

# La estética de lo siniestro en el videoclip: integración de lo siniestro en el discurso audiovisual

The aesthetics of the uncanny in music videos: the integration of the  
uncanny in the audiovisual discourse

Anahí QUIRÓS FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14>

Recibido: 15/11/2016  
Aprobado: 30/01/2017

**Resumen:** Este trabajo aborda el estudio de la estética de lo siniestro en su relación con la música, la imagen y el discurso en el marco concreto del videoclip. A través de la revisión teórica de las ideas expuestas por Sigmund Freud en su opúsculo “Lo siniestro” (1919) y el análisis de vídeos musicales de diferentes géneros, se plantean dos interrogantes: ¿Cómo aparece lo siniestro en el videoclip? ¿Se adscribe lo siniestro a un determinado género musical?

*Palabras clave:* Videoclip, Lo siniestro, Género musical, Estética, Freud

**Abstract:** This work discusses the aesthetics of the uncanny in its relation with music, image and discourse in the context of music videos. Having conducted a theoretical review of the ideas exposed by Sigmund Freud in his opuscul “Das Umheimliche” (1919) and the analysis of musical videos of different genres, two questions arise: in what sense the uncanny is present in these videos? Is the uncanny related to a specific musical genre?

*Keywords:* Music video, Uncanny, Musical genre, Aesthetics, Freud

## El videoclip: cuestiones generales

El videoclip, según Ana Sedeño, es el mensaje o formato audiovisual más definidor de la cultura posmoderna, ubicado en una sociedad de masas denominada mediática, consumista o de la información<sup>1</sup>. Esto se debe, por un lado, a que el videoclip nació como representante de la cultura popular que imperaba en la segunda mitad del siglo XX, el pop-rock – donde prima lo novedoso y los productos culturales llegan a ser efímeros –, y como forma de promoción de la misma. Por otro, porque se trata de un formato fruto de una investigación constante y responde a un lenguaje personal que permite una mayor innovación.

Con estas premisas, intentar proporcionar una definición genérica, es decir, que englobe a todos los tipos existentes de videoclip es harto complicado. Los propios teóricos que han basado sus investigaciones en este género audiovisual coinciden en la dificultad de su definición. Primero, porque se trata de un género de naturaleza multidisciplinar, y, segundo, porque es relativamente reciente y está en constante evolución<sup>2</sup>.

El primer problema que se encuentra a la hora de estudiar y analizar el videoclip es su ubicación dentro de un área de conocimiento o temática específico: se han realizado estudios desde el campo de la Comunicación Audiovisual a la Historia del Arte, pasando por la Musicología, la Sociología, la Estética o la Semiología. Esta falta de unificación reside en el hecho de que cada disciplina que se ocupa de este tema presenta una propuesta que toma como relevante uno u otro elemento sobre los demás. Según David Selva los videoclips se han estudiado de forma aislada, desde la música o la imagen, sin tener en cuenta que es la relación entre ambos elementos lo que conforma la identidad del género<sup>3</sup>. En cambio, Sedeño centra muchos de sus escritos en el videoclip como género insertado en la cultura posmoderna y enfocado como producto, ya que la finalidad última del videoclip es vender algo, ya sea la canción, el artista, su estética o cualquier otro elemento.

De este modo, muchos autores optan por ofrecer características básicas o rasgos heterogéneos que se pueden aplicar al videoclip actual<sup>4</sup>. No existe una definición precisa y definitiva, sino acercamientos a la materia desde distintas perspectivas que se construyen sobre una base de elementos, sino comunes a todos los videoclips, sí dominantes sobre los que centrar su estudio. Ana Sedeño resume estas características básicas en los siguientes aspectos<sup>5</sup>:

- Presentan una finalidad comercial o publicitaria. Desde sus inicios, ligado a la MTV, el videoclip ha servido de medio promocional para la venta de un disco o una canción y, de forma más sutil, la imagen y personalidad de un grupo o solista.

<sup>1</sup> Sedeño Vandellós, Ana María, “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”, *Actas del Congreso Comunicação e Cidadania*, Braga, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2007, p. 751.

<sup>2</sup> Voces Fernández, Javier: “La estructura videoclíptica y su inserción en el cine actual: el caso de El gran Lebowski (Joel Coen, 1998)”. En: *Fonseca, Journal of Communication*, nº 4 (2012), p. 31.

<sup>3</sup> Selva Ruiz, David, “La visualización de la música en el videoclip”, *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, nº 21, 2012, p. 102.

<sup>4</sup> Se pueden encontrar otras propuestas en: Tarín Cañadas, Marta, “La narrativa en el videoclip ‘KnivesOut’, de Michel Gondry. Un ejemplo de relato en plano secuencia”, *Icono 14*, vol. 10, nº 2, 2012, pp. 148-167 ; Fandos Igado, Manuel: “El vídeo-clip musical”, *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. Nº 1, 1993 (Ejemplar dedicado a: Aprender con los medios), pp. 96-99.

<sup>5</sup> Sedeño Valdellós, Ana María, “El videoclip como mercanarrativa”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 16, 2007, p. 503.

- Es una combinación o unión de música, imagen y lenguaje verbal, en la que la música prevalece sobre la imagen. Es el elemento fundamental ya que el vídeo se construye sobre una canción preexistente, que condiciona o limita las posibilidades visuales y determina el ritmo y el montaje, que busca la sincronía entre lo visual y lo sonoro.

- Constituye un discurso específico y particular, cuyas bases se sostienen en la especial relación entre imagen y sonido – en la que la imagen supone un apoyo para estimular el atractivo sonoro – en relación a unos fines publicitarios.

- La estética de la fragmentación siempre está presente, por lo que se produce una ruptura de las convenciones narrativas, ya sea de forma espacio-temporal o a través de alterar la perspectiva. Además, se emplean recursos del lenguaje narrativo, como la elipsis, que fomentan el desarrollo de la discontinuidad temporal.

