



David Bowie: La identidad como experimento a través del videoclip

Ana Sedeño Valdellós

Universidad de Málaga
valdellos@uma.es

Resumen: los videoclips de David Bowie pueden resultar formatos televisivos muy adecuados para realizar un análisis de la gestión de su identidad visual como artista inserto en los mecanismos de la industria de la música popular de los últimos cuarenta años.

Palabras clave: videoclip musical, David Bowie, música popular.

Los vídeos musicales pueden considerarse una extensión de la música popular. En ellos se establece una relación entre la estructura musical y la visual, mediante una representación visual de las estructuras musicales y de las líricas verbales de la canción. Ofrecen una alternativa a la vida social y tienen un efecto poderoso sobre el contexto para el que están creados, la cultura comercial y promocional de la música popular (Aufderheide 1986: 73).

Cuando los videoclips comenzaron a emanciparse de sus antecedentes y dejaron de ser formatos informativos para convencer a distribuidores y promotores de conciertos en los tempranos años setenta, el interés de David Bowie en ciertas prácticas artísticas lo convirtió en uno de los primeros músicos en adoptar esta nueva estrategia promocional. El libro de Cecilia Hausheer and Annette Schönholzer *Visual Sound: music videos between avant-garde and popular culture* (1994), da buena cuenta de este desarrollo.

Bowie reconoció este potencial muy tempranamente, y su posible uso para presentar una innovación constante a su público potencial y a sus fans. Ni que decir tiene que este uso específico del vídeo musical como pieza para gestionar una identidad desde el lanzamiento de un artista, resulta adecuado para ciertas relaciones con otras facetas del arte, sobre todo de vanguardia. El mimo y el teatro ya habían sido empleados por Bowie, y de ellos tomó la idea de la diferenciación a través de personajes. Es necesario apuntar que su mayor ídolo en sus principios fue Elvis Presley, un experto en gestionar su imagen en la televisión y el cine de los orígenes del rock.

No hay que olvidar que uno de los credos que siguen estando en la cabecera de la cama de todo dirigente de una compañía discográfica es “buscar algo siempre nuevo”, frase que se mantiene incluso en tiempos de piratería musical y de profundos cambios en la industria de la música. La creatividad es una de las pocas claves que puede asegurar acercarse al éxito. Algo que es tan obvio en estos tiempos no lo era durante la década de los sesenta, y verlo así entonces es el verdadero secreto de David Bowie. Esta idea no sólo ha estado en el germen de su música, que ha cambiado para adaptarse a los tiempos, sino también en toda la gestión de su carrera, especialmente en todo lo relacionado con su apariencia en medios. Por ello, su pseudónimo más general lo apoda como “camaleón de la historia de la música popular. Sus principios en el Glam ya dieron muestra de ello: como tal, el Glam fue un extremo de la música rock que, como el punk, disfrutó de rápida e inusitada difusión gracias a sus manifestaciones externas.

Todos estos aspectos son importantes tenerlos en mente al describir la carrera de David Bowie: David Robert Jones (8 de enero de 1947), más conocido como David Bowie, es un músico británico de la rock and roll, agente y el artista que ha tenido una influencia profunda en rock and roll a partir de los años 60 al presente. El “camaleón más grande de la historia de la música”, ha cambiado constantemente su estilo musical para satisfacer nuevas modas y tendencias, y las ha combinado con sus propias ideas y creatividad.

David Bowie está considerado uno de los artistas más influyentes y más famosos. Lo admirable de su carrera ha sido su capacidad de adaptar su imagen pública ajustándola a nuevas tendencias musicales a las que, a menudo, se ha anticipado.

La obra videográfica de David Bowie se caracteriza por un estilo visual formado con base a símbolos, conceptos e ideas habituales que establecen vasos comunicantes y fortalecen con cada vídeo el vínculo entre ellos. Todo esto concede a un análisis de sus videoclips una expectativa de coherencia entre todos los textos visuales de los setenta, ochenta y noventa.

1. Los años setenta.

Viendo las fotos de David Bowie en los tempranos años sesenta, nadie creería que éste es el hombre que hace de “Ziggy Stardust” diez años más adelante. El músico conoce y reinventa para su utilización propia, una nueva forma de cultura popular, que no todo su público aceptó de buena gana.

Bowie puede ser considerado un precursor de corrientes musicales como el Punk y el Glam, genuinas visiones del rock que surgieron a finales de los sesenta. Conocidas por su desprecio de una musicalidad

convencional se caracterizaron por una actitud de exhibición sin tapujos de unos singulares rasgos de identidad estética y visual y su desprecio de una musicalidad convencional en el rock.

