

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

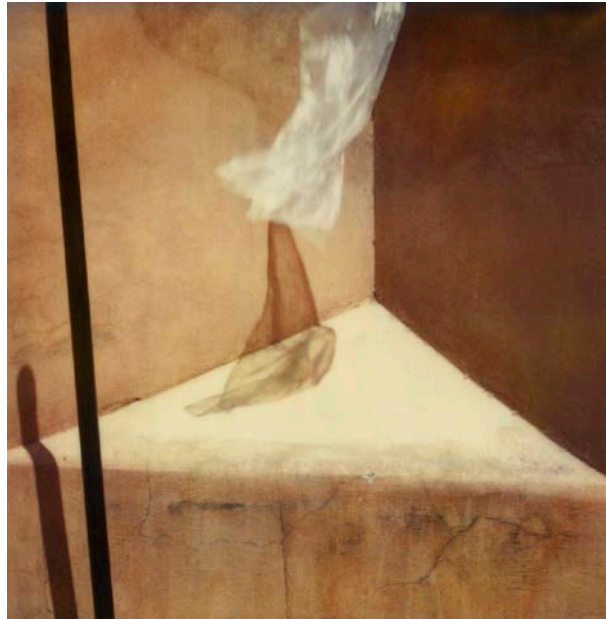


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

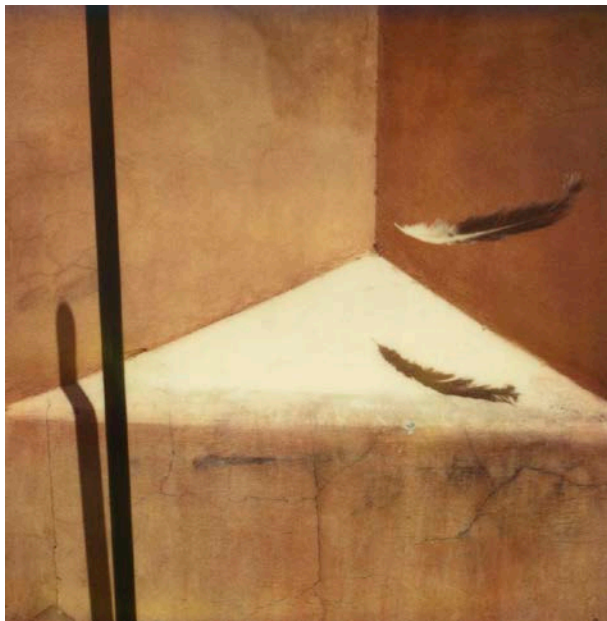
Nº 9 · 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

Animated sculptures, from the Hermetic secret to Madonna and through medieval statuary

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

La estatua que cobra vida resulta un tema que merece análisis desde la cultura visual. Constituye un fantasma cultural que retorna una y otra vez en formas artísticas diversas, evidencia máxima de la capacidad de agencia que tiene la obra de arte. Por ejemplo, destaca como elemento relevante de una propuesta filosófico-religiosa de la cultura alejandrina, en un fragmento del *Asclepio* hermético criticado por teólogos cristianos medievales como muestra de la fascinación que ostentaban los ídolos sobre los paganos. La estatua animada continúa apareciendo en fuentes medievales, en doble vertiente: tanto dentro del contexto de la teoría de la imagen de la época, muy permeada por la teología cristiana, como en sus obras artísticas. El fantasma también se manifiesta en la contemporaneidad, en muchos casos como percutor argumental dentro de películas de terror. O incluso en la posmodernidad, y nada menos que con un formato nacido en la época: el videoclip, con «Like a Prayer» de Madonna, que se examinará más detalladamente. Para mejor analizar fuentes de información tan diversas se propone un artículo que combina el análisis histórico, un estudio sobre la teoría de la imagen medieval o un estudio de cultura visual para el videoclip de Madonna.

Palabras clave: *Asclepio; hermetismo; ídolo; videoclip; Madonna.*

Abstract

The statue that comes to life is a topic that deserves an analysis from the point of view of visual culture. It constitutes a cultural ghost that comes back again and again in various artistic forms, this being utmost evidence of the capacity of agency that the artwork has. For example, the Alexandrine culture has a philosophical-religious proposal with a relevant element, in a fragment of the Hermetic *Asclepius*, criticised by medieval Christian theologians, which shows the fascination pagans had with idols. The animated statue continues to appear in medieval sources, both in the context of the theory of images present in those times, very permeated in Christian theology, and in their works of art. The ghost also materialises in contemporaneity, in many cases as argumental trigger in horror films. We can even observe this in post-modernity, precisely with a format born in the times: the music video, with Madonna's «Like a Prayer,» which we will analyse thoroughly. In order to better analyse such diverse sources of information, we propose an article that combines both historical analyses, a study on the medieval theory of image or a study of visual culture in music videos.

Key Words: *Asclepius; hermetism; idol; music video; Madonna.*

* Universitat de Barcelona, España roger.ferrer.ventosa@gmail.com
Este artículo se realizó gracias a una ayuda del Ministerio de Universidades y NextGenerationEU.
Artículo recibido: 15 de junio de 2022; aceptado: 23 de noviembre de 2022

1. Un fantasma cultural

En el presente artículo se va a analizar un elemento que ha aparecido frecuentemente en la cultura occidental: la estatua que cobra vida. De él se mostrarán las implicaciones filosófico-religiosas, dentro de la corriente hermética, sus raíces como tema —en diversos relatos y como repertorio de imágenes—, así como su supervivencia en el mundo contemporáneo, por ejemplo, en formatos tan actuales como el del videoclip.

Se analizará esta cuestión desde varias perspectivas y sirviéndose de fuentes de información muy diversas. Para explicarlas más adecuadamente, el artículo combinará varias metodologías: se traerá a colación un texto de una corriente filosófica-espiritual de la Tardo-Antigüedad, el hermetismo, para trazar brevemente un estudio filosófico-religioso desde un punto de vista histórico; a continuación, se citarán diversos casos de estatuas que cobran vida de fuentes medievales, situadas en el contexto de la teoría de la imagen de la época, para más adelante mostrar su prolongación en los siglos posteriores; el artículo concluirá con este mismo fantasma cultural expuesto en la posmodernidad, y nada menos que con un formato nacido en la época: el videoclip, en concreto «Like a Prayer» de Madonna (Mary Lambert. 1989. «Like a Prayer»).

El de las estatuas animadas resulta un tema fascinante a analizar por una cultura visual con un pie en la antropología, otro en la psicología y un tercero en la historia de las diversas disciplinas artísticas, pero analizadas desde sus formas vivas, desde el imaginario que suscitan y desde las particularidades epistemológicas que aportan las imágenes. Que este motivo aparezca de formas tan diversas en la historia de la cultura, visual o no, ya sea como tema, como tipos iconográficos, como historias de folklore, transformado en formatos diversos, adaptado a gran número de géneros, del horror al cómico, constituye una evidencia clara de que se trata de un fantasma psicológico que se activa bajo ciertas circunstancias. Un fantasma cultural que apela a la necesidad de sorpresa, asombro y ruptura de lo normal que existe en el ser humano, más allá de las variaciones históricas, culturales o personales que se puedan exponer.

Uno de los aspectos más relevantes y estudiados de la cultura visual, así como de la antropología del arte, apunta a su capacidad de agencia. Y respecto a ella, ¿qué imagen puede tener más que aquella que cobra vida propia para interactuar con una persona, o incluso atacarla? Tal es el caso de las esculturas que transforman su condición de materia inerte a viva.

Por si ese factor no fuera suficiente para merecer una investigación, las características de la estatua viva la hicieron particularmente relevante en el marco europeo, dados los lineamientos del cristianismo, que se presentó como religión opuesta a la idolatría pagana, con el gusto pagano por estatuas que realizaban prodigios; no obstante, finalmente también el cristianismo sucumbió ante el poder de la imagen y al hechizo del fantasma cultural, de manera que retornó con fuerza el empleo de estatuas mágicas con temas cristianos, siendo los teólogos conscientes del riesgo que comportaba, debido a la base anicónica del judaísmo. Por esa razón de confrontación con la religiosidad y ritualidad pagana, entre todas las formas de arte visual la escultura destacó como probablemente la forma de arte más sospechosa.

Pero antes de adentrarse en el fascinante universo de la cultura visual medieval, conviene comentar un texto llevado a la escritura en la cultura alejandrina, aunque de raíces que se alargaban siglos antes.

2. Las estatuas animadas a la manera egipcia

El *Asclepio* es uno de los textos principales del hermetismo, una corriente filosófico-religiosa que se desarrolló en la Tardo Antigüedad, fruto de la cultura alejandrina. Destaca como una de las corrientes que definió mejor su cuerpo de creencias en aquel periodo, o cuando menos, del que se ha mantenido una mejor recepción de sus ideas al conservar algunos de sus textos. Su pertenencia a la Alejandría de la Tardo Antigüedad resulta significativa, ya que adoptó unas formas sincréticas al fundir en su doctrina nociones tanto del judeocristianismo, como del paganismo griego, como de la religión egipcia.

De hecho, los aires de este tercer marco cultural han sido objeto de disputa. Los vaivenes respecto a esta cuestión han sido muy pronunciados en la historiografía sobre lo hermético. Su exégesis fue rebajando ese valor de lo egipcio desde que Isaac Casaubon, a principios del XVII, demostrara con argumentos filológicos que la corriente se había creado —sería más apropiado decir que se había pasado al texto escrito— durante el siglo III d. C. Los grandes especialistas del siglo XX, como André Jean Festugière¹ insistieron que el *Asclepio* y los otros grandes textos herméticos no fueron escritos en la Antigüedad egipcia, como se había afirmado tradicionalmente sino más adelante; Festugière nuevamente los dató alrededor del III de nuestra era.

En el tiempo de Festugière, durante los años cincuenta y sesenta, la posición mayoritaria era la contraria a la posible adscripción egipcia de la corriente, como señala Frances Yates (Yates 1983: 19). Ahora bien, esta interpretación minusvaloró en exceso el peso de la religión egipcia en los textos, cuando esta constituye una de las tres fuentes de la que bebe el hermetismo, y junto a la mitología griega y al judeocristianismo confluyen en la gnosis hermética. Los textos herméticos pudieron deberse a la cultura alejandrina del III, como prueban las evidencias filológicas, pero bebían en fuentes más antiguas.

Por ejemplo, encontramos un testimonio próximo al momento del redactado en Lactancio, quien destaca como uno de los padres de la Iglesia con un bagaje pagano más prominente. Su testimonio, escrito en el siglo III de nuestra era, ayuda a retrasar no la atribución de los textos herméticos pero sí su concepción, puesto que difícilmente Lactancio habría comentado una influencia de la *Hermética* en Pitágoras o Platón (Yates 1983: 23-24; Zambelli 1988: 125) si no se tratara de un culto con siglos de historia ya en su época, pese a que no se hubiese fijado en textos canónicos. Ello no implica que el hermetismo realmente influyera en los filósofos, o que su origen estuviera en el Egipto de las primeras dinastías, pero sí que su escuela se remontaba tiempo atrás respecto a la época de Lactancio, poco más o menos cuando se habría trasladado aquella corriente a la escritura.

Esos aires egipcios y el respeto hacia su cultura explican los ditirambos que se dirigen hacia Egipto en los propios textos. Como ejemplo de la tendencia hermética a la glorificación de la cultura faraónica, sirva un fragmento de los *Extractos de Estobeo* en que queda reflejado el chauvinismo egipcio en una contestación que ofrece la diosa Isis: «El muy sagrado país de nuestros ancestros está en el centro de la tierra (...) [los egipcios] son por añadidura excepcionalmente más inteligentes que todos y prudentes» (*Extractos de Estobeo* XXIV, 13, en Renau Nebot (ed.) 1999: 391).

1 El dominico francés Festugière con su *La révélation d'Hermès Trismégiste* fue uno de los estudiosos más aplaudidos del pasado siglo. Su posición otorgaba un gran peso al contenido cristiano.

O en el *Asclepio*, que resulta todavía más fundamental para esta escuela, en donde se menciona una idea similar a la de los *Extractos de Estobeo*. Hermes Trismegisto, patrón de la corriente, afirma: «¿Acaso no sabes, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo o, para ser más precisos, que cualquier cosa gobernada e impulsada en el cielo desciende a Egipto y es transferida aquí? A decir verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero» (*Asclepio* 24, en Copenhaver (ed.) 2000: 216). Este Hermes mítico del hermetismo habría construido una ciudad, en la que colocó cuatro estatuas que hablaban y protegían la urbe, se indica en otro texto fundamental para el hermetismo tanto medieval como renacentista, el *Picatrix*, texto de magia escrito en la España musulmana (Abul-Casim Maslama Ben Ahmad 1982; 342).

De ahí que especialistas contemporáneos como Peter Kingsley consideren que la hermética pudo escribirse en la Tardo Antigüedad, probablemente en el siglo III, pero sobre una tradición previa egipcia². De hecho, el hermetismo no sería más que otra de las pruebas de la admiración que suscitó esa cultura en Grecia, sobre todo en un linaje que contaría a pitagóricos, platónicos y neoplatónicos, admiración reiterada por la escuela hermética³.

Precisamente el fragmento que hemos escogido para desarrollar el tema de las estatuas vivientes tiene al texto hermético del *Asclepio* como fuente; en él, se enuncia una idea que constituye prueba clara de la raíz egipcia introducido en el crisol hermético. En el texto se comenta el caso de las esculturas de dioses creadas por seres humanos:

Estatuas animadas, conscientes, llenas de espíritu vital y que llevan a cabo grandes hechos; estatuas que conocen el futuro y lo predicen por medio de suertes, inspiración poética, sueños y tantos otros medios; estatuas que pueden hacer caer enfermos a los hombres y que los curan, aportando placer y dolor a cada uno según merece (*Asclepio* 24, en Copenhaver (ed.) 2000: 216).

Como puede observarse, se trata de un claro ejemplo del influjo de la *forma mentis* egipcia prolongada en los textos herméticos, al defenderse que la materia inerte puede animarse, e incluso llegar a profetizar, como en la religión egipcia de los faraones, con sus rituales de animación de estatuas, por el ritual de apertura de boca y ojos. Raimon Arola explica las bases mitológicas y un poco el proceso de revivificarlas, a partir de la estatua de Osiris, que sería el ejemplo por excelencia (Arola 1995: 47 y ss.)

Se indica que Dios constituye el creador de los dioses celestes como «el hombre es artífice de los dioses que habitan en los templos» (*Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed.) 1999: 458). Las estatuas de las divinidades tienen doble naturaleza: divina —por el Dios al que aluden— y humana, por quien la ha elaborado, y pueden ser animadas al ser divinas (*Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed.) 1999: 459). Que las estatuas poseían alma era una noción central en la cosmovisión del Egipto faraónico, con el Ka encapsulado en ellas (Stoichita 1997: 19).

Ello explica el celo de los iconoclastas cristianos al destruirlas. El argumento del hombre como artífice de dioses —en su forma de estatuas— es aducido por Trisme-

2 Peter Kingsley afirma que la hermética en su conjunto es un producto de la cultura griega en Egipto. Kingsley prueba algunos de los trasvases de la religión egipcia en los textos básicos herméticos (Kingsley, 2000, p. 45).

3 Uno de los partidarios sería Giordano Bruno, por ejemplo, en Bruno, 2007, pp. 226-229, en el que cita el fragmento del *Asclepio sobre la excelencia de la cultura egipcia*. Incluso el traductor y editor Gómez de Liaño califica sus postulados de «egipcianismo» hermético (en Bruno, 2007, p. 199).

gisto en este diálogo del *Asclepio* como prueba de la dignidad que poseen los humanos, al ser un gran milagro (*Asclepio* 6, en Renau Nebot (ed.) 1999: 433) debido a poseer un *nous*, una mente espiritual, hecha a imagen del *nous* divino.

Esta doctrina incluía también una cosmología, al pensar que todo estaba ligado, y que las energías cósmicas podían insertarse en la estatua. Un buen mago hermético tiene que esforzarse en comprender los sellos que se ocultan en todo, aquella fuerza no evidente pero que el mago tiene que conocer para transformar la realidad. Desde el punto de vista de la tradición mágica europea, con la hermética como corriente fundamental, el objetivo del escultor hermético tiene que ser insuflar vida animada en lo inerte de la simple materia, convertir cada pieza en algo «vivo».

Para concluir este apartado, cabe añadir que el *Asclepio* fue objeto de viva polémica por diversos exegetas cristianos y algunos de los primeros padres de la Iglesia, además del referido Lactancio, como San Agustín de Hipona, tal y como se detallará en el siguiente capítulo, pero luego se detienen los comentarios sobre el texto, y eso que estuvo a disposición de los lectores. En el siglo XII fue traducido al latín, lo que sirvió para que se renovara el interés y las críticas de pensadores cristianos.

3. Dentro del gabinete de curiosidades

E ben cabo da orella / lle deu orellada tal, /
que do cravo a semella/ teve sempre por sinal
[Y cerca de la oreja / le dio tal bofetada /
que la marca del clavo / le quedó para siempre],
Las Cántigas de Santa María, «Cantiga LIX»
(Alfonso X El Sabio 2011: 177)

Tras comentar más extensamente un ejemplo filosófico-religioso, en el que la estatua animada cobra una importancia significativa, se comentarán a continuación de manera más panorámica ejemplos de los siglos posteriores hasta el presente, que darán prueba de cómo se ha prolongado ese temor lleno de deseo humano de que las estatuas se activen a la vida.

Y es que este fantasma cultural se ha convocado de maneras bien diversas y en varias disciplinas artísticas diferentes, en una prueba de que, como sostiene Mitchell, «creo que las actitudes mágicas en torno a las imágenes son exactamente tan poderosas en el mundo moderno como lo fueron en los llamados años de la fe. También creo que los años de la fe fueron un poco más escépticos de lo que solemos creer» (Mitchell 2017: 30-31).

Aunque sin relación con el fragmento del *Asclepio*, la idea de que las estatuas podían estar habitadas por espíritus, malvados en ese caso, se repitió durante la Edad Media. Durante ese periodo esa cuestión fue particularmente relevante, debido a que concitaba uno de los aspectos más opuestos entre la religiosidad pagana y la cristiana, de raíz anicónica por el judaísmo. Para la religión judía Dios constituía el único en poder infundir vida a las imágenes, así que se prohibió su creación para evitar la tentación de que un humano se creyese un demiurgo. En varios versículos se advierte sobre los ídolos o se prohíbe su fabricación, como en *Deuteronomio* 5: 8-9, en *Éxodo* 20:4 o en *Números* 33: 52-53.

En griego la fantasmagórica imagen, *eidolon*, ya muestra que comparte raíz con

los ídolos. Por eso las religiones de los libros sagrados del monoteísmo recelaron históricamente de ellas, y fueron de manera ferviente aunque contradictoria hostiles a ídolos e imágenes. En uno de los rastros de iconoclastia cristiana, San Agustín indica en su *Ciudad de Dios* que los necios pobladores de la ciudad terrena, en vez de adorar a Dios, prefieren adorar imágenes de hombres mortales, de pájaros, de cuadrúpedos o de reptiles, venerando por tanto a la criatura y no al Creador (*Ciudad de Dios* XIV 28 [41, 436]. Agustín de Hipona 1988: 137-138). San Agustín despreció a los paganos como aquellos que adoraban imágenes, *adoratores imaginum* (Belting 1994: 59).

Las esculturas habían caído en desgracia, sospechosas de paganismo. Las advertencias cristianas contra la idolatría exponían argumentos de una doble tendencia, incompatibles unos argumentos con los otros: por un lado, el más escéptico, que negaba la mayor, y por tanto no existía tal cosa como un espíritu dentro de la estatua, resultaba una superstición y necia creencia de los paganos, e incluso llegaban a burlarse de ellos por adorar algo que constituía simple material: piedra, mármol, madera.

Un ejemplo ya en el atardecer medieval fue Mateo de Janov. Criticó la veneración a las estatuas que en realidad poseían únicamente una naturaleza física, material, sin nada espiritual; además, se basaban solo en la imaginación de los artistas, dado que ninguno de ellos había visto en realidad a Jesús, y por tanto partían de su fantasía. Tanto esculturas como iconos carecían de vida y de alma, solo resultaban representaciones. Pese a que los originales fueran divinos, la materia de estas representaciones estaba formada de madera, mármol o el correspondiente material (Belting 1994: 539-541).

El segundo argumento sostenido por otros teólogos, contradictorio con el primero, consistía en afirmar que los prodigios efectuados por dichas estatuas según los creyentes paganos los realizaban en verdad demonios, ¿podían ser otra cosa los daimones y los dioses paganos? Se igualaba a ambos, dioses y demonios, como se encuentra tanto en ejemplos textuales como en imágenes, que son las que conciernen a este análisis de cultura visual.

Los dioses no existían, pero sí que lo hacían los demonios, lo que explicaba el hecho de que algunos fieles hubiesen creído ver prodigios relacionados con aquellas estatuas convertidas ya en ídolos, de manera que su temido poder se originaría en lo demoníaco, mediante un engaño producido a los sentidos humanos (García Avilés 2021: 146-147). Como tantos otros, ese argumento culpando a los demonios ya lo había propuesto San Agustín. En una edición iluminada de la ya mencionada *Ciudad de Dios* se incluye una ilustración de San Agustín en un templo pagano. En él, disputa con teólogos idólatras; se muestra a las estatuas de sus deidades aguantadas por demonios para que no se despeñen de sus pedestales, en una clara asociación entre lo diabólico y la vieja religión del *pagus*.

Se cuenta con diversos ejemplos en la que santos o apóstoles iban por el imperio romano purificando templos al expulsar a demonios, lo que se muestra visualmente con estatuas que caen; al hacerlo, revelan lo que ocultaban en realidad: un demonio, que era lo que las animaba. Los exorcizaban de palabra o incluso ante su sola presencia (García Avilés 2021: 150-151).

Otro teólogo muy significativo en imputar a los demonios los prodigios obrados por las estatuas fue Guillermo de Auvernia. El teólogo razonó que, si los ídolos garantizaban la satisfacción de los deseos de los magos, ídolo mediante, se debía a que los demonios querían condenar al alma de la gente (Weill-Parot 2003: 197).

El famoso párrafo del *Asclepio*, con su referencia a incrustar un alma en ellas,



Anónimo, Sant Agustí, *La cité de Dieu*, fr. 18, folio 23v, aprox. 1470

con sus resonancias egipcias tan criticadas por San Agustín, aumentó esa desconfianza. Ese fragmento influyó asimismo en una corriente filosófica muy cercana: el neoplatonismo. Plotino quizá tomó prestada la teoría de las estatuas animadas del *Asclepio* en un fragmento de las *Enéadas*. Según el filósofo, resulta sencillo atraer un alma a un objeto realizado específicamente con tal propósito, de ahí la idoneidad de fabricar estatuas como receptáculo del alma de los dioses. Pasará entonces como al mirarse en un espejo; el objeto realizado a imitación de un original es capaz de atraer al alma debido a que su imagen imita a la original, como pasa con la imagen de algo reflejada en un espejo (*Enéada* IV, 3, 11, en Plotino 1985: 336-338).

La adoración de las imágenes sin complejos en contexto cristiano empezó en el siglo VI, ya como parte de la religión oficial del imperio romano que mezclaba el cristianismo con las tradiciones imperial previas (Belting 1994: 41-42). De hecho, el culto a las imágenes donde fue más intenso fue donde más se había producido el fenómeno de la romanización: en el sur de Europa occidental y en Bizancio.

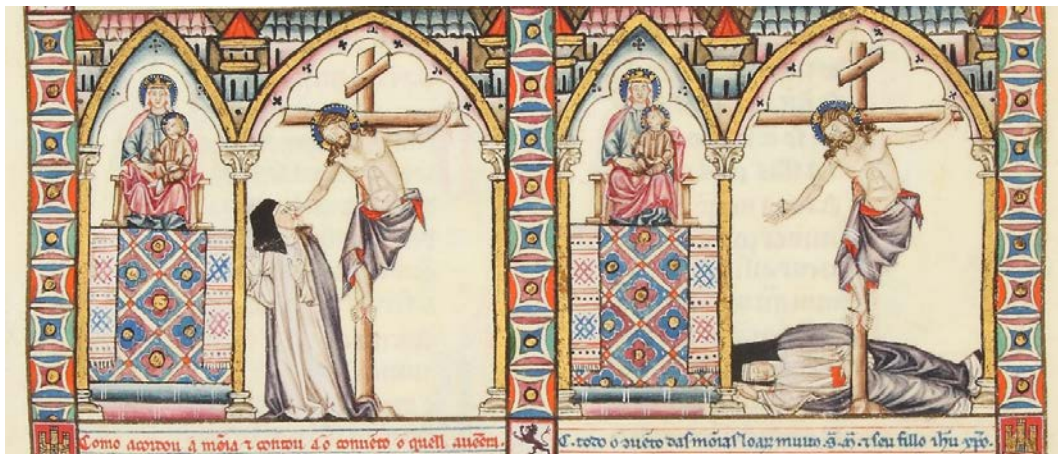
Todavía se intensificó más a partir del siglo XI, cuando apareció una nueva sensibilidad hacia las representaciones icónicas, con nuevas perspectivas teológicas. La gracia divina podía comunicarse merced a esas representaciones, al compartir la obra una revelación. Una muestra de dicha mencionada nueva sensibilidad se halla en Bernardo de Angers, quien se culpó a sí mismo de minusvalorar la famosa estatua-relicario de Santa Fe de Conques. Él había criticado previamente la ciega devoción de los peregrinos que adoraban una imagen, simple materia carente de alma. Pero gracias a la perspectiva del tiempo había cambiado de opinión, pensaba que la estatua llevaba a la verdadera devoción en el depósito de las reliquias. En ningún caso aquello podía compararse con un ídolo (Belting 1994: 536-537).

Los teólogos dentro de la cristiandad medieval justificaban que las estatuas estaban capacitadas para poseer un poder espiritual, la *energeia* o *virtus* que las vivificaba, establecida por los teólogos en dos variantes: la *virtus sancta*, originaria de un prototipo sagrado cristiano, y la *magica*, proveniente de un dios pagano, es decir, un demonio. El estudio de ambos llegó a cohabitar en la corte de Alfonso X, con la *virtus* mágica

desarrollada por las traducciones de libros para crear talismanes de origen harraniano. Cuando se aceptaron estatuas tridimensionales de Cristo o la Virgen, se planteó una diferencia entre imagen cristiana *sancta*, para devotos e imagen *magica*, para sacrílegos. Las dos se pensaban animadas por *energeia* o *virtus*, pero la estatua animada cristiana estaba hecha según el prototipo de los principios divinos y con *energeia* santa (García Avilés 2021: 63-64 y 83).

Las traducciones de textos de origen harraniano, o árabe en general, fueron muy importantes para la reconsideración mágica de la imagen, razón del valor del *scriptorium* de Alfonso X. De ahí surgieron nuevas traducciones de clásicos griegos, de clásicos árabes como el *Picatrix*, o compilaciones del saber de la época sobre todo basadas en lo que provenía de los sabios árabes y judíos. El *Picatrix* subraya que los poderes incorporados a las estatuas pueden ser vinculados a los daimones, como en el *Asclepio*, pero también a los poderes astrales y planetarios, ideas ya presentes en Macrobio y en el neoplatonismo y hermetismo.

En las *Cantigas de Santa María*, producidas en el *scriptorium* alfonsí, hay diversas protagonizadas por estatuas animadas para evitar sacrilegios, como cuando una de la Virgen aparta una piedra lanzada por una jugadora que la culpa por pérdidas. Quizá la historia más singular sea la que se ha tomado para el epígrafe, la LIX, en la cual una estatua de Cristo crucificado cobra vida, desenclava una mano y abofetea a una monja para liberarla de una tentación, puesto que quiere colgar los hábitos y huir del monasterio con un hombre. Se la da con tal fuerza que la monja pierde la conciencia.



Alfonso X El Sabio, *Cantigas de Santa María*, Cantiga LIX

Por la cristiandad se repetían historias sobre actividad prodigiosa de tallas de la Virgen, de Jesús o de santos, con episodios de estatuas que transpiraban, que lloraban, que derramaban leche o sangraban, ya existentes en ámbito grecorromano (García Avilés 2021: 81). De hecho, dichos episodios resultan otra variante del fantasma cultural de la escultura viva, compartidos en muchas otras culturas; por ejemplo, en la India también hay leyendas de estatuas que cobran vida y beben leche o exudan sangre, con ejemplos del dios del conocimiento con cabeza de elefante

Ganesha, del dios asceta Shiva o de la diosa Parvati, consorte de Shiva⁴.

Los cuadros vivientes eran otro tipo de arte escultórico en el que se jugaba con la ambigüedad entre lo vivo y la inerte escultura, la carne humana y el metal o piedra, o lo material y lo espiritual entrelazados. En ellos los cuerpos humanos mimetizan a las estatuas, y en otro giro todavía más ambiguo, hay grupos escultóricos del gótico o del renacimiento en el que estas a su vez imitaban a los *tableaux vivants*, como el de la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Guido Mazzoni o de Dell'Arca, ambas de la segunda mitad del siglo XV.

Con todo, los límites de lo escultórico y de la viveza incorporada a la estatua acarrearón siempre polémica en la cristiandad medieval debido al riesgo de equiparación con los ídolos. Todavía en 1398 elaborar figuras con ciertos materiales fue vinculado a las prácticas mágicas, cuando ellas se consagraban a seres execrables y, consiguientemente, se tomaban como un pecado que podía llevar a la hoguera, incluso para gente tan poderosa como el doctor del rey Carlos VI de Francia (Weill-Parot 2003: 593-594).

El horizonte cultural hermético-neoplatónico influyó enormemente en los artistas y pensadores del Renacimiento en Florencia. Fue muy tenido en cuenta sobre todo a través de Ficino. Constituye una de las razones tanto de la admiración como del recelo y temor que despertaba Miguel Ángel, pensador muy próximo al neoplatonismo, y a quien se ha comparado con Dédalo (Nyenhuis 2003: 21), entre otras características por su poder de insuflar vida a sus creaciones.

En una de sus teorías enunciadas en una carta da prueba de dicho influjo hermético-neoplatónico: según afirma, la escultura es el arte de remover todo hasta que quede la estatua —su esencia anímica, podríamos decir—, mientras que la pintura consistiría en el proceso opuesto (Miguel Ángel 1983: 262-263). Sobre ellos dejó escrito Frances Yates: «Los magos reales del Renacimiento fueron los artistas, un Donatello o un Miguel Ángel que supieron cómo infundir, gracias a su excelso arte, la vida divina en sus estatuas» (Yates 1983: 127), sentencia en la que resuena la teoría escultórica hermética, y sus raíces egipcias. Esos escultores como quienes finalmente pusieron en práctica el ideal enunciado en el *Asclepio*.

La concepción mágica de la imagen se fue diluyendo con la modernidad, en un proceso de transferencia que cambió el centro de la experiencia estética de la obra al receptor. La obra dejó de contener un poder mágico, para pasar a ser objeto de reflexión para la persona. Su ubicación pasó de iglesias, con su acopio de imágenes de poder religioso, a colecciones privadas, objeto de contemplación de sus poseedores.

No obstante, ello no implica que este fantasma cultural se desvaneciera. Bien al contrario, ha sido conjurado en muchas obras, tanto en las disciplinas artísticas tradicionales, como en los nuevos formatos de la modernidad. Así, la encontramos aludida de una manera u otra como argumento fantástico en clásicos del género como *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam o en la Olimpia de «El hombre de arena» de E.T.A. Hoffmann, o en muñecas artísticas, como las de Oskar Kokoschka y de Hans Bellmer, con sus implicaciones sexuales. Se conjuran también en híbridos de *performances* con esculturas, como las *Esculturas vivientes* de Gilbert & George o de tantas estatuas humanas en las ciudades.

Tampoco cuesta demasiado encontrar la penetración del fantasma cultural en los formatos audiovisuales de la modernidad. Una película de imágenes tan fascinantes

4 De hecho, en la India hay un ritual de apertura de boca y ojos de las esculturas sagradas como en el Egipto faraónico. A partir del mencionado ritual se deja comida en ofrenda ante la estatua, dado que ya contiene a la deidad.

como *Olympia (festival de las naciones)*⁵ de Leni Riefenstahl (Leni Riefenstahl. 1938. *Olympia 1. Teil — Fest der Völker*) comienza con una secuencia en la que diversas estatuas toman vida y se convierten en atletas, curiosamente todos blancos. En un registro popular, se acercan a lo terrorífico en los ángeles llorosos de la serie *Doctor Who*, imágenes que toman vida para matar a quien no los ve, o en el tema de los muñecos asesinos, como *El muñeco diabólico*, (Tom Holland. 1988. *Child's Play*) a menudo de resonancias vudú.

De cualquier modo, el fantasma cultural ha estado bien presente en el mundo contemporáneo, como se analizará con mayor profundidad en el último apartado.

4. *Amour fou* con una estatua. «Like a Prayer» de Madonna

*Just like a dream,
you are not what you seem.
Madonna, «Like a Prayer».*

El fantasma cultural de la estatua que repentinamente cobra vida se ha relacionado hasta este punto del artículo a corrientes filosófico-religiosas, a mitos de la Antigüedad, a manuscritos iluminados y a relatos de terror. Se diría que ese universo de referencias y nociones no pertenece al mundo contemporáneo, que no puede haber nada más ajeno a este tema que la sociedad rutilante del método científico, las luces de neón, las plataformas digitales o las tarjetas de crédito; no obstante, tal juicio se revela apresurado. Y es que se pasará del discurso mágico hermético a una de las expresiones artísticas más posmodernas: el videoclip. Como ejemplo de videoclip que recupera el fantasma de la estatua animada se comentará «Like a Prayer», canción y videoclip que Madonna sacó en 1989.

El videoclip pertenece a la edad de oro de la MTV. Dentro de los estudios sobre la televisión, el caso de la MTV constituye un capítulo significativo, puesto que implicó la explosión de la televisión por cable especializada en un sujeto, con un éxito de la fórmula del que se benefició esa cadena por su carácter de pionera. El uso de la televisión estaba cambiando del electrodoméstico único visto por toda la familia en un único espacio a su multiplicación en las habitaciones, y por tanto también su segmentación para satisfacer los diversos gustos de los miembros de la familia.

La MTV y la CNN se convirtieron en puntas de lanza de ese cambio de la televisión generalista a la por cable. La primera emisión de la MTV se produjo en el 81. Se presentó con un formato de directo y multicortado; en la cadena lo importante era el diseño de producción, que pretendía ser muy fresco, con diseño infográfico, muy digital, un perfil de audiencia entre los quince años y los veintipocos, más unos presentadores con un estilo informal, que pretendían ser como colegas para su público. La MTV se situó en el eje de la industria musical, imprescindible para poder vender. Y luego, cuando la industria perdió por la irrupción de lo digital, evolucionó hacia la

5 YouTube/Jaume Radigales Babí (?). «Olympia» [Archivo de video]. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=wxd621ORcXc&ab_channel=JaumeRadigalesBab%C3%AD

6 Pese a que el muñeco no resulta una práctica exclusiva del vudú, como se cree, sino que muestras de ello se encuentran igualmente en la hechicería europea medieval. En vudú incluso se utiliza más bien con fines curativos (Zúñiga Carrasco 2015, pp. 174-175), mientras que la típica muñeca con alfileres clavados como práctica aterrizadora vudú se origina sobre todo en el imaginario popular fruto de novelas *pulp* y de películas de serie B.

creación de producción propia, con series creadas más o menos con el mismo estilo sincopado, para el mismo segmento joven de audiencia (Selva Ruiz 2014: 170-178).

Especialmente durante sus dos primeras décadas, el canal se especializó en la emisión de videoclips, seguramente el formato audiovisual más exitoso entre el público juvenil al ser gratuito. Como género de arte visual tiene unas características muy singulares, dado que comparte algunas con el género publicitario, «la imagen connotada por excelencia» (Gubern 1997: 205). Como los anuncios, los videoclips rompen una de las reglas de la imagen artística: a diferencia de otro tipo de imágenes y de formatos, en ellos hay un uso como herramienta para un fin no artístico, un objetivo prioritario que no es el arte en sí, sino que se conciben para vender un producto —anuncios—, o la promoción de un grupo, en el caso de los videoclips; dicha función promocional lo separa del videoarte (Selva Ruiz 2014: 104). Con ello, incumplen la supuesta autonomía artística.

Ahora bien, pese a la influencia de la publicidad, tanto en los recursos formales como en su sentido de dar a conocer un producto, en este caso cultural, la canción, a un tipo de público adecuado para él, el objetivo comercial resulta diferente, no se trata de la venta directa de un producto sino de la promoción de un intérprete (Selva Ruiz 2014: 91). Se intenta asociar un artista a un imaginario.

Como indicábamos, el videoclip de «Like a Prayer» pertenece a la edad de oro del formato, del cual Madonna ostentó el cetro de reina durante unos veinte años. La cantante se convirtió en una maestra de los videoclips con los que alimentó su imagen pública, en un constante cambio de personalidad e imagen sustentados en vídeos de fuerte componente narrativo, que mostraban a las sucesivas «nueva Madonna», cambios con los que aprovecharse de diversos imaginarios de la sociedad tardocapitalista, al tiempo que forjaba su estrellato como icono pop.

En su trayectoria Madonna se ha distinguido más por su categoría como manager (automanager) que como artista, y por el dominio tanto de su imagen pública como de los medios, sobre todo de la iconosfera previa a la actual —de redes sociales y plataformas por Internet—, es decir, aquella que se forjaba para el público joven sobre todo a partir de la MTV. Para adaptarse a ello Madonna cambiaba constantemente de imagen y utilizaba los videoclips para dar contenido narrativo al imaginario propuesto.

Sus cambios se han comparado con los del otro gran camaleón pop: David Bowie. Pero ya David Tetzlaff distingue bastante entre ambos, puesto que, siendo el resultado aparentemente similar, en realidad se trata de procesos diferenciados, el de Bowie asociado a un artista que intenta crear varios personajes con voluntad estética y con fines expresivos de estados anímicos (Tetzlaff 1993: 255). En cambio, la capacidad camaleónica de Madonna guarda más relación con las intenciones de un director de campaña de marketing. Pertenece más a la esfera de la imagen pública, no tanto a la de la investigación estética en ella misma, en un aprovechamiento que recuerda un poco a cómo se manipulaba las vidas de las estrellas del Hollywood dorado para presentar unas vidas artificiales, para el consumo de los fans. El caso Rock Hudson y su matrimonio puramente mediático sería el paradigma.

La astucia comercial de Madonna y su dominio de su imagen pública a esas alturas ya empezaban a ser antológicas, los talentos más valorados en términos de cultura pop *mainstream*, en una época en la que socialmente el pensamiento hegemónico enaltecía esa conducta. De hecho, «*the values involved in marketing oneself for huge profits and querying whether the best or only model for a young woman is that of a successful businesswoman*» (Kaplan 1993: 161).

Una habilidad que ha sido tanto elogiada —desde estudios sobre marketing o posturas políticas neoliberales— como atacada en estudios culturales desde postulados posmarxistas, en una artista que subvierte tanto los valores conservadores como los progresistas, evita normas y tabúes en favor del placer personal: «*Consumerism alone is implicitly not everything, but enjoyment is of material goods, and appreciation is of their importance in a material world*» (Canavan & McCamley 2020: 225). Como en tantos otros fenómenos de éxito en la industria cultural y en la sociedad del capitalismo avanzado en general, se evitan posturas que comprometan para, al mismo tiempo, provocar escándalos mediáticos que permitan estar en el candelero a menudo.

Un ejemplo de la crítica posmarxista se halla por ejemplo en Jon E. Illescas, quien la califica de: «máximo exponente de la artista mediocre vendida a la industria desde sus inicios en cualquier aspecto de su carrera, excepto en el monetario, donde siempre ha sido una “luchadora”» (Illescas 2015: 76). Iolanda Tortajada y Núria Araña matizan más su postura; la artista estadounidense es tomada como ejemplo del empoderamiento femenino y muestra de representación de lo femenino a la manera neoliberal, entendido como agencia sexual, comportamientos agresivos e individualista (Tortajada & Araña 2014: 26). Y es que la controversia sobre su feminismo ha resultado académicamente tan intensa como la polémica sobre si su estética constituía una crítica al sistema, dado lo paródico de muchas de sus actitudes, o bien un enaltecimiento. Pero como en tantas figuras pop, el secreto está en polarizar con una discusión sin solventarla jamás.

En cualquier caso, resultan aspectos secundarios para este análisis, que se focaliza en las esculturas animadas y que utiliza el videoclip de Madonna como una cala de este fantasma cultural dentro de la cultura visual del capitalismo avanzado y la iconosfera de la era MTV. Y es que «Like a Prayer» brilla como otra prueba de que Madonna, en cuanto a crear una imagen icónica, era una «*acknowledged master*» (Tetzlaff 1993: 241), con constantes modificaciones para mantenerse en primera línea mediática, y jugar con las expectativas públicas utilizando a los diversos formatos y medios (Berton 2007: 256).

Precisamente la secuencia de la estatua viviente concentra en ella los elementos más polémicos del videoclip. Con su inclusión Madonna actualizó el tema de hondas raíces psicológicas y culturales, al tiempo que, podemos presumir, buscó escandalizar a la Iglesia, lo cual en esa época de los años ochenta provocaba un revuelo mediático que repercutía en atención y pingües beneficios económicos.

El videoclip fue dirigido por Mary Lambert, quien ya había trabajado a menudo con Madonna, y que tuvo una carrera también en el mundo de los largometrajes, normalmente de género de terror. El videoclip, complejo audiovisualmente, combina los tres modos con los que generalmente se divide este tipo de formato: el interpretativo; el narrativo y un tercero con diversas nomenclaturas: formal, lírico, experimental, anarrativo... (Selva Ruiz 2014: 363-366)

El vídeo comienza con una secuencia en la que se ve a una mujer, interpretada por Madonna, corriendo por un páramo mientras se escuchan sirenas de policía. Entonces se cambia a unas escenas con planos de duración muy corta en que se entrevé una cruz ardiendo, una celda que se cierra, y un grupo de hombres blancos atacando a una mujer y saltos a primeros planos del personaje de Madonna que lo observa, apesadumbrada. Por lenguaje visual, las escenas de violencia tienen un tono más gris, que presupone un tiempo de narración diferente, muy probablemente un flashback.

Y es que el tiempo narrativo presenta dos líneas temporales diferentes: en la de la retrospectiva, una banda de pandilleros blancos ha agredido y matado a una chica. Un joven negro aparece en la escena del crimen, lo que hace que los pandilleros huyan, justo cuando llega la policía, que encuentra al chico negro, a quien se detiene como culpable, mientras que el personaje interpretado por Madonna, testigo, y el espectador con ella, sabe de su inocencia.

Ya en el tiempo presente de la narración, Madonna acude a una iglesia, se invita a pensar que por una lucha interna en su conciencia; reza ante la estatua de un santo negro, probablemente San Martín de Porres, con devoción. La estatua se asemeja al chico negro detenido injustamente. De hecho, cuando cobre vida, el espectador descubrirá que el mismo actor interpreta a ambos, lo que hace que se equiparen las dos situaciones. La estatua se halla en una capilla particular protegida por un enrejado lo cual, de nuevo, contribuye al sofisticado uso de elementos formales audiovisuales y de símbolos del videoclip, al esbozar un paralelismo entre la estatua y el preso detenido, ambos en espacio enjaulado.

Entonces el personaje femenino se tumba, lo que se asocia a su entrega simbólica a la estatua, cosa que provoca que el video salte del tipo narrativo a un registro de videoclip formal, de tipo lírico o poético, omitiendo lo que sucede narrativamente, con escenas de Madonna como flotando en el cielo. Con esa omisión se sugiere más que si se hubiese mostrado, y se remite a la poesía mística que utiliza referentes amorosos para metaforizar dichos trances místicos. La mujer adora hasta el punto la estatua que le besa los pies. La escena alude a una similar de *La edad de oro* de Buñuel (Luis Buñuel, 1930. *L'âge d'or*).



L. Buñuel, *L'âge d'or*

En el vídeo, aparentemente más recatado que otros de la misma época, la pretensión de escándalo se concentra en esa escena de gran calado cultural y religioso, en la que adora a la estatua. Al besar en el pie se entrecruzan varias cuestiones: en primer lugar, se remite al fetichismo sexual, en este caso en un sentido de sumisión de la mujer que Madonna pronto abandonaría para intercambiar papeles, con ella en posición de dominio; al mismo tiempo, presenta visualmente un factor social claramente subversivo, al tratarse de una mujer blanca la que adora el pie de un hombre negro; finalmente, el factor religioso ya comentado, puesto que la mujer devota besa a una estatua de santo, cosa que hará que el santo baje a la tierra y anime la estatua, un argumento de tintes idólatras más escandaloso todavía al mezclarlo con la atracción sexual.

La secuencia de la estatua animada será crucial para la fuerza del videoclip, por la que se busca que el vídeo se desmarque de los demás, y que concentre la carga de

polémica necesaria para un éxito pop. El video pertenece a la etapa en la que la artista intentaba azuzar escándalos por la provocación sexual, lo que ella presentaba con ciertos ramalazos subversivos socialmente, pero a la vez recibía grandes resultados comerciales. Cuando la devoción obra el milagro de que la estatua se anime, esta sale de la capillita enrejada para besar recatadamente a la diva, salida del espacio enrejado que anticipa el destino final del detenido. Igualmente, se juega con la idea de los anuncios publicitarios audiovisuales como una especie de esculturas en movimiento.



Una vez la estatua está viva el videoclip salta de nuevo de registro, ahora al interpretativo. La iglesia deja de ser católica para pasar a ser de tipo pentecostal, preparada para un concierto de góspel. El espectador contempla a un coro, cuyos miembros son en su totalidad negros, quienes interpretan la canción según la iconografía habitual para este tipo de coros. Ello permitirá tratar el segundo subtexto del videoclip relevante para un estudio visual: la cuestión racial.

Respecto a este segundo aspecto polémico del videoclip, sus creadores juegan tanto con la iconografía como con los miedos de unos Estados Unidos conservadores, la mezcla negro-blanca ha provocado temores notorios dentro de esa mentalidad. Se yuxtaponen escenas de tipo interpretativo del coro cantando «Like a Prayer» con otras del flashback narrativo para mostrar ahora sí de manera extensa el suceso ocurrido: el crimen de una mujer por unos pandilleros blancos, en el que un navajazo en el vientre probablemente sea una forma metafórica de referirse a la violación, más la inocencia del chico negro detenido injustamente.

A esas dos líneas se unen imágenes intercaladas de Madonna interpretando el tema frente a cruces ardiendo, una de las imágenes más paradigmáticas asociadas al Ku Klux Klan, un discurso visual que remite al poder institucionalizado como proclive a los prejuicios, al menos en primera instancia. Esas asociaciones y resonancias de las imágenes del videoclip de Lambert —por ejemplo, el paralelismo visual entre las cruces y el KKK—, podía ser entendido en el momento en que se emitía el clip como novedad —finales de los ochenta—, por cualquier televidente estadounidense,

sin necesidad de analizarlo sesudamente, por simple pensamiento visual⁷. Ese proceso de comprensión automático seguro que era todavía más directo entre la audiencia afroamericana, al asociarse crimen y cruces ardiendo (Freccero 1992: 176), por la superposición de las secuencias.



Una vez expuesto este tema y posicionamiento de Madonna, esta es invitada a unirse al coro y es aceptada dentro de él; esa invitación sobresale como otro momento esencial, al suponer otro de los objetivos principales del vídeo: Madonna forma parte —en realidad, sería más justo decir que desea formar parte— de la comunidad negra, es una de los suyos, está allí con ellos, de hecho, en primera línea del escenario, algo también señalado por Scott; «*The dancing also suggests that the character has become one with both the congregation and the black community*» (Scott 1993: 70). El coro canta como si interpretara un tema de góspel y ella baila junto a ellos. Incluso se arrodilla extáticamente ante la solista del coro. A esa escena se intercala otra en montaje en paralelo con la estatua viva y Madonna besándose. La audiencia afroamericana constituía una parte del público principal al que pretendía seducir Madonna, y a quien se dirigía el vídeo.

Resulta interesante observar el contraste que se establece entre los dos individuos principales y las dos comunidades: la comunidad blanca, que además resulta ostentar el poder institucional, detiene sin más investigación al chico negro por simple prejuicio racial; en cambio, la comunidad negra pentecostalista acepta sin más cuestionamientos y en términos de igualdad a la mujer blanca interpretada por Madonna, como también señala Scott (Scott 1993: 71).

La estatua ya puede retornar a su naturaleza inmóvil, toda vez que se supone que la experiencia extática, ha infundido en Madonna el valor necesario y su debate interno se solventa con ella en comisaría, para testificar lo que observó, lo que libera al preso afroamericano. Pero en un último giro de sentido, que aporta aún más complejidad conceptual, un telón cae sobre todos los personajes de la obra, lo que revela a mi juicio una lectura final irónica: todo esto es un teatrillo, en el que el negro inocente ha sido finalmente salvado; ahora bien, ¿habría sido así en el mundo referente, fuera de este teatro / videoclip?

7 Como ejemplo de fácil comprensión, puede servir el análisis de una bloguera actual, Kate, quien capta esta asociación mientras omite otras (Kate, 2017).



En resumen, con este videoclip seguramente fue la primera vez en que Madonna pudo salir del simple estrato musical de estrella pop, con lo que ello comporta, gracias a un producto cultural pensado para atraer segmentos de población ajenos a su mercado habitual: público negro y al mismo tiempo académicos de estudios culturales poscolonialistas, cosa que le podía acarrear el respeto entre la crítica que siempre buscó, en un movimiento que tenía más de operación económica y prestigio institucional más que propiamente artístico. En cualquier caso, se trata de un ejemplo muy significativo del uso del fantasma cultural de la estatua animada dentro del mundo contemporáneo.

Bibliografía

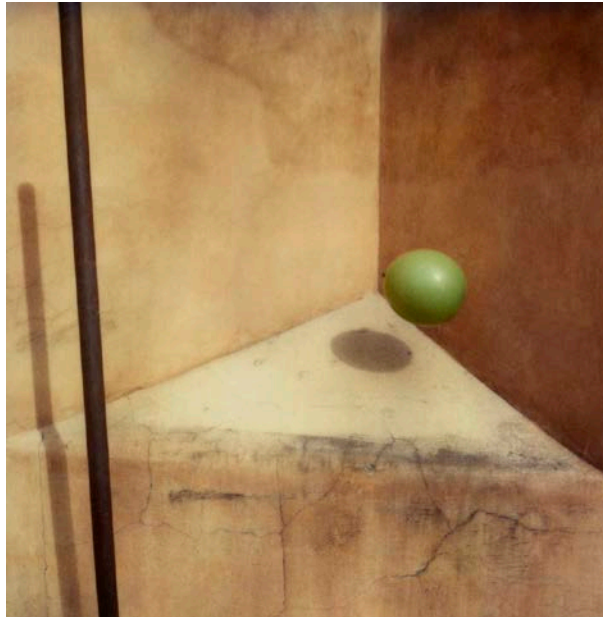
- Abul-Casim Maslama Ben Ahmad. 1982. *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editora nacional.
- Agustín, San. 1988. *Obras completas XVII. La ciudad de Dios II*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Alfonso X El Sabio. 2011. *Las Cantigas de Santa Maria. Vol. 1*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- Arola, Raimon. 1995. *Las estatuas vivas. Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Berton, Linda. 2007. *Videoclip: Storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*. Milán: Mondadori.
- Bruno, Giordano. 2007. *Mundo, magia, memoria (edición de Ignacio Gómez de Liaño)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Canavan, Brendan; McCamley, Claire. 2020. «The passing of the Postmodern in Pop? Epochal Consumption and Marketing from Madonna, through Gaga, to Taylor», *Journal of Business Research*, 107: 222-230.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Copenhaver, B. (ed.) 2000. *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela.
- Freccero, Carla. 1992. «Our Lady of MTV: Madonna's "Like a Prayer"», *boundary 2*, Vol. 19, No. 2: 163-183.
- García Avilés, Alejandro. 2021. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones.
- Gubern, Román. 1997. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hanegraaff, Wouter J. 2016. *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. London / New York: Bloomsbury.

- Illescas, Jon E. 2015. *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Vilassar de Dalt: El viejo topo.
- Kaplan E. Ann. 1993. «Madonna Politics: Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and / as Master-y». Pp. 149-166, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Kate. 2017. «Madonna's 'Like a Prayer' analysis», *Kate's Media Blog*, en <http://kateshillitoemediablog.blogspot.com/2017/06/madonnas-like-prayer-analysis.html>, [último acceso, 5/5/22].
- Kingsley, Peter. 2000. «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica». Pp. 41-76, en Broek, Roelof van den y Heertum, Cis van (ed): *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*. Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica.
- Miguel Ángel [Michelangelo Buonarroti]. 1983. «Carta a Benedetto Varchi (1547)», Garriga, Joaquim (ed.), *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gilly.
- Mitchell, W.J.T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Donostia-Gasteiz: Sans Soleil ediciones.
- Nyenhuis, Jacob E. 2003. *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze Maker*. Detroit: Wayne State University Press.
- Plotino. 1985. *Enéadas, III-IV*. Madrid: Gredos.
- Renau Nebot, Xavier (ed.) 1999. *Textos herméticos*. Madrid: Gredos.
- Scott, Ronald B. 1993. «Images of Race and Religion in Madonna's Video *Like a Prayer*. Prayer and Praise». Pp. 57-80, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Selva Ruiz, David. 2014. *El videoclip. Comunicación comercial en la industria musical*. Sevilla: Alfar.
- Stoichita, Victor I. 1997. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books Ltd..
- Tetzlaff, David. 1993. «Metatextual Giro: >patriarchy >postmodernism >power >money >Madonna». Pp. 239-264, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Tortajada, Iolanda; & Araüna, Núria. 2014. «Mujeres, violencia y posfeminismo en los vídeos de Madonna». *Área Abierta*, 14, 3: 23-41.
- Weill-Parot, Nicolas. 2002. *Les «images astrologiques» au moyen âge et à la renaissance: spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XIIIe-XVe siècle)*. Paris: Champion.
- Yates, Frances A. 1983. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel.
- Zambelli, Paola. 1988. «Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft». Pp. 125-153, en Merkel, Ingrid, y Debus, Allen G. (eds.): *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*. Washington: Folger Books.
- Zúñiga Carrasco, Iván Renato. 2015. «Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana». *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 26: 152-176.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