- Gran variedad de puntos de vista a través de los movimientos de la cámara.

Sedeño añade que, si se contempla el videoclip como un texto audiovisual, podemos encontrar que un gran número de vídeos comparten tres características más: un tema musical o canción formada por una letra y una música instrumental; un repertorio visual; y textos escritos como parte de la banda icónica<sup>6</sup>.

Es necesario tener en cuenta estas consideraciones generales para no perderse en análisis carentes de sentido o poco aproximados a la realidad del videoclip. De esta forma, una vez sentadas las bases del marco de estudio, surgen dos cuestiones: ¿Cómo aparece lo siniestro en el videoclip? ¿Se adscribe lo siniestro a un determinado género musical? Lo que lleva a plantear dos hipótesis: la música refuerza el sentimiento o efecto siniestro que provocan las imágenes y lo siniestro se integra en la historia como elemento estructural de la misma.

### Lo siniestro Según Freud. Definición del objeto de estudio

En 1919, el neurólogo austríaco Sigmund Freud publica su ensayo *Lo siniestro* (“*Das Unheimliche*”), que toma como bases teóricas la definición filosófica de Friedrich Schelling y el ensayo sobre la psicología de lo siniestro de Ernst Jentsch de 1906, y como base de análisis el cuento *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffman.

La definición de lo siniestro que Freud aporta en su ensayo parte de la revisión de sus acepciones. En una primera aproximación alude a la voz alemana ‘*unheimlich*’ (siniestro) como antónimo de ‘*heimlich*’ y de ‘*heimisch*’ (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico)<sup>7</sup>, de lo que se desprende que lo siniestro causa angustia por el hecho de no ser conocido.

En el intento de delimitar el significado de ‘*heimlich*’, Freud recoge varios pasajes del *Diccionario Alemán* de Daniel Sanders (1860) en los que se encuentra este término definido, por un lado, como lo «íntimo, familiar»<sup>8</sup> y, por otro, como lo “secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo”<sup>9</sup>. En este recorrido

<sup>6</sup> Sedeño Valdellós, Ana María, *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2003, p. 107.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, en Hoffman, E. T. A., *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2008, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

lexicográfico demuestra que, entre los diferentes matices de su acepción, ‘heimlich’ coincide con su antónimo ‘unheimlich’. Por tanto, la sensación de extrañeza que produce lo siniestro ocurre en el marco de la vida cotidiana.

Para demostrar esta unión entre lo familiar y lo desconocido, el psicoanalista se sirve de la definición de lo siniestro de Schelling: “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”<sup>10</sup>. Los pasajes extraídos del *Diccionario Alemán* de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm terminan por despejar las dudas al respecto. Entre las diferentes acepciones del término son la cuarta y la novena las que marcan el camino que ha seguido la voz ‘heimlich’ hasta identificarse con lo siniestro:

4. de HEIMATLICH (propio de la comarca natal), HAEUSLICH (hogareño), emana la noción de lo oculto a ojos extraños, escondido, secreto, empleándose estos términos en diversas relaciones... [Continúa más adelante con el siguiente ejemplo:] ‘a la izquierda, junto al lago, hay una pradera heimlich (escondida) en el bosque’ (Schiller, *Tell I*, 4). [...]

9. El sentido de escondido, peligroso, oculto, que se expresa en la referencia precedente, se destaca aún más, de modo que heimlich acaba por aceptar la significación que habitualmente tiene unheimlich[...]: ‘Me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón me parece heimlich (siniestro) y lúgubre’. (Klinger, *Teatro*, III, 298).<sup>11</sup>

Como el propio Freud explica ‘heimlich’ es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, ‘unheimlich’<sup>12</sup>.

### Elementos de lo siniestro

El análisis de *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffman proporcionó a Freud la base teórica sobre la que explicar aquellos factores susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro. Este sentimiento se origina por la intervención de uno o varios de los elementos que se especifican a continuación.

*La animación de lo inanimado*<sup>13</sup>. La apariencia animada de objetos inanimados y los objetos inanimados que cobran vida se conforman como el primer elemento de lo siniestro porque la incertidumbre causa angustia. Las muñecas, figuras de cera o autómatas, en resumen, seres artificiales que cobran vida, son elementos recurrentes tanto en la literatura como en el cine. Basta recurrir al *Frankenstein* de Mary Shelley, en cuyo relato un ser compuesto de cadáveres cobra vida.

El movimiento artístico simbolista considera que la obra de arte equivale a una emoción provocada por la experiencia, por lo que tratan de exteriorizar una idea, de analizar el yo<sup>14</sup>. Por tanto, aplican los estudios de Freud sobre los sueños y la existencia de una parte irracional en lo humano como forma de reivindicar la búsqueda interior. En sus obras establecen correspondencias entre objetos y sensaciones para lo que utilizan los símbolos, decantándose por lo sobrenatural, lo que no se ve, lo que las liga a la estética de lo siniestro.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> “Simbolismo, Pintura Simbolista”, *Arte España. El portal de la Historia del Arte*. En: <<http://www.arteespana.com/simbolismo.htm>> [Consulta: 07 de septiembre de 2016]

La idea de seres inanimados que cobran vida (muñecas, autómatas) puede también ser vista como el arquetipo de la mujer fatal que destroza lo que ama, parte del imaginario simbolista<sup>15</sup>. La *femme fatal*, la mujer como género de perversidad, un ideal inalcanzable de la mujer perfecta que conjuga sexo y muerte, deseo y temor<sup>16</sup>.

Basta un ejemplo para comprender la relación entre ambas ideas. En la obra de Hoffman, Nataniel, el protagonista, se enamora de los ojos esmaltados de Olimpia, sin saber que es una muñeca automática. No es el hecho de descubrir que es una muñeca automática lo que aterra a Nataniel sino el recordar a través de ella un suceso traumático de su infancia: la muerte de su padre ligada al «hombre de la arena», un hombre malo que arroja arena a los ojos de los niños cuando no quieren dormir, haciéndolos saltar de sus órbitas para luego dárselos de comer a sus hijos.