Tras el clásico y mágico *Hunky Dory* (1971) crea su primer gran personaje, su gran alter ego de la década de los setenta, con su disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972), uno de los momentos más brillantes de toda su carrera. Ziggy Stardust es un personaje ambiguo y bisexual enmarcado en consecutivos relatos conceptuales marcados por epopeyas emocionales, discurso que continuará en el igualmente fascinante *Aladdin Sane* (1973).

Los videoclips pertenecientes a esta etapa poseen la concreción visual de todos estos aspectos: peinado escardado con tinte rojo saturado, vestuario de colores fríos y metalizados y botas altas y con tacón, predominio de elementos de naturaleza artificial (visualización musical a través de ondas, sintetizadores, guitarras), colores psicodélicos muy saturados (cercaos al tratamiento pictórico), movimiento escaso aunque libre y atolondrado de la cámara (reencuadres y basculaciones), sobriedad de la puesta en escena que imita la situación de concierto o actuación en directo... En resumen, una estética caracterizada por la ambigüedad sexual (la indiferenciación de comportamientos y apariencia física) y la obsesión por la tecnología tras unos años de conmoción por los viajes espaciales y la llegada del hombre a la Luna.

Bowie decide crear dos identidades diferenciadas, una privada y una pública. En 1973 Bowie se retira de sus personajes Ziggy Stardust y Aladdin Sane, con su *Life on Mars*, dirigido por Mick Rock. En los últimos vídeos comienza a vislumbrarse ya el comienzo de su transición hacia una nueva identidad: traje de chaqueta azul pastel y sencillez en el decorado.

El artista cambia a una segunda identidad, Halloween Jack en 1974, y el Gran Duque Blanco en 1976. Su nueva apariencia se observa en el clip *Be my wife*: se corta el pelo aparece visiblemente más mayor, parece que las drogas han pasado su factura. En *Heroes*, por ejemplo, de puesta en escena muy minimalista, se encuentra solo en el escenario delante de luces coloreadas. Musicalmente, la canción indica el paso -o la vuelta- hacia un rock más clásico.

El videoclip *Life on Mars*, dirigido por Mick Rock, hace justicia a una canción de tono surrealista con un Bowie lleno de manierismos teatrales variados. En cuanto a *Be My wife*, de Stanley Dorfman (*Low*), retoma esta apariencia pero

“mientras que en ese vídeo (*Life on Mars*) por lo menos parece formar parte del género humano detrás de la máscara, en *Be my wife*, ofrece un aspecto de lo más extraño, cantando a la cámara, con sus facciones contraídas en expresiones tan afectadas y antinaturales que el efecto resulta aterrador, tanto más cuanto que proyecta este artificio de un modo casi directo (poco maquillaje, sin traje ni efectos especiales)”. (Buckley 2001: 261).

Los tres videos siguientes *Boys Keep Swinging* (1978), *Look Back In Anger* (1979) and *DJ* (1979) tienen algo en común: vuelve a jugarse con la identidad. En uno actúa junto a un coro femenino muy particular, en el siguiente se vuelve un ángel y en otro juega a ser DJ y a ligar con hombres y mujeres.

2. Los años ochenta.

Juzgando los videos, a principios de los ochenta Bowie parece interesarse por las diferencias culturales y sociales y tomó eso como asunto para sus canciones. Su sonido se alejó del rock más clásico. En los años ochenta sus vídeos se vuelven más conceptuales o incluso narrativos en combinación con una parte performance. Bowie deja de ser el protagonista de sus vídeos para convertirse en una especie de juglar moderno que alecciona sobre los males de la sociedad contemporánea como la inmigración, los desastres ecológicos o el imparable desarrollo tecnológico. La ayuda la obtiene de los mejores directores de los ochenta como David Mallet o Julian Temple, con los que firma algunos de sus vídeos.

En 1980, Bowie saca al mercado *Scary Monsters*, con *Ashes to ashes* como sencillo de lanzamiento. En su vídeo, aparece como astronauta, como interno de manicomio y como Pierrot: “Bowie parece convocar a los tres arquetipos que han impregnado sus letras desde la década anterior con el fin de matarlos y enterrar así el fantasma de la personificación” (Buckley 2001: 305).

Dos años más tarde, el vídeo *Let's Dance* fue dirigido por David Mallet. En él se habla indirectamente de las diferencias sociales y culturales. La canción fue publicada en 1983 en un álbum del mismo nombre y se convirtió en una de las canciones más famosas de Bowie.

