva



por el demonio bajo la forma espantosa de un monstruoso jabalí con cuerpo humano totalmente recubierto de pelaje, cuyos brazos culminan en terminaciones dendriformes. (Figs. 19 - 21) La irrupción de tan terrible criatura secunda la imprecación que la letra del tema pone en boca del vocalista, cuando éste recrimina a la Divinidad el porqué le ha elegido y la desafía acto seguido al repudiar sus garras y su avaricia, sinónimos de su poder. Evocando aquellos personajes mitológicos híbridos, encarnaciones de las fuerzas místicas de la Naturaleza que impulsan al hombre a sacar fuera sus instintos más bajos, este monstruo del abismo abraza a Eva y la toca con deseo mientras ella sostiene la manzana. Recuérdese al respecto, cómo el jabalí macho constituía uno de los atributos del desenfreno y la lujuria personificada, erigiéndose en una de las imágenes más conclusivas de la brutalidad y el bestialismo, al igual que del dominio sexual que el hombre es capaz de ejercer sobre la mujer a través del desencadenamiento de la violencia y la liberación impulsiva de su fuerza animal. Tal composición revela, por sí sola, la extraordinaria capacidad de síntesis del realizador Samuel Bayer para construir magistralmente una imagen polivalente capaz de irradiar y de aglutinar, en sí misma, tantas referencias simultáneas al pasado y presente de la creación artística, literaria y plástica. De hecho, la asociación mujer/mons-



22. La "nueva" Eva, ídolo de perversidad, ¿otra Lilith?

truo del clip remite, sin menoscabo de su fuerza iconográfica, a la versión cinematográfica de *La Bella y la Bestia* (1946) de Jean Cocteau, al mismo tiempo que reverdece los ecos de la peculiar relación de Bottom y Titania en *El Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, cuando aquel enamora a la reina de las hadas pese a su cabeza de asno.

No menos fascinante se antoja la duplicidad de Evas, por cuanto ahora estaríamos ante "otra" Eva, la Eva diabólica y perversa opuesta a la Eva angelical e ¿inocente? que en las tomas previas del clip comparte plano con Adán junto al árbol del Paraíso. Semejante metamorfosis, operada por su recién adquirida condición de sierva del diablo, se advierte en el trueque de su expresión, otrora ingenua y sonriente, por un gesto insinuante y malicioso, abiertamente sensual e incitador a la lascivia. Al mismo tiempo, el recato inicial y la pudorosa caracterización, casi a modo de suspirante santa coronada de flores que profiere lánguidas miradas al cielo, se han tornado en el exhibicionismo explícito de la mujer que hace gala de su poder erótico. De esta manera y pese a no distanciarse demasiado del referente sacro anterior, la "nueva" Eva procede a su inversión. (Figs. 22 - 24) Como corresponde a un ídolo satánico, Eva asume ya una caracterización en correspondencia con el discurso de las poéticas del fin de siglo XIX, en todo similar a las hamadriades o a las hadas del bosque que se relacionaban con el simbolismo de la hierba, de la



24. *La posesión del Mal*

23. *José Villegas y Cordero. Decálogo (detalle)*

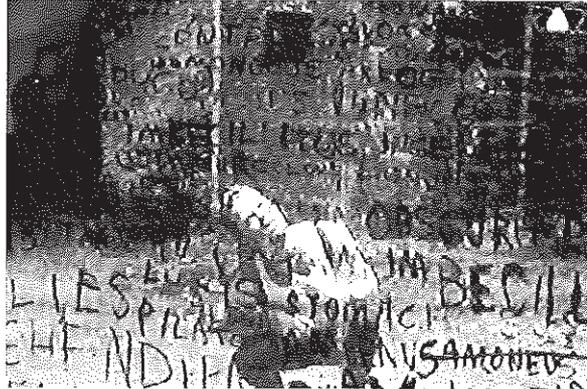
mujer-tierra y la metáfora telúrica del sentido inexcusable de las profundidades.⁴¹ No puede olvidarse que ya se trate bajo una óptica prerrafaelista, simbolista, modernista y aún surrealista los artistas habían venido verificando en sus imágenes pictóricas todo un canto poético a la belleza femenina, a costa de la exaltación de la cabellera como el lugar ideal donde insertar unas flores que empalidecen ante la espléndida maraña del pelo que han de adornar y con el cual acaban entretejiéndose y fusionándose en orgánica igualdad.⁴²

Un impecable cambio de registros reconduce de nuevo la imaginería del clip por los respetos de la creación contemporánea, al tiempo que se reiteran los síntomas de angustia vital de los protagonistas mediante un agresivo discurso corporal donde éstos se autoestrangulan, se retuercen o se rasgan las ropas, a medio camino entre el desfallecimiento y el desvarío. En este punto, una pared transparente constituye el soporte que permite seguir vislumbrando a Hetfield y sus colegas tras una densa superficie de imágenes gráficas que incluyen mensajes y palabras a modo de homenaje y cita a la profunda y rica temática e iconografía de Jean Michel Basquiat. (Figs. 25 - 27) La malograda obra de este artista controvertido, mitificado por la película *Basquiat* (1996) de Julian Schnabel y sin duda uno de los grandes valores de la joven

⁴¹ DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate-Círculo de Lectores, 1994, págs. 96-100.

⁴² BORNAY, E.: *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 39-55.

25. Acusación al cielo
detrás de Basquiat

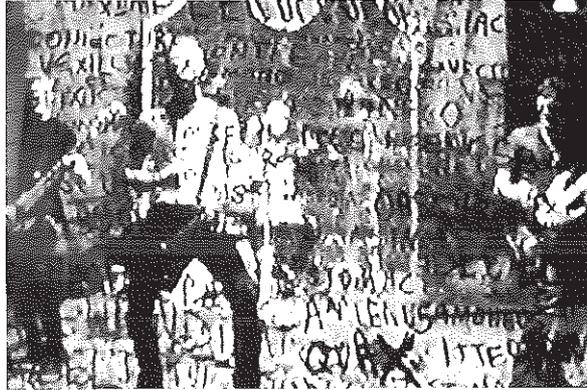


pintura estadounidense de los ochenta, aúna la conjunción de elementos icónico-textuales provenientes del mundo del graffiti y el ambiente urbano de las calles de Nueva York con la huella gestual del expresionismo abstracto norteamericano y el legado de la vanguardia europea.⁴³ El realizador del clip se decanta por la síntesis entre la cultura de los graffitis y la tradición erudita, oportunamente replanteadas y desarrolladas por Basquiat en composiciones vertebradas a modo de auténtico "retablo" de las miserias del mundo contemporáneo, al cual se incorporan referencias a la historia pasada y reciente, a la política, los conflictos étnicos y raciales, la situación de las minorías (negros, orientales, hispanos, indios...), la violación de los derechos humanos y las coyunturas de marginalidad y desigualdad social. No olvida tampoco al deporte, el consumismo, la valoración de los recursos naturales, el peso de la cultura popular y la herencia de la población inmigrante, la cita a la imagen de marca comercial y, por supuesto, la sugestión de dos elementos claves en *Until it sleeps*: la música y la muerte.

En efecto, secundando una contribución artística que no ha cesado de ser valorada por la sensibilidad posmoderna, Samuel Bayer introduce en el panel transparente que recupera a Basquiat para el discurso del vídeo-clip una amalgama de letras capitales y números romanos, cuya presencia cuasi "invisible" y muy tangible al mismo tiempo construye una antológica lección de Historia pintada, a base de enumeraciones y reiteraciones de nombres, lugares, palabras entrecortadas, vocablos en inglés, español y latín; coherentes unos, solapados y muchas veces sin sentido inmediato otros: *STOMACH, ITTERARVS, QVAX, INGENII,*

⁴³ Véanse entre otros estudios, los trabajos de MARSHALL, R.: *Jean-Michel Basquiat*, New York, Withney-Abrams, 1992; POWELL, R.: *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism*, Washington DC, The Washington Project for the Arts, 1989; MARSHALL, R. et alii: *Jean-Michel Basquiat*, Málaga, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-Junta de Andalucía, 1996. Para la relación pintura-graffiti consúltese VARNEDOE, K. y GOPNIK, A.: *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1991, págs. 69-98.

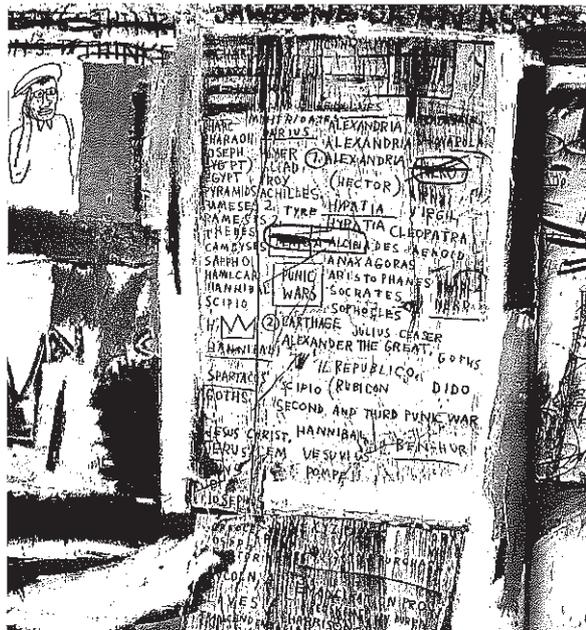
26. *Metallica a través de Basquiat*



INGENIVMAL, IMBECILLITVS, DELIOTVI, VODEVIL, CONTR. Además de los paralelismos formales que este "graffiti" videoclipero detenta con la zona central de una obra antológica de Basquiat como *Jawbone of Ass (Quijada de Asno)* fechada en 1982, el homenaje declarado al pintor norteamericano viene de la mano de la palabra *SAMONEVS* que aparece tachada, precisamente para destacarla del resto. Recordando su apetencia por los criptogramas, las frases lapidarias y jeroglíficos conceptuales, este vocablo encierra deliberadamente enmascarado y yuxtapuesto a otras sílabas el mismo corazón de Basquiat, por cuanto *SAMO* no es sino el nombre callejero utilizado por el joven artista negro para firmar los *slogans* y sentencias filosóficas que aquel hijo del *ghetto* pintaba con spray sobre los muros de su ciudad de Nueva York en los años setenta. Por su parte, otros "gritos" pintados en el graffiti de *Until it sleeps* entran en conexión directa con el argumento del vídeo-clip componiendo una reflexión existencial en torno a la idea de subyugación, trabajo forzado, decepción y ulterior liberación hacia el lado oscuro propugnado por el estado de ánimo negativo de los protagonistas del clip, lo cual, no lo olvidemos, les induce a proclamar también la "caída" de Dios en el instante en que reniegan y apostatan del mismo y declaran haber sido incapaces de ¿resistirse? a la tentación de hacerlo: *IMBECIL., HERO, DVCE, PILATE, HOMONOVVS.*

Consumada la caída de Adán y Eva en el Pecado Original, un fuerte vendaval anuncia el triunfo de Lucifer, cuya encarnación monstruosa en el hombre-jabalí se pasea triunfante por un Edén marchito, donde la primera pareja manifiesta su desconsuelo al tiempo que se quiebra y agosta el árbol del fruto prohibido. Desde aquí hasta el final del clip, el guión no cesará de ilustrar el Triunfo del Pecado, a la par que cuestiona abiertamente la eficacia real de la Redención de Cristo. En este sentido, la sucesión y el contraste establecido entre las imágenes subsiguientes introducen un inquietante y un tanto amargo interrogante, cuya oportuna "traducción" visual empuja la reflexión del espectador hacia unas cuestiones tan vitales y comprometedoras desde el punto de vista de la fe religiosa como la puesta en tela de juicio de ese sacrificio y su porqué, suscitando, de paso, la duda en torno a si el mismo ha merecido realmente la pena. El recurso al *tableau vivant*, el

27. Jean Michael Basquiat. *Jawbone of an Ass* (1982). Galería Robert Miller (Nueva York)



deliberado entronque con la filmografía religiosa dependiente de modelos pictóricos y la imaginería subjetiva del Bosco constituyen las tres premisas vertebradoras del conducto visual elegido por Bayer para transmitir tal desencanto.

A propósito del tema no puede olvidarse que la identificación entre el cuadro cinematográfico y el cuadro pictórico adquiere, como sucede en este caso, unos valores absolutos si los referentes elegidos remiten, concretamente, a la codificación iconográfica e iconológica consustancial a la plástica y, para ser todavía más exactos, a los principios de la pintura religiosa. La estereotipificación extrema al uso en este género posibilita al usuario colectivo unas óptimas, inmediatas y triunfalmente exitosas posibilidades de reconocimiento, merced al milenar adiestramiento psicológico recibido por parte del público occidental a la hora de iniciarse en los rudimentos y claves lingüísticas que hacen posible su identificación, interpretación y lectura. De esta forma, la "imitación" consciente del cuadro famoso, ya sea en su conjunto o bien en sus detalles más significativos, por parte del realizador cinematográfico o videoclipero trasciende la mera analogía formal, por cuanto la verdadera intención sería establecer unas conexiones inquebrantables con aquellas imágenes secularmente consumidas a través de aquellas ilustraciones y, hasta no hace mucho, siempre presentes en cualquier casa.⁴⁴ El recurso a la pintura

⁴⁴ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M^a.J.: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 54-55.

funciona, en consecuencia, a base de reactivar de mano de los nuevos medios expresivos la esencia misma de la imagen religiosa en el arte tradicional, esto es la creación de una imagen estática, hecha para ser adorada y contemplada en meditación, si bien oportunamente "capturada" bajo el prisma de la mirada fragmentaria de la posmodernidad e inmediatamente reconducida hacia los intereses y circunstancias del nuevo contexto cultural en el cual se integran, sin descartar incluso violentar su trasfondo moral primigenio en pro de mensajes presuntamente "contrarios" a los originales. Tratándose de un vídeo-clip, la estructura narrativa dividida en cuadros autosuficientes, la discontinuidad y la condensación narrativa facilitan, aún más si cabe, semejante transposición.

En el particular guión de *Until it sleeps*, el modelo de relato hagiográfico adoptado recurre a la ancestral relación causa-efecto que justifica la Pasión y sufrimiento de Cristo como la única solución posible a la transgresión del orden divino. En virtud de esta lectura semejante acto de "traición", proferido al comienzo mismo de la Historia, no sólo provoca la caída del hombre sino que convierte a éste en "responsable" directo del dolor, humillación y muerte infamante de la víctima predestinada para repararlo, engendrando con ello la "inevitable" secuela del complejo de culpa. De ahí que en la estructura narrativa del clip, el *tableau vivant* de Adán y Eva tenga su pertinente réplica y continuidad en un segundo "cuadro" cinematográfico, en esta ocasión dedicado al trágico episodio del *Ecce Homo* y en donde el plano fílmico adquiere la verdadera categoría de icono. No sorprende la elección de este pasaje en lugar de cualquier otro. Según se infiere del relato evangélico de San Juan, la Presentación de Jesús al pueblo por el procurador Poncio Pilato representa la ratificación de la culpa original. No puede olvidarse que, en su desesperación por salvar de la muerte al inocente, Pilato (a quien, por cierto, se recuerda entre los graffitis basquiáticos referidos) ordena azotarlo y escarnecerlo, exhibiéndolo con la corona de espinas, el cetro de caña y la clámide púrpura tras ser objeto de una brutal parodia de su condición real.⁴⁵ El último acto de tan patético drama vendrá cuando, al comprobar el fracaso de su iniciativa para mover a la compasión del pueblo, el gobernador proponga a la plebe dilucidar la concesión del indulto pascual entre Cristo y un malhechor condenado a muerte. La elección de este último es proclamada en sintonía con la imprecación de la multitud. De tal modo, que la humanidad atraerá de nuevo la maldición divina sobre ella y la posteridad, al invocar que la sangre del justo se derrame sobre quienes exigen el ajusticiamiento y sobre sus hijos.⁴⁶

A la hora de decantarse por una opción estilística, el trasunto del clip se ajusta a las directrices impuestas en el ámbito de la pintura europea por las xilografías alemanas, los grabados de Durero (Fig. 28) y las versiones pintadas de El Bosco, en

⁴⁵ Juan 19, 1-7.

⁴⁶ Mateo 27, 11-26.



28. Alberto Durero. *Ecce-Homo*



29. *El Bosco. La Coronación de Espinas* (h. 1500-1511). Monasterio de El Escorial

especial la *Coronación de espinas* del Monasterio de El Escorial (Fig. 29) o la *Ostentatio Christi* conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston.⁴⁷ Al igual que en las pinturas, la escenografía diseñada por Bayer (Fig.30) distingue en la mitad izquierda el tablado elevado desde el que Pilato y sus acompañantes presentan a Cristo a los representantes de todos los estamentos del pueblo, quienes demandan su muerte a la derecha del plano. Además de cuidarse con especial esmero la caracterización de los personajes en función de un encantador anacronismo medievalista, la fidelidad del realizador a los referentes elegidos le insta a incurrir en sus mismas "arbitrariedades" iconográficas. Ejemplo de ello sería el vistoso manto verde lucido por Cristo en lugar del rojo o púrpura determinado por la "ortodoxia", una licencia cuya única justificación pasa por el deseo de primar lo esencialmente "pictórico" y llamativo sobre lo arqueológico y canónico. Por lo demás, el *Ecce Homo* según *Metallica* no difiere en nada de las intenciones de los modelos bosquianos a la hora de explotar al máximo el contraste entre la humildad y la delicadeza de Cristo y la crueldad y ensañamiento de quienes le persiguen y martirizan.⁴⁸ (Fig.31-32) En otras palabras, el

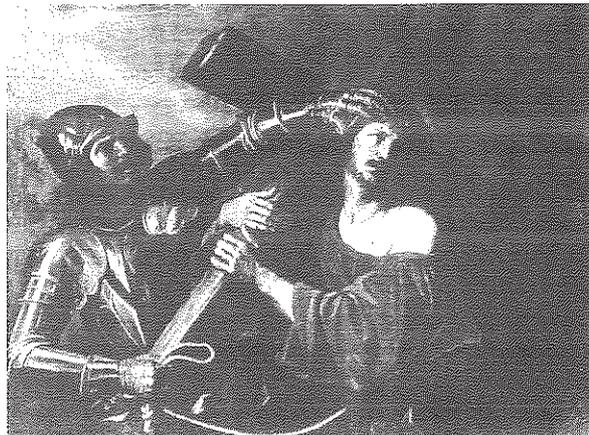
⁴⁷ PANOFSKY, E.: *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, París, Flammarion, 1997, págs. 13-28 y 109-123.

⁴⁸ VETTER, E.M.: "Iconografía del Varón de Dolores", *Archivo Español de Arte*, 141-144, 1963, págs. 197-231 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "La originalidad iconográfica de la *Coronación de Espinas* del Bosco", *Ars Longa*, 1, 1990, págs. 49-56.

30. *Ecce-Homo según Samuel Bayer*



31. *Guido Reni, Jesús con la Cruz a cuestas. Monasterio de San Lorenzo del Escorial*



32. *El video-clip revalida los affetti*



33. Iconografía
bosquiana



apego a la *Calocagacía*⁴⁹ consigue revalidar, jugando ahora en el terreno de la creación mediática, su más que probada idoneidad como vehículo didáctico para reconocer y diferenciar el conflicto universal entre la luz y las tinieblas a costa de los antagonismos en el tratamiento fisionómico⁵⁰: el bien, materializado en la frágil y serena belleza que reluce en la demacrada faz de la víctima⁵¹; el mal, encarnado en la galería de caras deformadas, horribles y grotescas de la muchedumbre, cuyas muecas acaban convirtiendo los rostros en máscaras que sugieren tanto enajenación, como maldad u odio.

Dado que la letra de *Until it sleeps* comparte con la pintura de El Bosco la visión pesimista, las hondas ansiedades y la obsesión con la idea de pecado y depravación que tientan al alma humana durante su paso por la vida, no sorprende que tras la aparición del *Ecce Homo* un nuevo cuadro traiga ante los espectadores del clip una visión de los tormentos del infierno. Como no podía ser menos, esta interpretación un tanto particular no oculta su bagaje de inspiración en las tablas del celeberrimo tríptico del *Jardín de las Delicias* (h. 1485-1505), de las cuales proceden el monstruoso y terrorífico "pájaro" que engulle las almas y la presencia de otras aves híbridas (Fig.33-35). Tales motivos se acompañan de unos diablos rojos y la repugnante sirena dorada ya aludida, escenificando todos juntos el refocile y la victoria definitiva del Pecado, en un contexto "filosófico" *heavy-metal* donde queda anulada cualquier redención procedente desde lo alto y, en consecuencia, el camino hacia el lado oscuro se reafirma y erige en la única escapatoria. A propósito

⁴⁹ PLATÓN, "Protágoras o los Sofistas" y "Las Leyes o de la Legislación", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 177 y 1314.

⁵⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarilla, 1996, págs. 93-94.

⁵¹ LUCCHESI PALLI, E. y HAUSSEER, R.: "Dornekrönung", *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, 1, Allgemeine Ikonographie A-E, Freiburg, Herder, 1968, cols. 513-516 y LEGNER, A.: "Ecce Homo", *Ibidem*, cols. 557-561.



34 y 35. *El Jardín de las Delicias mediático versus el Jardín de las Delicias del Museo del Prado*

de esta tesis se antoja muy sugestiva la "intromisión" arbitraria del realizador en el "guión" evangélico del pasaje del *Ecce Homo*, convenientemente alterado para añadir por cuenta propia la lastimosa escena de un Cristo que suma a sus ultrajes el del pueblo que le bombardea sin piedad con tomates y frutas podridas. La letra de *Until it sleeps* recuerda que ya no hay vuelta atrás. Pese a aparecer en el clip en calidad de héroe derrotado, la huída hacia adelante y las tinieblas que ahora abraza se presentan para el protagonista como la gran oportunidad de contar con su fuerza propia y su propio poder. Ya no busca el perdón pues el resentimiento le empuja a no quererlo. Al igual que el Lucifer de John Milton, la rebeldía constituye para el *heavy-metal* el mejor toque de rebato para quienes quieren luchar contra el gran "opresor" de la sufriente humanidad:

... ¿Qué importa si la batalla está perdida? No está perdido todo; la voluntad inquebrantable, la preparación de la venganza, el odio inmortal. Y el valor para no someterse nunca ni ceder: ¿Qué más hace falta para no ser vencido? Ni su cólera ni su poder podrán jamás arrebatarme esta gloria; no me humillaré, no doblaré la rodilla para implorar su perdón... ... Jamás puede renacer una verdadera reconciliación allí adonde las heridas de un odio mortal han penetrado tan profundamente. Esto tan sólo me conduciría a infidelidad peor y a más horrible caída: compraría cara una corta intromisión pagada con un doble suplicio. Harto lo sabe el que me castiga, y por lo mismo está tan lejos de concederme la paz como yo de mendigarla. Alejada toda esperanza, en lugar de nosotros, arrojados, proscritos, ha creado al hombre, su nueva delicia, y para el hombre, este mundo. Así, pues, ¡adiós esperanza, y con la esperanza, adiós temor, adiós remordimiento! Puesto que todo bien está ya perdido para mí ¡oh Mall, sé tú mi bien: merced a tí compartiré a lo menos el imperio con el Rey del

*Cielo; merced a tí reinaré quizá sobre más de la mitad del Universo, como lo conocerán en breve el hombre y este nuevo mundo.*⁵²

Ya desde una perspectiva estrictamente formal, resulta evidente que cuando la cita iconográfica en cuestión al Infierno se potencia en unión del virado y los fondos coloreados de los "cuadros" bosquianos y los restantes "cuadros" del clip, el realizador puede obtener unos resultados plásticos en todo afines al apetecido e inequívoco aspecto de la estampa religiosa. En este punto, conviene subrayar las analogías entre el discurso fílmico de *Until it sleeps* y cierto cine posmoderno británico de los ochenta, personificado en la filmografía de Peter Greenaway, un cineasta al cual se han reprochado las presuntas "carencias" contenidistas del vídeo-clip, al haber incurrido, a juicio de sus detractores, en una saturación de la imagen para enmascarar el hipotético vacío y desprecio por la narración de sus películas.⁵³ En cualquier caso, Bayer podría afirmar aquí lo mismo que Greenaway: *No sé pintar, pero puedo hacer una foto*, lo cual también suscribirían Fellini, Pasolini o Derek Jarman, por ejemplo, expresando todos ellos su *reconocimiento a dos mil años de pintura europea de la que el cine es su más joven heredero*.⁵⁴ Mediante los *tableaux vivants* y su inserción en el cine y el vídeo-clip salta a la vista, en efecto, la apuesta por el planteamiento eminentemente visual, a través de esos decorados desplegados en grandes platós a base de espacios abigarrados con profusión de personajes, entonados en vivos colores y sin fondos concretos, poniendo de manifiesto por encima de todo su irrenunciable condición de "decorado" y, por extensión, el maridaje artístico entre Cine y Pintura. En este sentido, si hubiese que precisar aún más las relaciones cita/homenaje entre los *tableaux vivants* de Samuel Bayer y la filmografía de alguno de los directores mencionados, sin duda se impone un nombre propio: Pier Paolo Pasolini, artífice magistral de las capacidades plásticas, impactantes y dramáticas de tales "cuadros" en títulos tan señeros de su filmografía como *Rogopag* (1962, en su episodio *La ricotta*), *El Evangelio según San Mateo* (1964) y *El Decamerón* (1971).

La recta final del mito de la culpa y la caída según *Metallica* establece un diálogo visual entre la aparición de la banda como tal, con su formación al completo e interpretando el estribillo del tema y el último "cuadro", donde Cristo crucificado es llorado por su madre la Virgen. Evocando, sin duda, la imagen literal de la mujer vestida de santa, esta última, ataviada con un vestido azul y la cabeza envuelta en una toca blanca configura, y nunca mejor dicho, una perfecta "estampa" recién salida de los pinceles de Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Roger van der Weyden, Simon Marmion o cualquier maestro de la pintura flamenca o germánica del XV (Fig.36-38).

⁵² MILTON, J.: *El Paraíso perdido*, Libros I y IV.

⁵³ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M^o.J.: *op. cit.*, págs. 203-207.

⁵⁴ *Ibidem*, págs. 181-196. Las autoras abordan en estas páginas la cuestión de los *tableaux vivants* y sus implicaciones en la filmografía de los citados directores y de otros.



36. Simon Marmion.
Mater Dolorosa
(s. XV), Museo de
Bellas Artes
(Estrasburgo)



37. Vírgenes flamencas en soporte mediático



38. Crucifixión
posmoderna de arte
y ensayo

Una recapitulación a través de vertiginosos *flashes* que pasan revista, en décimas de segundo, a todos los personajes y situaciones del clip incluyen una recriminatoria crítica a la Iglesia, personificada en el fraile que insta a encubrir el crimen y callar lo sucedido. La visión de la Virgen lavando los pies del Crucificado hace suya la frase final del tema: *y la suciedad todavía me mancha. Así que lávame hasta que esté limpio*. Con ella culminan los jeroglíficos de muerte y redención de *Until it sleeps*, reflejo en imágenes de vídeo-clip de una concepción existencialista que considera la vida mundana sumergida en la nada. Una nada que se nos revela a través de la angustia, que no sería miedo sino turbación, esto es una angustia ante la nada erigida en revelación personal de la nada original. En años de crisis como los que nos ha tocado vivir, se agudizan las actitudes de desgarramiento radical de los modos de vida. Ante esta tesitura que consagra el nihilismo como la culminación de

una experiencia iniciática de purificación masoquista, el querer morir aparece como una vía de realización/autorrealización individual que el universo *heavy-metal* considera como ¿el fin? de un trayecto excitante, estimulado de la mano de las "tentaciones" y el halo de seducción que emergen del lado oscuro. No en balde, ya alguien dijo alguna vez que *los viejos rockeros nunca mueren* y ello, tal vez, haya sido por voluntad expresa del Diablo.

FICHA TÉCNICA: METALLICA- UNTIL IT SLEEPS

COMPONENTES DE LA BANDA: James Hetfield (vocalista y guitarra), Lars Ulrich (batería), Kirk Hammett (guitarra), Jason Newsted (bajo)

TEMA: *Until it sleeps* (Hetfield, Ulrich)

ÁLBUM: *Load* (1996, Polygram Music Publishing Ltd./Creeping Death Music)

PRODUCCIÓN: Bob Rock & Hetfield-Ulrich

DISEÑO: Andie Airfix at Satori

FOTOGRAFÍA: Anton Corbijn

DIRECCIÓN VIDEO-CLIP: Samuel Bayer

DURACIÓN: 4:30

TRANSCRIPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE LETRAS: Paula Serraller (*Metallica. Canciones*, Madrid, Fundamentos, 2001, págs. 166-167)

UNTIL IT SLEEPS

Where do I take this pain of mine
I run, but it stays right by my side

So tear me open, pour me out
There's things inside that scream and
shout
And the pain still hates me
So hold me, until it sleeps

Just like a curse,
just like the stray
You feed it once,
and now it stays
Now it stays

So tear me open,
but beware
There's things inside without a care

HASTA QUE SE DUERMA

A dónde me llevo este dolor mío
Huyo, pero se mantiene a mi lado

Así que ábreme de cuajo,
vacíame entero
Hay cosas dentro que gritan y chillan
Y el dolor todavía me odia
Así que abrázame, hasta que se
duerma

Igual que la maldición, igual que el
extraviado
Lo alimentas una vez y ahora se queda
Ahora se queda

Así que ábreme de cuajo, pero ten
cuidado
Hay cosas dentro sin ningún escrúpulo

And the dirt still stains me
So wash me, until I'm clean

It grips you, so hold me
It stains you, so hold me
It hates you, so hold me
It holds you, so hold me

Until it sleeps...

So tell me why you've chosen me
Don't want your grip,
don't want your greed
Don't want it

I'll tear me open, make you gone
No more can you hurt anyone
And the fear still shakes me
So hold me,
until it sleeps

It grips you, so hold me
It stains you, so hold me
It hates you, so hold me
It holds you, holds you, holds you

Until it sleeps...

I don't want it...

So tear me open,
but beware
There's things inside without a care
And the dirt still stains me
So wash me,
'till I'm clean...

Y la suciedad todavía me mancha
Así que lávame, hasta que esté limpio

Te agarra, así que abrázame
Te mancha, así que abrázame
Te odia, así que abrázame
Te abraza, así que abrázame

Hasta que se duerma...

Dime por qué me has escogido a mí
No quiero tus garras,
no quiero tu avaricia
No la quiero

Me abriré de cuajo, haré que te vayas
Ya no puedes hacer daño a nadie
Y el miedo todavía me hace temblar
Así que abrázame,
hasta que se duerma

Te agarra, así que abrázame
Te mancha, así que abrázame
Te odia, así que abrázame
Te abraza, te abraza, te abraza

Hasta que se duerma...

No la quiero...

Así que ábreme de cuajo,
pero ten cuidado
Hay cosas dentro sin ningún escrúpulo
Y la suciedad todavía me mancha
Así que lávame, hasta que esté
limpio...