*La mutilación asociada a la castración.* Según Freud, la experiencia psicoanalista explica que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de angustia infantil y terror adulto. Este miedo a quedar ciego o a la pérdida de los ojos está asociado al miembro masculino en algunos contenidos oníricos, en fantasías y mitos, y a que el temor a perderlo produce un sentimiento intenso y oscuro que alcanza a la representación de perder otros órganos. Por tanto, es un sustituto frecuente de la angustia de castración<sup>17</sup>. Pone como ejemplo a Edipo, quien después de matar a su padre y desposar a su madre, se castiga arrancándose los ojos.

*El doble.* El factor que provoca con mayor intensidad la sensación de extrañeza es el tema del *doble* o del *otro yo* en todas sus variaciones y desarrollos<sup>18</sup>: aparición de personas idénticas a uno mismo; telepatía entre ambos sujetos; identificación de uno con otro, lo que provoca la pérdida del dominio sobre uno mismo, de forma que se produce el desdoblamiento, partición y sustitución del yo; y el constante retorno a lo semejante a través de la repetición “de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas”<sup>19</sup>.

Freud alude a los estudios sobre el doble que realiza Otto Rank en 1914 en su obra *Der Doppelgänger*. En la estela de Rank, enuncia que este fenómeno aparece originalmente tanto en edades tempranas como en el hombre primitivo, primero como un elemento que asegura la supervivencia (el alma inmortal que sobrevive a la muerte)<sup>20</sup> y, una vez que se supera esa fase, se convierte en un mensajero que anuncia la muerte<sup>20</sup>. La idea del doble no desaparece en las siguientes fases de la evolución del yo, sino que se modifica y adquiere nuevos contenidos. En esta evolución Freud distingue a la conciencia<sup>21</sup> como una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve para la auto-observación y la autocrítica.

Al doble también se incorporan todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío<sup>22</sup>. Es decir, el doble es ese sujeto que realiza todo aquello que el yo realmente quiere y no ha

<sup>15</sup>Ídem.

<sup>16</sup>Santamaría Blanco, María Lourdes, “¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epílogo gótico contemporáneo”, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, n° 1, 2013, p. 57.

<sup>17</sup>Freud, Sigmund, “*Lo siniestro*”, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>19</sup>*Ibidem*

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 24.

podido hacer, es la manifestación de la frustración interior.

El doble, entendido como repetición o recurrencia, también causa sentimientos de extrañeza a través de elementos o situaciones exteriores al yo. Por ello se hace alusión al retorno involuntario a un mismo lugar<sup>23</sup> y a la repetición involuntaria<sup>24</sup>. En el primer caso, Freud pone el ejemplo de una persona que se pierde y, al tratar de encontrar el camino de vuelta, regresa varias veces al mismo punto. En el segundo caso, donde se podría hablar de casualidad, el autor identifica el encontrarse en un mismo día y en diferentes ocasiones con un mismo número, por ejemplo, como algo extraño e inquietante, relacionado incluso con las supersticiones. Esta repetición de lo semejante está ligada a un impulso de repetición interior, una repetición compulsiva con el poder suficiente para sobreponerse al principio de placer<sup>25</sup>. Un impulso que para Freud contiene un carácter demoníaco.

*La omnipotencia del pensamiento y el animismo.* Otro punto acerca de lo siniestro en la teoría de Freud es la idea de la omnipotencia del pensamiento<sup>26</sup>, un pensamiento que se traduce a una realidad, la inmediata realización de un deseo frecuentemente asociado a una desgracia. El psicoanalista proporciona un ejemplo claro al respecto, un caso clínico en el que un hombre, enojado porque otro hombre tiene lo que él quiere, exclama: “¡Que se muera de un patatús!”, y en un corto plazo de tiempo, eso sucedió. Algo que también puede asociarse a la superstición y el temor al *mal de ojo* como un impulso de la envidia que se traduce en la mirada y que adquiere una fuerza especial, que podría llegar a convertirse en un acto, una secreta intención de dañar.

Estas ideas forman parte de la concepción animista del mundo<sup>27</sup>, asociada principalmente a culturas primitivas, y caracterizada por la creencia de que tanto objetos como elementos naturales poseen alma, por la creencia en espíritus humanos y seres sobrenaturales; y, por tanto, por la creencia en la vida después de la muerte. Freud opina que en el transcurso de nuestro desarrollo individual, todo hemos pasado por una fase correspondiente a este animismo que no ha dejado rastro en nosotros pero “cuanto hoy nos parece siniestro llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse”<sup>28</sup>. Recuperar algo que nos era conocido pero que hemos perdido en nuestra evolución personal, por lo que el sentimiento de lo siniestro despierta lo primitivo que hay sumergido en el yo.

La teoría del psicoanálisis afirma que todo afecto de un impulso emocional es convertido por la represión en angustia, por lo que se puede reconocer que lo angustioso es un afecto reprimido que retorna. Por tanto, esta forma de angustia es lo siniestro. Aquí se entiende la ambigüedad entre ‘*heimlich*’ y ‘*unheimlich*’, puesto que lo siniestro es algo familiar que se ha tornado extraño por el proceso de represión: como afirmó Schelling, lo siniestro es aquello que habiendo permanecido oculto, se ha manifestado.

*El tema de la muerte.* Muchas personas consideran siniestro todo aquello relacionado con la muerte, espectros, cadáveres, apariciones y espíritus<sup>29</sup>, aunque estos elementos se mezclan con lo espeluznante. Pocos sentimientos han cambiado tan poco desde tiempos primitivos como nuestras relaciones con la muerte debido, según explica Freud, a la fuerza de nuestras reacciones afectivas primarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28.

científico<sup>30</sup>. La ciencia aún no ha logrado determinar si realmente existe o no vida más allá de la muerte. Sí parece innegable que el ser humano es mortal, pero nos cuesta asimilar la idea de nuestra propia mortalidad, por este motivo se habla de vida más allá de la muerte y de la «posibilidad» de comunicarse con los muertos.

El temor ante los muertos es un temor primitivo, por ello nos angustia cualquier elemento que lo evoque. Si el tema de la muerte se complementa con el animismo, la magia, los encantamientos, la omnipresencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, podemos encontrar casi todo el conjunto de elementos que transforman lo angustioso en lo siniestro.

*Una persona siniestra*<sup>31</sup>. Una persona es considerada siniestra cuando se le atribuyen intenciones malévolas, aunque no por sí misma, sino con la ayuda de fuerzas particulares, donde entra en juego el animismo, como los demonios.

*Lo macabro*. Lo macabro, entendido como aquello relacionado con la muerte y su imaginería, y con las sensaciones de horror y rechazo que provoca, se enlaza con lo siniestro. Por tanto, miembros separados, cabezas cortadas, manos separadas del brazo, pies que bailan solos debido a una fuerza sobrenatural que los hace moverse (animismo), son elementos que esconden caracteres siniestros al estar conectados con el complejo de la castración.

*Lo onírico*. Lo onírico, lo relativo a los sueños, también se presenta como analogía de lo siniestro en cuanto a que muestran elementos desconocidos o reprimidos por el hombre, angustiosos y placenteros, y, en muchas ocasiones, reflejos de nuestro interior a través de las metáforas.

*Consideraciones finales*. Todos los elementos que Sigmund Freud desarrolla en su estudio como siniestros no siempre pueden entenderse como tales, ya que otros autores se han valido de ellos como elementos cómicos en sus obras. Para que tales factores temáticos se consideren siniestros tienen que intervenir otras condiciones.

Lo siniestro se da cuando desaparece la frontera entre fantasía o ficción y realidad<sup>32</sup>, es decir, cuando lo que creemos fantástico aparece ante nosotros como real. Pero esta situación depende del campo en que el narrador decida moverse. En un cuento los sucesos que se considerarían fantásticos en la vida real se presentan como hechos reales.

Diferencia, por tanto, entre lo siniestro vivido y lo siniestro en la ficción (la obra literaria). En el texto se apunta que lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación<sup>33</sup>. En la ficción, lo reprimido y lo superado no puede aplicarse. El propio Freud concluye: “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”<sup>34</sup>.

En el campo de la ficción adaptamos nuestro juicio a las condiciones de la realidad que nos presenta el narrador, de forma que podemos justificar la presencia de esas figuras y, así, evitamos el sentimiento de lo siniestro.

Si el narrador sitúa la ficción en el terreno de la realidad común, adoptamos las convenciones de esa realidad común. El escritor puede exaltar y multiplicar lo siniestro de forma que presentase situaciones que nunca ocurrirían en la vida real. Nos libra de la

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*

superstición que creíamos superada y nos engaña al prometer la realidad para salirse de ella. De este modo consigue su propósito de conseguir hacernos reaccionar ante su ficción como si se tratasen de nuestras propias vivencias.

Este juego queda incompleto si no se hace uso del suspense<sup>35</sup>: el lector no debe conocer cuáles son las convenciones que rigen el mundo que adopta el narrador o bien, el éste debe dejar para el final la explicación de esas convenciones; la incertidumbre debe ser el eje central de la narración. Así, el narrador cumple con la afirmación de Freud: la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real.

### ¿Qué rasgos de lo siniestro son los más recurrentes en los vídeos musicales?

La animación de lo inanimado, junto con el fenómeno doble, es uno de los temas que más se puede observar en los videoclips. Lo más común es encontrar objetos inanimados con apariencia animada u *objetos inanimados que cobran vida*. Por lo general, en el corpus audiovisual analizado, este segundo caso es el más frecuente.

En *Tourniquet*, Marilyn Manson construye un maniquí femenino a partir de fragmentos de sí mismo (sus uñas, piel y pelo: partes muertas), algo que recuerda a *Frankenstein*<sup>36</sup>. El maniquí tiene un aspecto extraño e inquietante: ojos completamente negros que se tornan blancos cuando consuman su amor, sin piernas, piel desconchada y agrietada como si fuese yeso en una pared. Transmite la sensación de que está sin terminar. Una vez que consuman su amor, Manson se transforma en un ser similar de aspecto extraño, lo que hace pensar en las consecuencias funestas de su unión, con la consecuente desesperación del cantante al encontrarse en una situación poco agradable. Aquí, se puede considerar siniestra la metamorfosis porque Manson se convierte en un ser extraño.



Maniquí protagonista de *Tourniquet*, de Marilyn Manson © Floria Sigismondi.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>36</sup> Marilyn Manson, *Tourniquet*. <<https://goo.gl/SFVta>>[Consultado el 07/09/2016].

*Blue* de The Birthday Massacre presenta varios elementos de lo siniestro, lo que indica que en una misma historia pueden conjugarse aspectos diferentes sin que resulte en detrimento alguno de ellos<sup>37</sup>. En este vídeo encontramos muñecos inanimados, de aspecto casi idéntico los unos a los otros, que cobran vida y que albergan oscuras intenciones que pueden no quedar demasiado claras para el espectador. Por otro lado, el muñeco protagonista se encuentra con que tiene un doble: el encargado de llevar la silla y la muñeca (que morirá al final del vídeo a la habitación destinada a tal efecto). Lo macabro se hace presente cuando la cantante arranca los brazos de varias muñecas para dibujar con ellos una línea roja que la conduce a centro del laberinto. El desenlace, con la cabeza cortada de la joven y de la muñeca, también es macabro.

A pesar de que la música resulta ser un mero acompañamiento que en ocasiones se traslada a lo visual, The Killers logra crear en *Here with me* mucha incertidumbre<sup>38</sup>. El muchacho protagonista está enamorado de Winona Rider, que trabaja en la feria. Utilizará una muñeca de cera para sustituirla y, así, poder vivir una historia de amor con ella, para lo que en ocasiones parece tener vida. A lo largo de la historia surgirán dudas sobre si la muñeca realmente tiene vida o se trata de un producto de la obsesión del chico. Esta obsesión se hace patente en el vídeo, principalmente cuando el chico entra a una cafetería y se encuentra con que todos los comensales tienen el rostro de Rider. El giro final de la historia descubre que el chico y la muñeca tienen una mecha en la cabeza, lo que les hace iguales: ambos personajes son muñecos de cera animados. La incertidumbre y el suspense hacen de esta historia una historia siniestra.



Fotograma final de *Here with me* de The Killers ©Tim Burton

<sup>37</sup> The Birthday Massacre, *Blue*, <<https://goo.gl/PqrdBq>>[Consultado el 07/09/2016].

<sup>38</sup> The Killers, *Here with me*, <<https://goo.gl/BjdqXv>>[Consultado el 07/09/2016].

Lindsey Stirling se presenta como la muñeca violinista de una bola de cristal en *Shatter me*. Una muñeca inanimada que comienza a funcionar cuando se activa el mecanismo que le da cuerda. Más allá de su condición de violinista en una bola de cristal Stirling posee vida propia y anhela salir de la bola de cristal. Aquí reside el elemento siniestro del cuento: una muñeca que cuando la dan cuerda vive realmente<sup>39</sup>.

Al igual que *Blue, Vengeance rhythm* de Two Fingers presenta varios elementos siniestros<sup>40</sup>. La acción se desarrolla en un cuarto infantil lleno de juguetes en el que un oso de peluche inanimado cobra vida. Lejos de ser el tierno osito que cualquiera puede llegar a imaginar, es un sádico asesino que asesina al resto de muñecos con los que se va encontrando. Aunque se trate de juguetes, hay sangre y vísceras por todas partes, cuando lo «lógico» sería espuma y plástico, introduciendo un elemento macabro. El final, en el que se descubre que la masacre es producto de la imaginación de un niño, es realmente sorprendente. Por un lado, presenta al niño como una persona siniestra que alberga oscuras intenciones y, por otro, el niño disfruta de este sadismo y lo celebra con la simulación de un acto sexual entre sus muñecos. Al ser descubierto su dicha se convierte en preocupación.



Fotograma de *Afrika Shox* de Leftfield y Bambaataa © Chris Cunningham

La mutilación asociada a la castración se presenta en sentido figurado en *AfrikaShox* de Leftfield y Bambaataa<sup>41</sup>. Se trata de una metáfora de la marginación a la que el personaje principal se ve sometido: un hombre de raza negra al que la única respuesta que obtiene en sus llamadas de auxilio es la indiferencia general. Sus miembros se rompen ante el contacto con otros humanos y con el entorno urbano, como si se tratasen de piezas de porcelana que estallan en su choque contra el suelo. Esta castración figurada supone la total vulnerabilidad del hombre. El desenlace es bastante duro: un taxi colisiona contra el hombre, ya muy desesperado, que se desintegra completamente, sin dejar rastro, convertido en polvo. Hasta tal punto llega su marginalidad y la indiferencia de los demás: desaparece y a nadie le importa. Esta es la castración que la sociedad le hace padecer.

<sup>39</sup> Lindsey Stirling, *Shatter me*, <<https://goo.gl/PAuKtA>> [Consultado el 07/09/2016].

<sup>40</sup> Two Fingers, *Vengeance rhythm*, <<https://goo.gl/ViGvio>> [Consultado el 07/09/2016].

<sup>41</sup> Leftfieldfet. Afrika Bambaataa, *Afrika Shox*. <<https://goo.gl/F1YjiR>> [Consultado el 07/09/2016]

En *Gooddaytoday* de David Lynch se conjuga este elemento con «lo onírico»<sup>42</sup>. El protagonista es un niño pequeño que se embarca en un viaje imaginario. En este viaje, producto de una ensoñación, entra en un mundo alternativo en el que entiende el comportamiento de su madre y su hermana. Aquí, a su padre le han arrancado los ojos (quizás también debido a su obsesión con la televisión) y su madre se los sirve para comer al niño junto a una lengua (que se entiende que también es del padre). El padre se presenta entonces como el causante del mal que los acecha y por eso es castigado. Por su culpa la madre es alcohólica y la hija mayor se pasa el día con el teléfono móvil como forma de evadir los problemas. En otra etapa de este viaje onírico, la historia se desarrolla en un barco, a la deriva, en el que la familia pida ayuda con utensilios de cocina, un teléfono móvil y una mano cortada.

El niño se presentará como un héroe atípico en el desenlace: una vez regresa de este viaje onírico se encuentra con que él ha disparado a su padre en la cara, a la altura de los ojos, librando así a su madre y a su hermana del mal que representaba el progenitor. Esta historia recuerda a Edipo, que después de desposar a su madre y matar a su padre, se arranca los ojos como castigo por sus actos. La pérdida de la visión y de la vida, según la historia, puede asimilarse a ese castigo edípico.



Madonna, *femme fatale* en *Frozen* © Chris Cunningham

<sup>42</sup> David Lynch, *Gooddaytoday*. <<https://goo.gl/KGoXBF>> [Consultado el 07/09/2016].

*Frozen* de Madonna es un paradigma de lo tétrico y lo oscuro en el que la propia cantante se presenta como una bruja o hechicera, aspecto que en el Simbolismo se asocia a la *mujer fatal*<sup>43</sup>. Tiene poderes mágicos, sobrenaturales, ente los que figura la levitación, la multiplicación o desdoblamiento de la personalidad y la metamorfosis. El ambiente, azul y oscuro, permite a la bruja desarrollar sus habilidades en el desierto, un lugar completamente desolado y sin vida.

*The Used* se remite al *doble* en *The bird and the worm*<sup>44</sup>. El encuentro de Bert con su doble, el ser maligno que le ha provocado malos ratos, no es más que un enfrentamiento consigo mismo. Su descenso al mundo de la locura se expresa a través de la metáfora de las aguas profundas. Bert está perdiendo la cabeza y todas las manifestaciones con las que se encuentra o enfrenta son delirios. Además, en el vídeo, aparecen gusanos en momentos determinados, son un mal presagio, algo malo o angustioso va a pasar. El gusano/Bert y el pájaro/el ser maligno/su doble son una metáfora de lo que está sufriendo y de la oscuridad que hay en su interior: no puede escapar de la locura, no hay nada que lo salve de ella.

En un sentido completamente diferente *We are the Fallen* representa en *Bury me alive* el doble a través de dos hermanas gemelas<sup>45</sup>. Una vez que descubrimos la trama entendemos qué ha pasado: una hermana ha enterrado viva a otra para quedarse con el hombre al que ambas aman. Resulta llamativo el color del vestido que se ha elegido para cada una de ellas: la chica enterrada viva va vestida de blanco mientras que la que ha trazado el cruel plan, de negro. Blanco y negro, como la oposición entre el bien y el mal, el *ying* y el *yang* que equilibran las fuerzas del universo. Esta batalla entre el bien y el mal parece que es ganada por la gemela de blanco, la buena, aunque recurre a un acto malvado como atraer a su hermana con ella a la tumba (se entiende que ha muerto en el enfrentamiento final). La idea de un gemelo malvado es uno de los paradigmas que Freud expone en “Lo siniestro”.



Encuentro de dobles en *The World is not enough* de Garbage ©Philipp Stölz.

<sup>43</sup> Madonna, *Frozen*, <<https://goo.gl/fct5Jt>> [Consultado el 07/09/2016].

<sup>44</sup> The Used, *The bird and the worm*, <<https://goo.gl/D6RnEq>> [Consultado el 07/09/2016].

<sup>45</sup> We are the Fallen, *Bury me alive*, <<https://goo.gl/cG4iVc>> [Consultado el 09/09/2016]

Otro doble malvado aparece en *The world is not enough* de Garbage<sup>46</sup>. Esta vez no es una hermana de sangre, sino una mujer biónica creada a imagen y semejanza de la cantante Shirley Manson. La mujer biónica se crea con un plan determinado: sustituir a la cantante en su exhibición en un teatro para hacerlo volar por los aires. En este caso se conjuga, además del fenómeno del doble, la representación de la mujer fatal, representado en la mujer biónica como objeto de deseo (la gente va al teatro a verla cantar porque les gusta) y muerte (su presencia acabará con la vida de todos los presentes). Este doble, por el hecho de ser doble, ya es siniestro, pero también puede considerarse una persona siniestra ya que tiene un plan oculto para herir a gran cantidad de gente. Si bien es cierto que no tiene el respaldo de un poder sobrenatural, como indica Freud, su habilidad de quitar la vida con un beso está fuera de lo normal. Una competencia proporcionada por la tecnología que la ha creado.

El temor ante la muerte también se manifiesta en el videoclip que Misfits preparó para *Scream!*<sup>47</sup>. Se trata de una historia de muertos vivientes que atacan el hospital en el que ingresan ya cadáveres. En el vídeo se hace patente el terror que despiertan. Aunque puede considerarse que los miembros del grupo son los protagonistas, introducen a una enfermera, la única persona a la que se escucha gritar en todo el vídeo. Cuando se ve acorralada por la banda, parece despertar de un mal sueño. La diferencia entre este mundo de pesadillas (lo onírico) y el mundo real del videoclip la marca el color de la imagen: la pesadilla se manifiesta en blanco y negro. Una vez que se descubre la verdadera identidad de la chica (una fan del grupo que espera en el *backstage*) la historia toma un giro inesperado. El vocalista apoya su mano en el hombro de la chica y ella, poco después advierte que hay una mancha de sangre. Cuando se vuelve para ver al cantante, éste tiene aspecto de muerto viviente. ¿El ataque zombie ha sido real o una pesadilla? Este giro de la trama crea incertidumbre en el espectador, que no sabe en qué terreno se mueve finalmente la historia.

Lo espeluznante de la muerte y la incertidumbre de saber cómo y cuándo ha pasado todo es lo que plantea *If I had a heart* de FeverRay, donde la interpretación de la historia queda en manos del espectador<sup>48</sup>. Lo que sí queda claro es que la presencia de la muerte ha sido causa y efecto de la masacre que se observa. La escasa luminosidad y la lentitud del movimiento de cámara se suman a la incertidumbre que se plantea en esta historia.

El vídeo de muertos vivientes por antonomasia es *Thriller* de Michael Jackson. Conjuga los ingredientes siniestros de los muertos que regresan a la vida, el cementerio en tinieblas, la oscuridad y soledad de las calles, y los seres sobrenaturales como el hombre lobo, con lo onírico. La película de terror que Jackson va a ver con su novia y el posterior levantamiento zombie, con él a la cabeza, no son más que una pesadilla de ésta. El giro final descubre a Michael con ojos fantasmales. Y esa ambigüedad crea inquietud al espectador, como sucede en *Scream!* ¿Ha sido todo un sueño? El suspense se mantiene.

En este recorrido ya hemos encontrado varias personas siniestras, aquellas que albergan intenciones malévolas. Freud indica que estas intenciones vienen respaldadas por fuerzas sobrenaturales, aunque en un marco más general puede considerarse siniestra cualquier persona que oculte un plan perverso que hiera deliberadamente a alguien como en el caso de las gemelas de *Bury me alive*.

<sup>46</sup> Garbage, *The World is not enough*, <<https://goo.gl/znFWuN>> [Consultado el 15 de septiembre de 2016]

<sup>47</sup> Misfits, *Scream!*, <<https://goo.gl/dPjFG6>> [Consultado el 09/09/2016].

<sup>48</sup> Fever Ray, *If I had a heart*, <<https://goo.gl/89ia8>> [Consultado el 10/09/2016].



Fotograma final de *Thriller* de Michael Jackson ©John Landis

Siguiendo la teoría freudiana, la niña protagonista de *First of the year* de Skrillex cumple todos los requisitos para ser una persona siniestra<sup>49</sup>. La primera persona siniestra que figura en este vídeo es el hombre que observa a los niños jugar en un parque y luego sigue a la niña hasta un local abandonado. Su cara de lascivia y el bote de cloroformo que saca del bolsillo hablan por sí solos. La niña a la que pretende atacar resulta tener poderes sobrenaturales. Tras asestarle unos golpes, el hombre entra en un estado de inconsciencia. En esta visión se encuentra con una vitrina llena de muñecas. Una de ellas no tiene ojos, lo que se relaciona con el miedo a la castración. Dadas las intenciones del hombre, la mutilación asociada a la castración parece ser el castigo perfecto. Una vez que regresa de esta ensoñación, el poder sobrenatural que otorga los poderes a la niña se manifiesta como un enorme monstruo negro.

<sup>49</sup>Skrillex, *First of the year*, <<https://goo.gl/hkS5r>> [Consultado el 15/09/2016]

## El discurso musical

No podemos olvidar que el videoclip está formado por la unión de imágenes y música, siendo la música preexistente a las imágenes y base de la historia que se quiere contar. En este sentido, ¿qué relación tiene o cómo se relaciona la música con lo siniestro? El hecho de que la canción se escriba primero limita las posibilidades visuales ya que la música condiciona también la iconografía de la imagen. Por este motivo, conviene partir de la idea de que las imágenes son un refuerzo y una aportación a la música<sup>50</sup>.

En el análisis del discurso musical se ha tenido en cuenta el sonido, propiamente dicho, y los efectos, silencios y ruidos que puedan existir en el transcurso de la canción. Además, se ha tomado en cuenta la voz como parte de la melodía, ya que el timbre afecta a las sensaciones y sentimientos que la música provoca.

En primer lugar, resulta llamativo el caso de los dos temas instrumentales, *First of the year* y *Vengeance Rhythm*. La ausencia de texto parece suponer una ventaja con respecto al resto de canciones ya que se puede observar cómo la música tiene relación directa con las imágenes, ya sea a través del ritmo, la intensidad, el timbre o los efectos sonoros. La música electrónica, además, tiene la capacidad de crear sensaciones y ambientes sugerentes.

*Good day today* también se puede etiquetar como música electrónica. El hecho de que la música sea muy repetitiva causa sensación de desasosiego en quien la escucha. Para Freud, la repetición constante era materia siniestra. Aquí la música funciona como un pensamiento ya que pasa prácticamente desapercibida junto con el texto porque ambos se funden en un clima extraño.

La música pop también incluye elementos considerados siniestros en los videoclips. *Here with me* es una simple balada pop, suave y tranquila, que permite disfrutar de las imágenes sin ningún tipo de alteración. En estos dos casos, la música no logra concebir atmósferas siniestras, sino que lo siniestro se configura en relación a otros aspectos como la soledad o la incertidumbre.

En cambio, la historia de *Thriller* da pie a la introducción de la música, por lo que queda perfectamente ubicada. La voz de Vincent Price acerca el vídeo al cine de terror clásico, en el que el efecto sorpresa se intensificaba a través de la música, logrando así crear atmósferas tenebrosas. El propio título de la canción remite al suspense que la música refuerza y crea.

El rock y sus diversos subgéneros también visitan lo siniestro. *Blue* parece recordar sonidos que se asocian a lo infantil. La base instrumental tiene toques electrónicos y es bastante repetitiva lo que, sumado a los contrastes entre la voz de la cantante principal y los sonidos guturales del acompañante, se logra una combinación extraña que acompaña perfectamente la historia siniestra que se desarrolla. Lo trágico, lo dramático y la traición de las imágenes que acompañan a *Bury me alive* quedan perfectamente sostenidas por la voz sutil de la cantante; aquí, las partes instrumentales subrayan la historia y los sentimientos del personaje principal.

Como en otros casos, la música sigue el ritmo de la historia y se comporta como un acompañamiento el pop-rock de *The world is not enough*, donde lo más remarcable es el cambio de tonalidad en la parte final, que predice que algo va a pasar. En *Scream!*, canción de aire punk, la música no aporta grandes novedades, por lo que se reduce a acompañar a las imágenes.

<sup>50</sup> Selva, David, "La visualización de la música en el videoclip", *Op. cit.*, p. 103.

El hard rock de *The bird and the worm* llama la atención por el registro del cantante y su capacidad para modificar el timbre y la intensidad de su voz. Así, es capaz de seguir con su voz el camino a la locura que sigue su personaje en el vídeo. La voz tétrica y profunda que dobla a la voz principal, refuerza los momentos de tensión, al igual que los susurros, que intensifica la paranoia del personaje. La música, basada en guitarras, bajo y batería, resulta el colchón ideal para las imágenes.

*Shatter me*, con tintes de música clásica y electrónica, sigue el ritmo de las imágenes y se intensifica cuando la bailarina intenta y consigue su propósito. Ni en la música ni en la letra se encuentra nada más allá de un mero acompañamiento musical.

El electrofunk de *AfrikaShox*, tema en el que destaca el uso de las cajas de ritmos, los sintetizadores y potentes sonidos electrónicos, marca el ritmo de las imágenes. Además, los sonidos electrónicos intensifican los momentos dramáticos que pasa el protagonista.

El recurso a sonidos de Medio Oriente de *Frozen* se construye como una balada electrónica de tempo medio en la que algunos de los movimientos de la cantante se producen con el cambio musical.

En *If I had a heart* la música y el texto se confunden, volviéndose a veces ininteligibles. Genera una atmósfera oscura, al tratarse de música experimental con toques de música ambiental, consigue su propósito. La instrumentación también es bastante débil. La parte más clara de la canción es la estrofa que canta la muerte, por lo que la música puede entenderse como una especie de letanía.

El metal industrial (subgénero del heavy metal) del tema *Tourniquet* utiliza sintetizadores y guitarras con afinación muy grave, que suenan en ocasiones bastante distorsionadas, lo que acompaña la extrañeza de las imágenes. La voz de Manson, con su peculiar estilo y su sonido en ocasiones gutural, aporta a la melodía un carácter aún más grave y sombrío.

## Conclusiones

Que el fenómeno del doble o la mutilación asociada a la castración resulten siniestros depende no solo de su consideración como tal, sino de la historia de la que son partícipes y del suspense que contenga. Es decir, se llega a la misma conclusión que Freud: lo siniestro funciona en relación a otros elementos. Como ocurre en la literatura, no basta con presentar a dos hermanas gemelas en *Bury me alive*, sino que tienen que desarrollarse unas acciones y unas consecuencias para que una de ellas pueda considerarse siniestra. La expectación ante ese desarrollo de los acontecimientos es lo que se denomina suspense.

En ocasiones basta con hacer dudar entre ficción y realidad de forma sutil para que el espectador note que algo no va bien, sin la necesidad de generar un suspense, como ocurre en la literatura. Se entiende que todo aquello que aparece en los videoclips es una ficción en la que se presentan unos personajes, un escenario y unos hechos o acciones. Lo siniestro se integra en una historia que se crea única y exclusivamente para un videoclip con unas imágenes, una música y un texto determinados.

Por tanto, la posibilidad de sorprender y crear atmósferas siniestras reside, además, en el otro elemento esencial del videoclip junto con la imagen, la música. En el videoclip, la música es esencial ya no sólo porque se parte de una canción preexistente como base visual, sino porque se presenta, según el trabajo realizado, con cuatro posibilidades: crear ambientes o atmósferas propicias para lo siniestro; reforzar las imágenes; contradecir a las imágenes para aumentar el sentido de lo siniestro; y como mero acompañamiento musical. Cabe afirmar que las funciones de la música no se limitan exclusivamente a potenciar el sentimiento o efecto de lo siniestro. El texto no se presenta como un elemento esencial a la hora de establecer relaciones con lo siniestro.

Por otro lado, como se ha podido comprobar, lo siniestro no se adscribe a un género musical particular, sino que su uso es totalmente independiente. Desde la música electrónica hasta el punk, pasando por el rock alternativo y la música pop, lo siniestro es un elemento común que se utiliza indistintamente.

El hecho de que un videoclip contenga elementos que puedan incluirse en lo siniestro no quiere decir que, por fuerza, el videoclip refleje la estética de lo siniestro entendida como se ha referenciado en este trabajo. Tiene que existir una sugestión o una referencia conocida, suspense o incertidumbre, otros elementos, al fin y al cabo, para poder considerarlo siniestro.

## Bibliografía

Fandos Igado, Manuel, “El vídeo-clip musical”, *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. Nº 1, 1993, pp. 96-99.

Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, en Hoffman, E. T. A., *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2008, pp. 9-35.

Santamaría Blanco, María Lourdes, “¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epílogo gótico contemporáneo”, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, nº 1, 2013, pp. 51-72.

Sedeño Valdellós, Ana María, *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2003.

Sedeño Valdellós, Ana María, “El videoclip como mercantarrativa”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 16, 2007, pp. 493-504.

Sedeño Vandellós, Ana María, “El videoclip musical como formato audiovisual publicitario”, *Actas del Congreso Comunicação e Cidadania*, Braga, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2007, pp. 750-759.

Selva Ruiz, David, “La visualización de la música en el videoclip”, *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, nº 21, 2012, pp. 101-1108.

Tarín Cañadas, Marta, “La narrativa en el videoclip ‘Knives Out’, de Michel Gondry. Un ejemplo de relato en plano secuencia”, *Icono 14*, vol. 10, nº 2, 2012, pp. 148-167

Voces Fernández, Javier, “La estructura videoclíptica y su inserción en el cine actual: el caso de El gran Lebowski (Joel Coen, 1998)”, *Fonseca, Journal of Communication*, nº 4, 2012, pp. 23-59.

### Archivos de video

- David Lynch, *Gooddaytoday*, <<https://goo.gl/KGoXBF>>, consultado el 07/09/2016.  
Fever Ray, *If I had a heart*, <<https://goo.gl/89ia8>>, consultado el 10/09/2016.  
Garbage, *The World is not enough*, <<https://goo.gl/znFWuN>>, consultado el 15/09/2016.  
Leftfieldfet. Afrika Bambaataa, *Afrika Shox*. <<https://goo.gl/F1YjiR>>, consultado el 07/09/2016.  
Lindsey Stirling, *Shatter me*, <<https://goo.gl/PAuKtA>>, consultado el 07/09/2016.  
Madonna, *Frozen*, <<https://goo.gl/fct5Jt>>, consultado el 07/09/2016.  
Marilyn Manson, *Tourniquet*. <<https://goo.gl/SFVta>>, consultado el 07/09/2016.  
Misfits, *Scream!*, <<https://goo.gl/dPjFG6>>, consultado el 09/09/2016.  
Skrillex, *First of the year*, <<https://goo.gl/hkS5r>>, consultado el 15/09/2016.  
The Birthday Massacre, *Blue*, <<https://goo.gl/PqrdBq>>, consultado el 07/09/2016.  
The Killers, *Here with me*, <<https://goo.gl/BjdqXv>>, consultado el 07/09/2016.  
The Used, *The bird and the worm*, <<https://goo.gl/D6RnEq>>, consultado el 07/09/2016.  
Two Fingers, *Vengeance rhythm*, <<https://goo.gl/ViGvio>>, consultado el 07/09/2016.  
We are the Fallen, *Bury me alive*, <<https://goo.gl/cG4iVc>>, consultado el 09/09/2016.