Por su parte, su siguiente éxito, la canción *China Girl*, del mismo álbum, es una tonada popular y muy romántica. Este video y la accesibilidad musical de la canción pone la atención del oyente lejos de "la oscuridad de sus letras, que se relacionan con el imperialismo y la megalomanía culturales" (Buckley 2001: 63).

Con sus canciones *Blue Jean* (1984) y *Dancing in the streets* (1985) Bowie vuelve al de Rock and Roll. En *Blue Jean* se cubre de maquillaje y personifica otra vez diversos papeles, uno como hombre conservador y tímido y otro como encendido artista, estrella de una discoteca, que conquista a la chica de turno. Probablemente, esas diversas personalidades vuelven a relacionarse con sus diversos roles como músico, artista, compositor y persona. En *Dancing in the streets*, canción para el Concierto en África de la Live Aid Fund, actúa junto a Mick Jagger, lo que aviva los murmullos de que a los dos les gustan los hombres y mujeres y obviamente que se atraen mutuamente. Los dos hombres actuaban en una calle abandonada como el John Travolta en Fiebre del sábado noche, pero la canción es más famosa que su original por Martha Reeves & The Vandellas.

En 1990 sale al mercado *Fame*, con la canción *Fame* como single de lanzamiento. En el vídeo, dirigido por Gus Van Sant, la revisión y cita de toda su carrera se vuelve más que explícita, en un fragmentario clip que toma imágenes de todos los anteriores.

3. Los años noventa.

Contra todos esos rumores de él que era gay, Bowie se casa con la modelo somalí Imán en 1992 y escribe la música para toda la ceremonia. Sus canciones siguientes son mucho más emocionales y su actitud y voz llegan a ser más humanas. Los noventa están llenos de rarezas. Tras su canción y vídeo *Jump they say*, dedicado al suicidio de su hermanastro, podemos ver dos o tres vídeos que rompen con la estética usual de Bowie para radicalizar sus propuestas: estos son *Dead Man Walking* de Fioria Sigismondi y *The Heart Filthy Lesson*. En la primera canción, los sintetizadores generalmente son subrayados por los instrumentos de la orquesta.

El vídeo más inusual, más irritante y horrible de estos años es *The Heart Filthy Lesson*, una canción del álbum de 1995, *Outsider*. La canción y el vídeo, de una extrema dureza visual, no se corresponden con el estilo general de Bowie hasta entonces. El vídeo, dirigido por Samuel Bayer, tiene una fotografía coloreada en sepia, y utiliza el maquillaje abundante en personajes y marionetas como base de la puesta en escena. Los símbolos religiosos son abundantes y la mayoría se emplean de manera herética, creando una atmósfera apocalíptica como una escena del infierno.

Los videos siguientes parecen devolver a Bowie a la realidad, al menos en sus temáticas. En *Dead man walking*, dirigido por Fioria Sigismondi en 1997, él se ocupa de un asunto que le concierne especialmente: el envejecimiento y las dudas que lo acompañan. En un vídeo fragmentario y habitado por personajes muy extraños al modo de las obras de David Lynch, las letras dan idea sobre su dolor acerca de hacerse mayor: "I'm gone / like I'm dancing on angels / I'm gone / through a crack in the past".

Las canciones *Thursday's Child* y *Survive* se incluyen en su álbum *...hours* en 1999:

"después de los excesos febriles de *1. Outsider* y *Earthling*, *...hours* fue visto como un retraimiento. Lanzado en el otoño de 1999, tuvo ventas mediocres, aunque las críticas fueron positivas. Realmente *...hours* marcó una vuelta al cantante y compositor Bowie de siempre" (Buckley 2001: 103)

En el vídeo narrativo *Thursday's child* dirigido por Walter Stern, se contempla en un espejo en su cuarto de baño, junto al de su ficticia joven mujer. Parecería que el Bowie más viejo recuerda, mientras que canta la canción, épocas mejores en que eran más joven. *Survive* vuelve a la modalidad conceptual: sentado a la mesa de una cocina convencional, comienza a levitar junto a otros objetos. Al final, aterriza cómodamente en el piso. La lectura metafórica del vídeo puede llevarnos a ver en él una buena descripción de su vida artística: después de verse atraído por varios movimientos y tentaciones durante su vida que lo alejan del rock en su sentido más clásico, finalmente vuelve a tierra para reflexionar sobre lo que ha hecho y cómo ha llegado hasta allí. De hecho, la canción se denomina *Survive*.

4. Conclusiones.

Con cada nuevo vídeo un músico tiene la oportunidad de crear una nueva imagen. Algunos se anclan en un mismo personaje, otros crean totalmente una nueva versión de sí mismos en cada nuevo vídeo. David Bowie es uno de ellos. ¿Pero por qué la imagen cambia con cada vídeo? ¿Es una manera de expresarse y demostrar sus diversos lados y su creatividad o es únicamente una herramienta de marketing? Quizás sólo una manera de permanecer vivo y de ser reconocido.

