

Iconografía, poética y música. Un análisis iconográfico de los videoclips de Leonard Cohen realizados por directoras

Iconography, poetics and music. An iconographic analysis of Leonard Cohen's videoclips directed by female artists

Zuleyma Guillén González

Universidad de La Laguna

zguillen@ull.edu.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4488-8019>

Pompeyo Pérez Díaz

Universidad de La Laguna

poperez@ull.edu.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9782-0317>

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio de los elementos iconográficos que aparecen en los cuatro videoclips de canciones de Leonard Cohen realizados por directoras: “Dance Me To TheEnd Of Love” (1984) y “First We Take Manhattan” (1988), de Dominique Issermann; “In My Secret Life” (2001), de Floria Sigismondi; y “Because Of” (2004), de Lorca Cohen. Aunque no abundan los estudios sobre los pocos videoclips oficiales editados durante la carrera de Leonard Cohen, pensamos que se trata de un lenguaje audiovisual idóneo para la inclusión de componentes simbólicos recurrentes en su escritura. Además, el hecho de que estos fueran filmados por mujeres nos interesa, considerando las numerosas alusiones a la feminidad en los textos del autor.

Palabras clave: Leonard Cohen, videoclips, directoras, iconografía, canciones.



UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

ABSTRACT

This paper addresses the study of iconographic elements that may be found in the four video clips on Leonard Cohen songs directed by female artists: “Dance Me To The End Of Love” (1984) and “First We Take Manhattan” (1988), by Dominique Issermann; “In My Secret Life” (2001), by Floria Sigismondi; and “Because Of” (2004), by Lorca Cohen. There are not so many analyses of the few official videos released during Leonard Cohen’s musical career. Nevertheless, we believe that this kind of audiovisual language allows an ideal approach to some symbolic components which are recurrent in his work. In addition, it is in our interests the fact that they were filmed by women, considering the abundant allusions to femininity in his writings.

Key Words: Leonard Cohen, videoclips, female directors, iconography, songs.

Guillén González, Z. & Pérez Díaz, P. (2022). Iconografía, poética y música. Un análisis iconográfico de los videoclips de Leonard Cohen realizados por directoras. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 58-72.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque en la carrera musical de Leonard Cohen son más bien escasos los videoclips oficiales, nos parecen suficientes para cuestionarnos acerca de si se han aprovechado las posibilidades de este lenguaje audiovisual, a la hora de recoger algunos de los elementos simbólicos e iconográficos recurrentes en el resto de su obra. Por otro lado, el que cuatro de estos videoclips hayan sido filmados por directoras¹, nos ha hecho preguntarnos cómo recrearían, desde sus respectivos puntos de vista, las frecuentes alusiones a la feminidad que encontramos en los textos de Cohen.

Quizá con la excepción de Měšíc (2020), no existen análisis sistemáticos sobre la presencia de elementos simbólicos en los videoclips de canciones de Leonard Cohen, siendo precisamente dicha faceta en la que centraremos nuestro trabajo. El objetivo es detectar cómo a través de las imágenes simbólicas las realizadoras intentan representar el contenido de los textos y subrayar, desde sus respectivos lenguajes visuales, los aspectos que resultan más relevantes en la poética del autor.

A nivel musical se pueden establecer algunas relaciones entre los videoclips elegidos. En primer lugar, los trabajos de Issermann parten de canciones pertenecientes a los dos álbumes que Cohen publicó en los años ochenta del pasado siglo: *Various Positions* (1984) y *I’m Your Man* (1988). En ellos (así como en *The Future*, de 1992, con el que configuran

¹ “Dance Me To The End Of Love” (1984) y “First We Take Manhattan” (1988), de Dominique Issermann; “In My Secret Life” (2001), de Floria Sigismondi; y “Because Of” (2004), de Lorca Cohen.

una especie de trilogía estilística) se aprecia una instrumentación en la que el sonido folk típico del autor evoluciona hacia un mayor gusto por el uso de sintetizadores y de ritmos más afines al pop e incluso a la música disco, enriqueciendo así la paleta tímbrica y estilística de Cohen sin traicionar su esencia de base. En cuanto a los trabajos de Sigismondi y Lorca Cohen, parten de canciones pertenecientes a las dos entregas posteriores al paréntesis musical que supuso la estancia de Cohen en el monasterio budista de Mount Baldy a partir de 1994. En estos discos, los únicos del autor que vieron la luz en la primera década del siglo XXI, sigue destacando la presencia de teclados electrónicos, igual que en sus tres entregas anteriores, si bien las texturas instrumentales resultan más sencillas, sobre todo en *Ten New Songs* (2001), quizá el más pop de los discos de Cohen. En *Dear Heather* (2004), la manera de cantar del artista comienza a orientarse hacia el recitado o *spoken word* que caracterizaría su último periodo, apareciendo por primera vez de manera evidente, precisamente, en la canción “Because Of”, cuyo videoclip analizamos.

2. VÍDEOS DE DOMINIQUE ISSERMANN.

Dominique Issermann (1947), es una fotógrafa francesa reconocida especialmente por sus retratos de artistas y su trabajo en el campo de la moda y la publicidad para importantes firmas como Chanel, Dior, Lancôme o Tiffany & Co., entre otras. Issermann y Cohen se conocieron en Hidra en 1982, fueron pareja durante siete años y posteriormente mantuvieron una estrecha relación de amistad hasta el final de la vida de éste, lo cual se puede apreciar en los numerosos retratos que Issermann continuó haciéndole a lo largo de los años. Durante el tiempo en el que duró su relación de pareja, dirigió dos de los videos que vamos a analizar: “Dance Me To The End Of Love” (1984) y “First We Take Manhattan” (1988). Sobre ellos, Cohen comentó que, si bien ambos habían intercambiado conjuntamente ideas acerca de los contenidos, ella tomó el resto de decisiones en lo referente al montaje, la estética, el ritmo o la iluminación. Tanto en “Dance Me To The End Of Love” como en “First We Take Manhattan” es palpable la clara relación que guardan, técnica y estéticamente hablando, con algunas de las características de su trabajo como fotógrafa². Esto es algo que puede apreciarse sobre todo en la elección de filmar en blanco y negro, en el estudiado tratamiento de la iluminación que genera sutiles contrastes entre luces y sombras, jugando con una apariencia de irrealidad, y también en la abundancia de planos y encuadres de carácter estático que remiten especialmente a sus retratos.

2.1 “DANCE ME TO THE END OF LOVE”

En testimonio del propio Cohen, la letra de “Dance Me To The End Of Love”, (*Various Positions*, 1984), tenía un origen bastante distinto a la connotación sentimental que se le asignó posteriormente. En diversas entrevistas declaró que se había inspirado en las historias sobre campos de concentración en los que “obligaban a un cuarteto de cuerda a tocar mientras todo el horror ocurría” –comentó durante una entrevista para la CBC Radio

² Aunque para entonces también había colaborado en la producción de algunos largometrajes para el cine.

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

– “y eran personas cuyo destino era el mismo horror. Tocaban música clásica mientras sus compañeros prisioneros eran asesinados y quemados”³.

Desde un punto de vista más amplio, se puede considerar que a través de esta letra Cohen nos habla de la belleza que puede residir en diversas facetas de la vida, entre las que se incluyen el amor o incluso la muerte. De este modo representaría el tradicional nexo entre Eros y Tánatos, la pulsión de vida frente a la pulsión de muerte, mediante la idea de que, según sus palabras: “Todos nos movemos entre la belleza y la muerte. Eros y la muerte son los polos decisivos que originan nuestra vida” (Manzano, 2016, p. 230).

En cuanto al videoclip, la propuesta de Issermann nos ofrece elementos clave que pueden hacer que la interpretación del mensaje varíe en función del espectador. Jiri Měšic, por ejemplo, sostiene desde su perspectiva y formación en el campo del misticismo presente en las religiones abrahámicas, que el vídeo “enfatisa la forma en la que el amor puede funcionar como una etapa en el progreso del alma” (Měšic, 2018, p. 14)⁴, describiendo no solo la unión entre dos amantes, sino también el ascenso del alma a Dios, o el amor como una unión mística. Sin embargo, nosotros entendemos que el video juega con una serie de lecturas duales entre Eros y Tánatos, o lo que Cohen denominaba “contrastos” (Manzano, 2016, p. 230), los cuales pasamos a analizar.

El contraste entre la vida, la muerte y la belleza, por ejemplo, es evidente incluso en la elección de los espacios donde transcurre la acción narrativa: el hospital⁵ se presenta como un sitio donde habitualmente se inicia y se cierra el ciclo de la vida, mientras que la decisión de rodar algunas escenas en sus pasillos, conecta directamente con la idea de “tránsito”, tanto literal, como metafóricamente (el pasillo, el corredor o el túnel, pueden simbolizar el umbral entre la vida y la muerte)⁶. En la secuencia rodada en el teatro⁷ se nos muestra un lugar en el que se manifiesta la vida mediante la conjunción del arte y la belleza, pero donde también se evoca la muerte.

³ “It’s curious how songs begin because the origin of the song, every song, has a kind of grain or seed that somebody hands you or the world hands you and that’s why the process is so mysterious about writing a song. But that came from just hearing or reading or knowing that in the death camps, beside the crematoria, in certain of the death camps, a string quartet was pressed into performance while this horror was going on, those were the people whose fate was this horror also. And they would be playing classical music while their fellow prisoners were being killed and burnt. So, that music, “Dance me to your beauty with a burning violin,” meaning the beauty there of being the consummation of life, the end of this existence and of the passionate element in that consummation. But, it is the same language that we use for surrender to the beloved, so that the song - it’s not important that anybody knows the genesis of it, because if the language comes from that passionate resource, it will be able to embrace all passionate activity.” CBC Radio Interview (26 de agosto de 1995).

⁴ “Emphasizes the way that interhuman love works as a stage in the souls progress”.

⁵ Parte del video fue rodado en un hospital en Versalles.

⁶ Esta característica se ve enfatizada por el trabajo de iluminación, que juega estratégicamente con la idea de la luz al final del túnel.

⁷ Concretamente, se trata del anfiteatro de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, reconocible gracias a la visión de una parte del “Hemiciclo” (1836-1841) de Paul Delaroche, un mural de 27 metros de largo en el que aparecen representados más de setenta artistas de diferentes épocas y estilos, reunidos entorno a unas figuras femeninas, encarnación de las musas y la Fama, quien reparte coronas de laureles.

ZULEYMA GUILLÉN GONZÁLEZ & POMPEYO PÉREZ DÍAZ

A lo largo del videoclip nos vamos encontrando con diversas escenas que en sí mismas poseen esta connotación simbólica vida/muerte y en las que aparecen representadas las diferentes etapas de la vida. Esto es algo que se desarrolla desde el inicio, cuando la joven protagonista (representación en este caso de la juventud), accede a una amplia estancia llena de enfermos y cuidadores donde yace muerto su amante, interpretado por el propio Cohen (Fig. 1). Seguidamente, también vemos cómo un niño (representación de la infancia) cruza y sale corriendo de la habitación, y cómo una anciana sonriente fotografía a la joven (representación de la vejez). El nacimiento está representado a través de una secuencia en la que los personajes observan a unos bebés, mientras que la muerte no solo está presente en la figura del amante fallecido, sino también en otro personaje cargado de connotación simbólica: un violinista de aspecto cadavérico que cruza el pasillo (Fig. 2), y cuya propia apariencia nos remite a la relación de la letra con los campos de concentración. Por otro lado, también lo vinculamos a la tradición iconográfica de las Danzas de la Muerte⁸. El violinista podría actuar así como un guiño privado de Cohen al origen de la canción, mientras que, al mismo tiempo, sirve para subrayar de una manera simbólica la presencia de la muerte.



Fig. 1 y Fig. 2: Fotogramas de “Dance Me To The End Of Love”.

Asimismo, el contraste entre el Eros y el Tánatos está personificado a través de la figura femenina protagonista. Las secuencias en las que vemos cómo se descalza, se quita la alianza y se va desvistiendo, podrían interpretarse como la representación del proceso de duelo por el que la joven busca liberarse del dolor causado por la muerte de su compañero. Al mismo tiempo, además de su rol como amante, también hay detalles narrativos y simbólicos que nos hacen percibirla como a una especie de ángel de la muerte que conduce bailando a través de los pasillos el alma del difunto⁹.

⁸ Se trata de un motivo que se remonta a finales de la Edad Media, protagonizado por la Muerte, que adopta la forma de un esqueleto que toca algún instrumento, a menudo la flauta o el violín. Esta figura encabezaba un cortejo fúnebre representado, asimismo, como esqueletos o cuerpos en descomposición quedanzan y también tocan instrumentos musicales, arrastrando tras de sí a más personajes de diversas clases sociales.

⁹ La representación iconográfica de la muerte como una mujer joven y hermosa es una figura con una larga tradición cultural que forma parte de muchas obras, tanto pictóricas como literarias o cinematográficas.

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

En la última secuencia, mientras su amante la observa, se detiene en medio de un escenario, semicubierta por una sábana blanca y posando ante un público que toma notas (Fig. 3). En un principio, las posturas que adopta la dotan de la apariencia escultórica asociada al canon de belleza clásico, pero luego la evocación a la muerte vuelve a presentarse cuando por último se cubre enteramente el rostro (Fig. 4). Este gesto, que nos remite al momento inicial en el que tapaba a su amante usando la sábana como mortaja, también puede poseer unas lecturas simbólicas: la de la belleza desapareciendo tras el velo de la muerte, o siendo la propia muerte.



Fig. 3 y Fig. 4: Fotogramas de “Dance Me To The End Of Love”.

2.2 “FIRST WE TAKE MANHANTTAN”

La canción “First We Take Manhattan” pertenece al álbum *I’m Your Man* (1988), dedicado a la propia Issermann. En su letra hallamos lo que en cierto modo constituye una de las esporádicas referencias sociopolíticas que podemos encontrar en la obra de Cohen, tales como “The Traitor” (*Recent Songs*, 1979), “Everybody Knows” (*I’m Your Man*, 1988), “Democracy” o “The Future” (ambas de *The Future*, 1992). Tampoco debemos olvidar su versión de “The Partisan”¹⁰ (*Songs From a Room*, 1969), que se popularizó tanto que a menudo se ha tomado a Cohen por autor de la canción.

En lo referente a “First We Take Manhattan”, cuando Cohen hablaba sobre el significado de la letra aludía a la atracción que los extremos ideológicos pueden ejercer sobre la población en épocas de crisis. En ese tipo de situaciones, parece que la moderación o el término medio resulta inviable: “las posiciones racionales estaban perdiendo el sentido y la justificación”- comentaba en una entrevista - “y toda la energía, toda la diversión, estaba en los extremos”¹¹ (Burger, 2014, p. 286).

¹⁰ Originalmente se trataba de un himno de la Resistencia Francesa, con letra de Emmanuel d’Astier de la Vigerie y música de Anna Marly. La versión en inglés utilizada por Cohen, obra de Hy Zarest, elude las alusiones directas a la II Guerra Mundial y a los alemanes.

¹¹ “The rational positions were losing a sense of justification and that all the energy, all the fun, was going to the edges. So you are in a period now where the extremist position, the oversimplified position, is the one that captures hearts”.

También consideraba que la mayoría de las grandes ciudades (como Manhattan o Berlín) ya no existían salvo en el imaginario colectivo. Se habían convertido en una sucesión de atascos de tráfico y áreas de atracción turística, permaneciendo como espacios míticos en la mente de las personas:

Estas míticas ciudades ya no existen. [...] la mayoría de nosotros vive en un periodo mitológico que es la herencia de la literatura y la manipulación política. Y mi canción “First We Take Manhattan” quiere ser una respuesta a esa sensación de ingravidez y aburrimiento que experimento en mi vida diaria. [...] me he limitado a responder a ese paisaje en el que me encuentro, donde no queda otra cosa más que el anhelo de unas pocas personas que aún tratan de agarrarse a algún recuerdo de lo que fue la decencia o la humanidad (Manzano, 2016, pp. 243-242).

En un mundo como el que describe, Cohen encuentra lógico el surgimiento de movimientos radicales y la atracción que las personas podían experimentar por ellos. Sin embargo, al no simpatizar realmente con las ideas extremistas e intolerantes de cualquier organización en boga en ese momento (OLP, Fracción del Ejército Rojo, Brigadas Rojas, grupos fundamentalistas o neofascistas varios...), juega con la idea de que los versos de su canción representaran a su propio movimiento ideológico. Habla de una llamada a alistarse en un ejército que no existe, pero que al tiempo define como espiritual y capaz de luchar con armas nada convencionales. Sus propias palabras no podrían expresarlo mejor, en una demostración clásica de su sentido de la provocación y del humor: “porque lo cierto, y lo reconozco, es que me gustaría liderar el mundo. Tengo la visión, tengo el carácter y la fuerza, pero los gobiernos de los países no me toman en serio” (Manzano, 2016, p. 243).

No obstante, tras estas explicaciones de cariz social y político subyace asimismo un tema típicamente coheniano: la idea de un ser humano errante, exiliado en busca de su identidad y de su lugar en el mundo, concepto con el que a menudo el autor parece sentirse identificado.

Según Issermann, el argumento del vídeo había surgido de forma no demasiado deliberada, haciendo uso de los recursos que tenían a su disposición en los espacios donde rodarían las escenas¹². También afirmaba que después de tratar de comprender el sentido de la letra, y quizá en consonancia con las declaraciones ya citadas de Cohen, a él lo había imaginado en el papel de una “especie de líder carismático que consigue atraer a las masas, como un flautista de Hamelin” (Armanet & Loupías, 2016), a lo que agregaba que “el clip trata un poco sobre eso: los atrae hacia él, todos dejan caer sus maletas. Al final, deja a esa gente en la playa y ellos se van a ninguna parte, sin nada”¹³ (Armanet & Loupías, 2016).

El hecho de que veamos a un grupo de personas con equipaje, confluyendo en una playa, sin que sepamos de dónde proceden ni a dónde se dirigen, refuerza la idea del viajero

¹² Para la localización del videoclip, Cohen e Issermann escogieron Trouville, población situada en la región de Normandía en la que ambos vivieron juntos durante algunos periodos de su relación.

¹³ “...J’ai imaginé ce type, une sorte de leader charismatique qui pouvait emmener les foules, comme le joueur e flûte de Hamelin. [...] Ce clip, c’est un peu ça: il les emmène, tout le monde lâche ses valises. A la fin, il les laisse sur la plage et ces gens partent vers nulle part, sans rien”.

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

errante, mientras que Cohen adopta ese papel de líder (aunque no con un sentido autoritario, sino como un ejemplo con el que identificarse y al que seguir), que logra atraer a algunas personas. Por otro lado, como hemos citado previamente, Issermann aseguraba que la idea del videoclip había surgido de forma más o menos espontánea, pero tampoco negaba la validez de la relación que algunos espectadores han establecido entre ciertas escenas y el tema de la deportación de judíos. En este caso, no se trata solo de las imágenes del vídeo, sino que la propia alusión en la letra a Manhattan y Berlín, nos hace pensar en esa generación de judíos que emigró antes, durante o después de la II Guerra Mundial, abandonando su lugar de origen en busca de un nuevo hogar en el exilio¹⁴. Sin duda la idea del ser “errante” o “exiliado” tan presente en la obra de Cohen no se refiere específicamente a esta cuestión concreta, pero no resulta extraño que surja esta asociación si tenemos en cuenta que es común encontrar referencias a sus raíces judías en su trabajo.

Sin embargo, resulta más enriquecedor interpretar la canción sin limitarlos a un significado demasiado concreto. En esta línea, en el videoclip observamos otros elementos a los que también se les puede dotar de un valor simbólico relacionado con la idea del viaje, el ser errante o el exilio. En primer lugar, tenemos el largo plano de las gaviotas que aparecen al inicio (Fig. 5). Las aves, en general, son uno de los elementos simbólicos más recurrentes en la obra de Cohen, y las gaviotas, en concreto, son presentadas como aquellas que juegan a transmitir la sensación de ser libres cuando realmente están sometidas y sujetas al territorio en el que viven, pues al moverse habitualmente en el límite entre el mar y la tierra, casi nunca se alejan demasiado de la costa.



Fig. 5: Fotograma de “First We Take Manhattan”.

En este caso, la aparición de las gaviotas parece simbolizar esa promesa de libertad, pero se trata de una promesa sin garantías. Esto se refleja mediante un encuadre cerrado que acota el espacio en el que las aves se mueven, impidiéndonos ver a dónde se dirigen. Otros elementos simbólicos claramente alusivos a la idea del viaje, el trayecto o el cambio son los constituidos por el tren y los andenes de las estaciones por los que vemos transitar a los personajes. En relación a ello aparecen también las maletas que son portadas

¹⁴ Incluso sería posible pensar que la idea de “tomar Manhattan” que leemos en los versos de la canción podría, a su vez, invitarnos a pensar en las comunidades judías que se asentaron en la ciudad, mientras que el “y luego tomaremos Berlín” sugiere una vaga esperanza de retornar al lugar de origen.

desde los andenes hasta la playa (Fig. 6). Estas maletas podrían ser una metáfora del bagaje personal o la propia identidad, algo de lo que los viajeros se desprenden al dejarlas abandonadas en la arena, para proseguir, sin ninguna carga, otro camino (Fig. 7). En la entrevista a Issermann citada más arriba, se señalaba la posibilidad de que las maletas representaran en cierto sentido el “nomadismo” de su relación con Cohen, ya que, durante el transcurso de esta, habían vivido intermitentemente entre Los Ángeles, Montreal, Nueva York, París, Trouville o Hidra. No obstante, Issermann respondía que las maletas formaban parte tanto de su propio universo simbólico como el de Cohen. Ella tiene tendencia a hacer retratos y fotografías en los que aparecen, y también comentó que Cohen estaba muy unido a la colección de maletas que llevaba consigo en todos sus viajes (Armanet & Loupias, 2016).

Por otro lado, el propio espacio donde transcurre la mayor parte de la acción también es muy significativo: la playa y la orilla del mar, donde quedan las maletas abandonadas, pueden representar el lugar desde el que adentrarse en algo nuevo. Las huellas que marcan en la arena señalan el camino que se va dejando atrás (el pasado) y que eventualmente desaparecerá, mientras que aquellos pasos que se adentran en el mar, dejan un rastro indeleble que se borra bajo el agua, representando así un futuro incierto, pero no necesariamente desesperanzador.



Fig. 6 y Fig. 7: Fotogramas de “First We Take Manhattan”.

3. “IN MY SECRET LIFE” DE FLORIA SIGISMONDI

Floria Sigismondi (1965), es una directora de cine italo-canadiense, artista plástica y fotógrafa. Destaca sobre todo por su trayectoria como directora de videoclips para músicos de estilos tan diversos como Marilyn Manson, David Bowie, The Cure, Björk o Rihanna. Su colaboración con Cohen fue en 2001 con el videoclip de “In My Secret Life”. *A priori*, por la forma en la que está concebido, el videoclip podría parecer algo alejado del mundo poético de Cohen. Sin embargo, aunque la impronta del estilo de Sigismondi es evidente en la concepción de las imágenes, ello no impidió que el espíritu de la letra de la canción quedara recogido fielmente en las secuencias del vídeo, resultando que la combinación de sus planos con los versos de la canción configura una propuesta tan eficaz como sorprendente.

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

A través de la letra de “In My Secret Life” (*Ten New Songs*, 2001), Cohen parece referirse al contraste entre las apariencias que adoptamos en situaciones de la vida normal y la realidad de una posible soledad interior, desde la que se puede contemplar la vida “externa” con no poca extrañeza. Los versos describen momentos de nostalgia intensa y al mismo tiempo transitoria, un estado emocional que puede aparecer ante un determinado recuerdo o incluso sin motivo concreto. Se trata de algo que quizá todos hemos podido experimentar en un momento dado y que sirve para ahondar en lo que denominaríamos como una poética del desarraigo íntimo, desarraigo que puede estar presente aun encontrándonos rodeados de seres queridos y que nos quieren. La idea puede encontrarse en versos como “pero siempre estoy solo/ y mi corazón está helado/ abarrotado y frío”¹⁵.

La propuesta visual de la directora cuenta con elementos de corte onírico, que parecen subrayar la banalidad que rodea el día a día de los personajes. En su amplia trayectoria, Sigismondi había trabajado a menudo con artistas pertenecientes a la subcultura gótica urbana, y aquí aparecen algunos elementos que, si bien no remiten al típico canon estético de dicha subcultura, sí que se podría entender como una visión gótica de la cotidianidad, mostrando aspectos inquietantes de las rutinas y los comportamientos habituales de la llamada “normalidad”. Esta visión subraya el potencial horror que late en la incomunicación, tanto en la vida laboral y social como en el hogar, en la despersonalización involuntaria que surge como consecuencia de esa incomunicación, en las rutinas alienantes. Situaciones como pasar la aspiradora, sentarse a la mesa del comedor, estar en la cama con una pareja o ir al cine, adquieren un carácter alucinatorio y perturbador (Fig. 8).

Otra particularidad que observamos en el vídeo, y que actúa como metáfora, es que los personajes que aparecen están enmascarados, con las cabezas cubiertas por lo que parecen formas molares, cáscaras de huevos gigantes o vendas. Los vemos realizando una serie de acciones repetitivas en las que, al histrionismo de ciertos movimientos, se une el anonimato de los rostros, provocando una sensación de extrañeza y de deshumanización que a su vez fomenta que se produzca cierta identificación entre el espectador y los personajes. En consonancia con la letra de la canción, las imágenes nos incitan a cuestionar nuestra propia existencia, afrontar el contraste entre lo que debemos aparentar “moviéndonos a través de los bordes de nuestra vida secreta”¹⁶, interior y privada. Esa incongruencia entre lo externo y la “vida secreta” a veces lleva a sentir una profunda sensación de desasosiego. “Sonríe cuando estoy enfadado/ engaño y miento/ Hago lo que tengo que hacer/ para seguir adelante”¹⁷.

Por otro lado, el espacio donde fue rodado el video también juega un papel fundamental a la hora de generar las sensaciones descritas. Se trata del conjunto arquitectónico conocido como Habitat 67 (Montreal), diseñado por el arquitecto israelí-canadiense Moshe Safdie. En su origen, fue un pabellón de la Exposición Universal celebrada en 1967, convirtiéndose posteriormente en un complejo residencial de ciento

¹⁵ “But I’m always alone/ And my heart is like ice/ And it’s crowded and cold”.

¹⁶ “Moving cross the borders/ Of my secret life”.

¹⁷ “I smile when I’m angry/ I cheat and I lie/ I do what I have to do/ To get by”.

cincuenta y ocho apartamentos con forma de caja, ideados con la intención de lograr obtener las ventajas de las casas individuales, pero en medio de un espacio urbano denso. Según se fotografíe, el conjunto puede resultar hermoso o un lugar de pesadilla, especialmente si, como propone Sigismondi para el video de Cohen, se juega con un marcado contraste entre luces y sombras que contribuyen a crear sensación de irrealidad y aislamiento aún dentro de ese espacio hiperconectado (Fig. 9). Dicha condición se ve reforzada por los planos que muestran la acción vista desde cierta distancia a través de ventanas, como también lo hace el que ocasionalmente los planos estén rodeados de un espacio en negro.



Fig. 8 y Fig. 9: Fotogramas de *In My Secret Life*.

4. “BECAUSE OF” DE LORCA COHEN

Lorca Cohen (1974) es la hija de Leonard Cohen y Suzanne Elrod. Ha trabajado como fotógrafa, marchante de antigüedades y comisaria en exposiciones de arte. En 2004 realizó el vídeo para la canción “Because Of” que forma parte del disco *Dear Heather*, y su letra aparece también como poema en *El libro del anhelo (Book of Longing, 2006)* bajo el nombre de *Because Of a Few Songs*. En la carrera musical de Cohen resulta importante, pues es la primera vez en la que utiliza de forma muy significativa el estilo semirecitado, prácticamente *spoken word*, que cultivaría tanto a partir de sus siguientes entregas discográficas. Asimismo, conviene señalar que se trata del último de sus videoclips en el que él aparece y que fue filmado por su hija Lorca, quien usó su propia casa como lugar de rodaje. También decidió recurrir a dos chicas a las que conocía para la secuencia de las jóvenes saltando sobre una cama, en lugar de contratar a actrices o modelos profesionales (Kubernik, 2017, p. 132). Sin duda en comparación con los anteriores vídeos que hemos analizado, este resulta bastante austero desde la perspectiva del montaje y de los elementos visuales utilizados. Por contra, nos parece que el tratamiento de las imágenes denota la cercanía y complicidad propias de su relación paterno filial.

Los versos de la canción están escritos desde el punto de vista de un Leonard Cohen de 70 años, hablando de su relación con la sensualidad a lo largo de la vida, e incorporan un marcado componente de nostalgia y de aceptación del paso del tiempo. Con algo de asombro, y cierta irónica modestia típicamente suya, también muestra su gratitud por seguir siendo

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

objeto de atención debido a esas “pocas canciones”¹⁸ dedicadas a la feminidad, el amor y el erotismo. Se trata en este caso de asombro ante la circunstancia de ser aún obsequiado con la visión de la belleza (en un sentido físico o vital, pues cada una “se desnuda a su manera”¹⁹).

La traducción en imágenes del poema superpone dos planos de realidad, uno que parece referirse a la memoria del pasado y otro al presente. El pasado nostálgico es mostrado a través de una ventana con forma de ojo de buey, como si fuese un barco el que nos transporta en ese viaje hacia el paisaje de los recuerdos. Junto a la ventana vemos a dos chicas muy jóvenes saltando de modo alegre y más bien infantil sobre una cama, en lo que parece una recreación evocadora de la alegría de la infancia (Fig. 10).

En el presente, en la madurez, la expresión de su rostro oscila entre la seriedad melancólica y una leve sonrisa que acompaña a algunos de los versos. Como figura de mujer adulta (y sensual) aparece la cantante Anjani Thomas, ya entonces su pareja, que interpreta los coros de la canción y con quien Cohen baila un delicado e íntimo vals en una de las secuencias finales del vídeo (Fig. 11). Siendo veinticinco años más joven que él, se diría que confirma lo que narra la letra del poema (una mujer hermosa que dice “mírame Leonard por última vez”), pero también la ironía a la que aludimos más arriba. A veces lo que parece nostalgia no lo es tanto, y en la vida real no se trató de una “última vez”, la relación con Anjani duró hasta su muerte.



Fig. 10 y Fig. 11: Fotogramas de *Because Of*.

5. CONCLUSIONES

El análisis de los vídeos muestra tres estilos bien diferenciados, propios del distinto bagaje con el que las directoras llegaron a su realización. Dominique Issermann ya contaba con una trayectoria profesional consolidada y enfocada sobre todo hacia la fotografía de retrato de artistas, lo cual, junto a su relación personal y sentimental con Cohen, sin duda contribuyó a que los vídeos resultasen una perfecta conjugación entre el lenguaje simbólico del escritor y su propio imaginario, ensamblado gracias a su dominio del material visual y

¹⁸ “Because of a few songs/ Wherein I spoke of their mystery,/ Women have been/ Exceptionally kind/ To my old age.”

¹⁹ “They become naked/ In their different ways/ And they say,/ *Look at me, Leonard/ Look at me one last time*”.

susentido estético. Sus trabajos ofrecen la impresión de que tenía una idea muy clara y certera del mensaje o mensajes presentes en las canciones, razón por la que, de las tres autoras, es la que introduce más elementos iconográficos y simbólicos afines al lenguaje de Cohen.

Lorca Cohen, al ser hija de Leonard, es la que evidentemente llegó a conocerle durante más tiempo y de una forma muy cercana. Quizás es por eso por lo que su enfoque resulta tan íntimo y natural, con cierta tendencia a mostrarnos una faceta de su padre más como hombre sensible a la belleza que como creador. De las tres autoras es la única cuya carrera profesional no estaba exclusivamente volcada hacia la producción fotográfica o de videoclips, lo cual también se refleja en un enfoque más sencillo desde el punto de vista técnico. Sin embargo, ese carácter austero logra acentuar aún más el carácter intimista de su trabajo.

A diferencia de las otras dos directoras, Flora Sigismondi no tenía una relación personal con Cohen, por lo que no es extraño que su propuesta se distancie más, estéticamente, de lo que podríamos llamar el “mundo Cohen”. No obstante, en 2001 cuando dirigió *In My Secret Life*, ya era una prestigiosa profesional, respaldada por una amplia y exitosa trayectoria en el ámbito del videoclip. Se trataba de una artista obviamente experimentada, con un control de los recursos técnicos a su disposición que le permitía jugar con secuencias e ideas arriesgadas. Aunque claramente se trata de un vídeo fruto de su personal lenguaje audiovisual, logra mantener una conexión sorprendentemente estrecha con el sentido último de la letra de la canción, sin llegar a sacrificar ni su espíritu creativo ni el del propio Cohen.

Pese a lo dicho en cuanto a los estilos bien diferenciados, podemos encontrar algunos rasgos en común. Por ejemplo, el uso en los cuatro vídeos de la ruptura de la cuarta pared, creando un nexo directo entre el autor de las canciones y sus espectadores. En todos ellos Cohen forma parte de la narrativa y la trama del clip, pero de una forma lo suficientemente distante como para dirigir una mirada cómplice a los que nos hayamos detrás de la pantalla, como si él fuese, a su vez, un observador externo (Fig. 12). En nuestro trabajo hemos ido señalando algunos temas como la soledad, la angustia ante lo banal, el desgarrar, la nostalgia o el exilio, pero también aquello que conduce a algún tipo de proceso liberador, como por ejemplo el viaje, el amor, la belleza o la propia la muerte. Todo ello se traduce iconográficamente en muchas de las imágenes que también hemos descrito: las aves, las maletas, los trenes, el océano, las huellas en la arena como rastro transitorio de un camino inexistente, la juventud y la madurez confrontadas, las ventanas al pasado, etc. Esto nos hace pensar en la reiteración de ciertos motivos simbólicos que Cohen emplea de forma recurrente en sus obras para expresar una idea que le obsesionó a nivel personal durante toda su vida: la incesante necesidad de hallar la liberación de un tipo de sufrimiento intrínseco y derivado de su propia existencia. Creemos que, aunque no de modo cronológico, en estos videoclips podemos apreciar diferentes estadios de ese proceso de liberación. “*In My Secret Life*” representa el desasosiego y la necesidad de liberarse ante la banalidad de lo cotidiano; “*First We Take Manhattan*” recrea ese trayecto hacia un proceso de liberación; “*Because Of*” representa la liberación en vida que tiene que ver con la aceptación, con actitud entre melancólica e irónica, de la inevitabilidad del

UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS VIDEOCLIPS DE LEONARD COHEN
REALIZADOS POR DIRECTORAS

paso del tiempo; y, finalmente, en “Dance Me To The End Of Love” se muestra la verdadera liberación que culmina, como un baile a través de la belleza, con el tránsito entre la vida y la muerte.



Fig. 12: Composición propia de fotogramas de “Dance Me To The End Of Love”, “First We Take Manhattan”, “In My Secret Life” y “Because Of”.

BIBLIOGRAFÍA

- Armanet, F. & Loupias, B. (2016). Ma vie avec Leonard Cohen: "Je l'aientendu travailler deux ans sur 'Hallelujah'. *Le Nouvel Observateur*. Recuperado de <https://www.nouvelobs.com/culture/20161111.OBS1070/ma-vie-avec-leonard-cohen-je-l-ai-entendu-travailler-deux-ans-sur-hallelujah.html>
- Burger, J. (Ed.) (2014). *Leonard Cohen on Leonard Cohen. Interviews and encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Kubernik, H. (2017). *Leonard Cohen: Everybody Knows*. Londres: Omnibus Press.
- Manzano, A. (2016). *Leonard Cohen, la biografía*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Měšíc, J. (3 de octubre de 2018). The Nature of Love in the Work of Leonard Cohen. *Journal of Popular Romance Studies*, 7. Recuperado de <http://jprstudies.org/2018/10/the-nature-of-love-in-the-work-of-leonard-cohenby-jiri-mesic/>

- Měšíc, J. (2020). Shekhinah in the Music Videos of Leonard Cohen. En M. Almagro-Jiménez & E. Parra-Membrives (Eds.). *From Page to Screen: Modification and Misrepresentation of Female Characters in Audiovisual Media* (pp. 375-403). Alemania: Narr Franke Attempto.
- Posner, M. (2021). *Leonard Cohen, Untold Stories: From This Broken Hill*, vol. 2. Nueva York: Simon & Schuster.
- Showalter, A. (20 de marzo de 2019). Leonard Cohen: “Dance Me To The End Of Love”. *Arose From Photo Of Death Camp Musicians* [Blog]. Recuperado de <https://allanshowalter.com/2019/03/20/leonard-cohen-dance-me-to-the-end-of-love-arose-from-photo-of-death-camp-musicians/>
- Simmons, S. (2012). *Soy tu hombre. La vida de Leonard Cohen*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Viñuela, E. (2007). El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica. *Cuadernos de música iberoamericana*, (13), 157-178.

VÍDEOS

- Cohen, L. (Directora) (2005). *Because Of* [Videoclip]. Canada: Sony BMG Music Canada. Recuperado de <https://youtu.be/-6B2E337aDc/>
- Issermann, D. (Directora) (1985). *Dance Me to The End of Love* [Videoclip]. Recuperado de <https://www.dominiqueissermann.com/clips--videos>
- Issermann, D. (Directora). (1988). *First We Take Manhattan* [Videoclip]. Recuperado de <https://www.dominiqueissermann.com/clips--videos>
- Sigismondi, F. (Directora). (2001). *In My Secret Life* [Videoclip]. Canada: Sony BMG Music Entertainment. Recuperao de <https://youtu.be/NW7oNpzBSGc/>

Fecha de recepción: 06/10/2021

Fecha de aceptación: 14/01/2022