La cara de un músico es lo que lo hace icónico. Lo realmente interesante es el hecho de que el aspecto de Bowie es diferente en casi cada vídeo, pero se ve al mismo artista. Hay videos como *Life on mars* o *Ashes to ashes* en los que cubre su cara con abundante maquillaje, y otros en que su cara aparece relativamente natural, como *DJ* o *Thursday's child*. Él está jugando obviamente con diversos personajes, pero no los está personificando.

Por otro lado, es importante señalar un tema interesante, su capacidad para definir las corrientes estéticas, en el sentido de crearlas, e influir en otros para que las tomen y sigan. Sin embargo, no hay que perder la perspectiva respecto a un tema que puede observarse de una manera general a lo largo de la carrera de David Bowie (y en sus videoclips) y es que a pesar de eso ha mantenido ciertas estrategias de normalización, de vuelta a un camino correcto, cuando se ha desviado demasiado de él. Ejemplo paradigmático es el clip *Heroes* (1977) bien diferente a los anteriores, con un Bowie más comedido en movimientos, más sobria su indumentaria, muy cercana a lo que luego serán los *new romantics* de los ochenta y a su personalidad posterior de Gran Duque Blanco, con indumentaria de gentleman inglés y gabardina. También ocurre esto en otros vídeos de los ochenta, en los que su música se vuelve más comercial.

Con otras palabras, la música y la definición visual y personal de Bowie han estado siempre en una especie de péndulo que lo ha mantenido en equilibrio. Su extensa carrera ha propiciado momentos de revisión. Sin embargo, este rasgo no es exclusivo de Bowie. Por el contrario, parece ser parte de los mecanismos de la música popular desde un punto de vista industrial.

Por último, parece que el elemento más interesante que proporciona coherencia a la mayoría de sus clips es este tema de la identidad y su gestión visual: en estos términos, Bowie se ha movido en el terreno de la ambigüedad, ya sea en su idea teatral, ya sea en forma de multiplicación explícita a través de variados personajes con los que convocar al otro, al extranjero, al extraterrestre, ya sea a través de la idea del travestismo, ya sea en forma de dualidades variadas como chico malo/chico bueno, que tanto juego narrativo le han proporcionado.

Esta ambigüedad resulta propia de la música popular y de su gestión especular en los medios de comunicación y ha sido empleada por otros destacados intérpretes, aunque con otros matices más relacionados con la convivencia de conceptos opuestos, en principio: es el caso de Madonna y su recurrente idea de contraponer el sexo y la religión. La no relación general del videoclip con la letra de sus canciones respectivas resulta otro dato para demostrar su tendencia al equívoco y la polisemia: "Ilustrar simplemente la canción en sí misma sería una idea desastrosa porque la gente tiene unas ideas propias bien formuladas sobre cómo debe ser una canción. Trato de trabajar contra la música, sacar una historia que no ilustrar la canción, palabra por palabra, sino que desarrollara una contraidea con el mismo tipo de ponderación, pero que tratara distintas situaciones de personajes" [1].

El aspecto más interesante de los videos de Bowie es la manera en que pueden contemplarse como un todo. Incluso si Bowie sigue siendo una clase de ser intemporal abstracto, puede observarse una evolución en sus vídeos. En un nivel técnico, ha habido cambios importantes. Los videos tempranos son muy simples, de tipo performance, sólo demuestran que Bowie sabe cantar, sencillos clips iniciales en los que se coloca frente a fondos de colores neutros y realiza su actuación a cámara, según la herencia de la música en televisión. Hacia el final de la década, se produce un primer paso hacia una fabricación conceptual de su identidad en los vídeos, para pasar a un estilo visual cercano a la perfección en los años noventa.

La identidad es la imagen que vemos de nosotros mismos en los demás. David Bowie no la ha visto, sino que la ha creado.

5. Bibliografía.

Aufderheide, Pat: "Music Videos: The Look of the Sound", *Journal of Communication*, 1986, nº 36 (1), p. 57-78.

Björnberg, Alb: "Structural Relationship of Music and Images in Music Video", *Popular Music*, 1994, nº 13 (1), pp. 51-73.

Buckley, David (2001): *David Bowie: Una extraña fascinación*, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona.

Hausheer, Cecilia y Schönholzer, Annette (1994): *Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*. Luzern, Zyklop-Verlag,

Notas

[1] Palabras del propio David Bowie.

© Ana Sedeño Valdellós 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario