



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

**El lenguaje audiovisual de los videoclips de *glam rock*:**

**Bon Jovi**

**María Luisa Pérez Tolivia**

**Tutor: Mikel Díaz-Emparanza Almoguera**

**Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica  
y Corporal**

**Curso: 2022-2023**



# ÍNDICE

<b>1.- INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>1.1.- Justificación, objetivos e hipótesis</b> .....	4
<b>1.2.- Estado de la cuestión</b> .....	5
<b>1.3.- Metodología</b> .....	10
<b>2.- CONTEXTUALIZACIÓN DEL VIDEOCLIP Y EL GLAM-ROCK</b> .....	13
<b>2.2.- El videoclip</b> .....	13
<b>2.1.- Glam rock</b> .....	18
<b>3.- BON JOVI</b> .....	25
<b>3.1.- Jon Bon Jovi</b> .....	25
<b>3.2.- Banda musical Bon Jovi</b> .....	25
<b>4.1.- Los directores</b> .....	28
<b>4.1.1.- Wayne Isham (Estados Unidos, 1958)</b> .....	28
<b>4.1.2.- Phil Joanou (California, 1961)</b> .....	29
<b>4.1.3.- Marty Callner (Ohio, 1970)</b> .....	31
<b>4.1.4.- Eric Hirshberg (1968)</b> .....	32
<b>4.2.- “Livin’ on a prayer” (1986)</b> .....	33
<b>4.2.1.- Breve historia</b> .....	33
<b>4.2.2.- Análisis</b> .....	34
<b>4.3.- “Keep the faith” (1992)</b> .....	36
<b>4.3.1.- Breve historia</b> .....	36
<b>4.3.2.- Análisis</b> .....	37
<b>4.4.- “Always” (1994)</b> .....	39
<b>4.4.1.- Breve historia</b> .....	39
<b>4.4.2.- Análisis</b> .....	39
<b>4.5.- “It’s my life” (2000)</b> .....	43
<b>4.5.1.- Breve historia</b> .....	43
<b>4.5.2.- Análisis</b> .....	43
<b>4.6.- “Have a nice day” (2005)</b> .....	46
<b>4.6.1.- Breve historia</b> .....	46
<b>4.6.2.- Análisis</b> .....	47
<b>5.- CONCLUSIONES</b> .....	51
<b>6.- BIBLIOGRAFÍA</b> .....	53
<b>7.- ANEXOS</b> .....	57



# 1.- INTRODUCCIÓN

## 1.1.- Justificación, objetivos e hipótesis

La elección del tema de este Trabajo de Fin de Grado tiene que ver, por una parte, con un trabajo realizado durante la carrera de Historia y Ciencias de la Música para la asignatura de Rock y Pop. Con la presentación de dicho trabajo, que trataba concretamente sobre una de las canciones aquí analizadas, “It’s My Life”, fui adentrándome en el mundo de la banda Bon Jovi y descubriendo una gran variedad de temas que, hoy en día sigo escuchando, como pueden ser los analizados en esta investigación, entre otros. Por otra parte, y a consecuencia de la realización de dicho trabajo, decidí elegir a Bon Jovi para esta investigación porque desde entonces no he dejado de escuchar su música y, aunque todavía me quede mucha por descubrir, disfruto escuchándolas como si fuera la primera vez.

Considero interesante la investigación de un grupo musical y su evolución a lo largo de los años, en este caso Bon Jovi, porque siempre se puede aprender algo desconocido hasta ese momento y además se obtiene información de otros grupos del mismo género musical de cuya existencia tampoco era consciente, por ejemplo, Mötley Crüe. En su caso, no tengo escuchadas sus canciones tanto como las de Bon Jovi, pero estoy segura de que después de un tiempo acabará pasando lo mismo.

Por tanto, al haber realizado ya un trabajo sobre Bon Jovi y su canción “It’s My Life”, algunos de los libros usados en aquella investigación también me han sido de gran ayuda para esta. Además, gracias a la bibliografía he podido informarme más profundamente sobre esta banda y sobre otras similares como la ya mencionada Mötley Crüe. Sobre Bon Jovi, precisamente por ser un grupo bastante conocido, es posible encontrar una gran variedad de libros y artículos con amplia información, pero considero que todavía se observa más cantidad de bibliografía para los temas explicados en el segundo capítulo de este Trabajo de Fin de Grado, que ha sido de gran ayuda en la recopilación de datos: el videoclip y el *glam rock*.

Para la realización de los análisis de los videoclips he tenido que reproducir cada uno de ellos en múltiples ocasiones, y prestar una atención activa a la propia canción varias veces antes de comenzar con el respectivo análisis. Al escuchar las canciones

detenidamente (no solo la música, sino también prestando atención a la letra) con respecto al vídeo musical, me he dado cuenta de que en muchas ocasiones se produce una relación entre el texto y la imagen, sobre todo cuando las imágenes tratan sobre una historia creada con personajes, como en el caso de “Always”. Sin embargo, también he comprobado que puede darse el caso de apreciar esa relación texto-imagen en los videoclips que tratan de un concierto en directo, aunque en menos ocasiones, como en el caso de “Livin’ On A Prayer”.

La investigación está destinada a observar cómo están contruidos los videoclips del grupo y de qué manera han ido evolucionando a lo largo de los años. Mi intención principal es analizar el contenido audiovisual relacionado con la estética del grupo, en cuanto a vestimenta y *look* personal, de las canciones publicadas desde mediados de la década de 1980, empezando por “Livin’ on a prayer” (1986) hasta mediados de la década de los 2000, terminando con “Have a nice day” (2005), a través de una selección de las canciones que hayan marcado la trayectoria del grupo. Por tanto, la hipótesis planteada tiene que ver con la estética visual de los videoclips de Bon Jovi entre los años 80 del siglo XX y los 2000, que evidencia unos cambios sustanciales derivados de la separación del grupo a principios de 1990 hacia una música ligada más al *rock* que al *glam*<sup>1</sup>, por lo que la estética también se ve alterada.

Los objetivos de esta investigación son principalmente demostrar esos cambios estéticos entre los años 80 del siglo XX y los 2000, además de analizar los vídeos musicales que mencionaré en el apartado de la metodología.

## **1.2.- Estado de la cuestión**

Las publicaciones de Jon E. Illescas (2016), Eduardo Viñuela (2015), Ana María Sedeño Valdellós (2002, 2007) o Simon Frith (1988) me han ayudado para poder investigar sobre los orígenes y evolución del videoclip y el *glam rock* y poder completar el segundo capítulo de esta investigación que trata sobre su contextualización. En cuanto al subapartado del videoclip, de Illescas he utilizado su libro de 2016 *La dictadura del videoclip*, que me ha sido útil para proporcionar una definición de videoclip y también para definir los orígenes de dicho formato que, además, coincide en gran medida con lo que publica Ana María Sedeño en su artículo sobre el origen y desarrollo de tal técnica

---

<sup>1</sup> Javier Miralles, «Disco Clásico: Keep The Faith de Bon Jovi», *Rock Camp* (blog), 11 de noviembre de 2017, <https://www.rockcamp.es/blog/disco-clasico-keep-the-faith-de-bon-jovi/>.

audiovisual que continúa hasta nuestros días, pasando por las vanguardias cinematográficas, el videoarte, las máquinas audiovisuales (*scopitones* y *soundies*), el cine musical y la música en televisión<sup>2</sup>. Continuando con Sedeño Valdellós, además del ya mencionado, me han sido útiles sus artículos «El videoclip postelevisivo actual»<sup>3</sup> y «El videoclip como mercanarrativa»<sup>4</sup>, gracias a los cuales he podido acceder a bastante información relevante sobre lo que es el videoclip y cómo ha ido evolucionando a lo largo de los años. Eduardo Viñuela también aporta información en cuanto a los orígenes de este formato audiovisual en su artículo «A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video»<sup>5</sup>, que lo relaciona con la creación de la MTV en 1981. De Simon Frith he utilizado un libro mencionado en otros libros o artículos de igual temática, como *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*<sup>6</sup>, que proporciona un recorrido analítico de la música pop, abordando los inicios de la industria musical desde la postguerra en 1918 hasta finalizar con los años 90 del siglo XX.

Para completar la información del segundo subapartado del segundo capítulo, donde hago referencia al *glam rock*, he utilizado dos referencias de manera más intensiva: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*<sup>7</sup>, de Philip Auslander, y *Glam Rock: Music in Sound and Vision*<sup>8</sup>, de Simon Philo. Como ya he mencionado, han sido de gran ayuda para contextualizar el *glam rock* tanto en época como en estilo, ya que ambos libros versan sobre la teatralidad de dicho estilo musical: el primero se centra en las figuras de Marc Bolan y David Bowie y el segundo aborda desde el *rock and roll* de la década de 1950, con artistas como Chuck Berry o Elvis Presley, hasta el *glam* de la década de 1970. Otros libros y/o artículos que también me han sido útiles para aportar información puntual son *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*<sup>9</sup> (Philip Ennis), del que comento la pausa del *rock* en el año 1970 debido al clima político derivado de 1960 que alejó al *rock* de su base

---

<sup>2</sup> Ana María Sedeño Valdellós, «Música e Imagen: aproximación a la historia del vídeo musical», *Área Abierta*, n.º 3 (julio de 2002)

<sup>3</sup> Ana María Sedeño Valdellós, Jennifer Rodríguez López y Santiago Roger Acuña, «El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético», *Revista Latina de Comunicación Social*, 71 (2016): 332-348. DOI: 10.4185/RLCS-2016-1098.

<sup>4</sup> Ana María Sedeño Valdellós, «El videoclip como mercanarrativa», *Revista Signa*, 16 (2007)

<sup>5</sup> Eduardo Viñuela Suárez, «A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video», *Oceánide* 7 (2015)

<sup>6</sup> Simon Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop* (Nueva York: Routledge, 1988).

<sup>7</sup> Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (Michigan: University of Michigan Press, 2006)

<sup>8</sup> Simon Philo, *Glam Rock: Music in Sound and Vision* (Londres: Rowman & Littlefield, 2018)

<sup>9</sup> Philip Ennis, *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music* (Hanover: Wesleyan University Press, 1992), 360.

natural; en el capítulo de Jim Farber «The Androgynous Mirror: Glam, Glitter and Sexual Identity» presente en el libro *Rolling Stone: The Seventies*<sup>10</sup> (Peter Braunstein y Michael William Doyle), Farber expone que el *glam* tiende a volver a los orígenes del *rock*, rechazando lo psicodélico relacionado con lo *hippie*, idea que también comenta Barney Hoskyns en *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*<sup>11</sup>, que a su vez aporta información sobre la evolución de la escena *glam* en el Reino Unido y Estados Unidos, mientras que el libro *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*<sup>12</sup> (Van Cagle) sitúa la escena únicamente en Estados Unidos y comenta la influencia de obras de Andy Warhol sobre el *glam*. Sin embargo, en *Unknown pleasures: A cultural biography of Roxy Music*<sup>13</sup> (Paul Stump) se incluye una cita de Bryan Ferry (Roxy Music) en la que el artista difiere de la idea naturalista *rock*, y rechaza cualquier tipo de honestidad y realismo, al igual que David Bowie en una cita de *The man who sold the world: David Bowie and the 1970s*<sup>14</sup> (Peter Doggett). Por su parte, Andrew Blake muestra en su libro *The Land without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-Century Britain*<sup>15</sup> el surgimiento de nuevos artistas derivados de ese distanciamiento del *rock* propiamente dicho, como David Bowie, cuya opinión se recoge en el libro *All the Madmen: Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, The Kinks, The Who and a Journey to the Dark Side of British Rock*<sup>16</sup> (Clinton Heylin). En él, expone afirmaciones como la de que el *rock* es sentimiento, teatro. Es en 1975 cuando aparentemente el *glam* y entra en declive debido al éxito de los discos americanos y los grupos británicos de *pop*, así lo expone Alwyn Turner en *Glam Rock: Dandies in the Underworld*<sup>17</sup>. El artículo que encontré es el titulado «Bowie: Birth of the New Rock Theatre»<sup>18</sup>, en el que Chris Charlesworth realiza una reseña sobre un concierto de David Bowie en el año 1974 en Toronto del que destaca que la música se mantiene en un segundo plano del espectáculo, mientras que es lo visual lo

---

<sup>10</sup> Jim Farber, «The Androgynous Mirror: Glam, Glitter and Sexual Identity», *Rolling Stone: The Seventies*, ed. Peter Braunstein and Michael William Doyle (Nueva York: Routledge, 2002), 144.

<sup>11</sup> Barney Hoskyns, *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution* (Nueva York: Pocket Books, 1998), 23.

<sup>12</sup> Van Cagle, *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol* (Thousand Oaks, California: Sage, 1995).

<sup>13</sup> Paul Stump, *Unknown pleasures: A cultural biography of Roxy Music* (Londres: Quartet, 1998), 73.

<sup>14</sup> Peter Doggett, *The man who sold the world: David Bowie and the 1970s* (Londres: Bodley Head, 2011), 143-144.

<sup>15</sup> Andrew Blake, *The land without music: Music, Culture and Society in Twentieth Century Britain* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 125.

<sup>16</sup> Clinton Heylin, *All the Madmen: Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, The Kinks, The Who and a Journey to the Dark Side of British Rock* (Londres: Constable, 2012), 209.

<sup>17</sup> Alwyn Turner, *Glam Rock: Dandies in the Underworld* (Londres: V&A, 2013), 145.

<sup>18</sup> Chris Charlesworth, «Bowie: Birth of the New Rock Theatre», *Melody Maker*, 22 de junio de 1974.



que realmente protagoniza la actuación, aspecto que llama la atención a un público que esperaba un espectáculo *rock*.

El capítulo tercero de esta investigación está dedicado a realizar un recorrido en la trayectoria del grupo Bon Jovi, pero añadir previamente una breve introducción de la biografía de su vocalista principal, Jon Bon Jovi. Para ello, me he apoyado principalmente en dos libros, aunque también he recogido información de otros. Laura Jackson publicó un libro titulado *Jon Bon Jovi: The Biography*<sup>19</sup>, en el que la autora se centra en contenido relativo a la vida del cantante y su trayectoria musical desde los *clubs* de Nueva Jersey hasta la escena internacional, a la vez que comenta la influencia en el cantante de Elton John o Bruce Springsteen. La banda Bon Jovi presenta varios elementos que derivan del *glam rock* de la década de 1970 y para desarrollo y contextualización en género y estilo me he centrado más en el libro *Bon Jovi: America's ultimate band*<sup>20</sup>, en el que Margaret Olson realiza un recorrido desde los inicios de la banda hasta la actualidad y su relevancia social sobre los oyentes de sus inicios y los más actuales. Además de estos dos libros también he realizado una búsqueda de información que me ha sido útil para completar la información de este apartado, de la que destaco los libros *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary approaches*, en el que Florian Heesch y Niall Scott abordan, como su título indica, las cuestiones de género y sexualidad en el *heavy metal* por medio de ensayos críticos que desmienten la idea de la masculinidad de dicho género. En lo relacionado con este trabajo, exponen que con “Livin’ on a prayer” se produce un cambio en la historia del *heavy metal*<sup>21</sup> y Robert Walser en *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*<sup>22</sup> se une a esta afirmación al explicar que con la invención de los personajes pertenecientes a esa misma canción, Tommy y Gina, se logra captar la atención del público femenino.

El cuarto capítulo está destinado al análisis de los videoclips, en el que primero realizo una pequeña introducción sobre la banda Bon Jovi ligada a su estilo musical y estético, aspecto para el que me sustentó nuevamente del libro *Bon Jovi: America's ultimate band*<sup>23</sup>, pero también en *I Want My MTV: The uncensored story of the music*

---

<sup>19</sup> Laura Jackson, *Jon Bon Jovi: The Biography* (Londres: Hachette Digital, 2010).

<sup>20</sup> Margaret Olson, *Bon Jovi: America's ultimate band* (Londres: Rowman & Littlefield, 2013)

<sup>21</sup> Florian Heesch y Niall Scott, eds., *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary approaches* (Nueva York: Routledge, 2016), 109.

<sup>22</sup> Robert Walser, *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1993), 121.

<sup>23</sup> Vid. Cita 20

*video revolution*<sup>24</sup>, publicación en la que Craig Marks y Rob Tannenbaum recorren la primera década de la MTV a través de testimonios de diversos artistas y directores, como el de Doc McGhee (mánager de Bon Jovi entre 1983 y 1991), interesante para este trabajo debido a su intención de cambiar la imagen del grupo para que sus vídeos musicales se parecieran a los de grupos de la época, como Mötley Crüe. Ken Tucker, por su parte, sostiene en su artículo «The Scorpions at the Spectrum» la similitud visual y auditiva de Bon Jovi con Van Halen<sup>25</sup>.

Para ello, primero hablo de los directores de cada uno de los vídeos musicales seleccionados, de los que he buscado información sin mucho éxito, ya que apenas he conseguido llegar a casi ningún libro o artículo que me pudiera servir para aportar información concreta sobre ellos. Sin embargo, en el caso de Wayne Isham he podido recabar información al respecto en el libro de Margaret Olson ya mencionado, *Bon Jovi: America's ultimate band*, pero también me ha servido el libro arriba mencionado, *I Want My MTV* (Craig Marks y Rob Tannenbaum) para conocer opiniones al respecto de otros directores o artistas musicales. En el caso de Phil Joanou me he servido del libro *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*<sup>26</sup> (Peter Hanson), que hacía escasa mención hacia su persona en lo que he podido leer, ya que encontré ese libro en una previsualización de internet que solo te permite ver ciertas páginas. Además de ese libro, he podido completar la información por medio de una página web llamada *Videomanía* que aportaba algo más de información, aunque no mucha más. En cuanto a Marty Callner he encontrado información únicamente en su página web oficial, de la que me he servido para hablar sobre su carrera profesional como director de cine y televisión y también para aportar información sobre videoclips que ha dirigido para diversos grupos musicales. Por último, de Eric Hirshberg no he encontrado información respecto a su trayectoria como director, pero sí sobre su paso por el cargo de director ejecutivo de la empresa de videojuegos Activision, de cuya información me he valido gracias a la página web de la fundación *XPrize* buscando su nombre.

En cuanto al apartado de análisis visual y estético de los vídeos musicales me he apoyado en una tesis de la Universidad del Estado Islámico escrita por Raihan Assiddiqy

---

<sup>24</sup> Craig Marks y Rob Tannenbaum, *I Want My MTV: the uncensored story of the music video revolution* (Nueva York: Penguin Group, 2011)

<sup>25</sup> Ken Tucker, "The Scorpions at the Spectrum," *Philadelphia Inquirer*, junio de 1984.

<sup>26</sup> Peter Hanson, *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors* (Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc., 2002)

y titulada «Connotative meaning of Bon Jovi's selected song lyrics» que se centra en las connotaciones positivas y negativas de las letras de una selección de canciones de Bon Jovi, analizando algunas frases concretas. Considero que esta tesis me ha servido de gran ayuda a la hora de analizar la parte visual de tres de los videoclips que me interesan (“Livin’ on a prayer”, “Always” e “It’s my life”), ya que un aspecto a tener en cuenta y que considero importante tiene que ver con la relación entre el significado de la letra con lo que ocurre dentro del campo visual. Me he ayudado también de un Trabajo de Fin de Grado de la Universidad de Sevilla realizado por Diego Hidalgo Fernández en 2018, investigación en la que me apoyaré también para seguir un análisis en cuanto a tipos de planos y sus significados en los vídeos musicales. Dentro de este nivel analítico, según expone Alejandro López Román, se encuentran determinados “procedimientos de análisis desarrollados como modos de acceso al pensamiento técnico y estético de los autores”<sup>27</sup>. Así, López Román concluye que el análisis presenta “siempre un carácter funcional, que podríamos dividir en tres grandes ámbitos: el de la crítica estética, el historicista y el de la pedagogía y el aprendizaje”<sup>28</sup>. En el caso de esta investigación, tomo como referencia el análisis que tiene que ver con el primero de los ámbitos mencionados por López Román, el de la crítica estética. Además, continúo utilizando en esta segunda sección del capítulo cuarto el libro de Florian Heesch y Niall Scott y el de Margaret Olson, más arriba mencionados. Por otra parte, me han servido también dos artículos, uno titulado «The Power Ballad», escrito por David Metzger para introducir el término en cuestión para contextualizar la canción “Always”, y una entrada del blog *Rock Camp* escrita por Javier Miralles, «Disco Clásico: Keep The Faith de Bon Jovi» para la canción “Keep The Faith”.

### 1.3.- Metodología

Antes de introducirme en el ejemplo puntual de Bon Jovi me parece oportuno investigar si se observa algún tipo de evolución estética de rasgos generales en cuanto al género *glam rock* durante el periodo desde los años 80 del siglo XX hasta principios de los 2000 y, una vez realizado este proceso de búsqueda, comprobar si tiene algo que ver o si encaja dentro del estilo en la evolución estética y visual del grupo objeto de la presente investigación.

---

<sup>27</sup> Alejandro López Román, «Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica» (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014), 16, [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Alopezr/Lopez\\_Roman\\_Alejandro\\_p\\_I\\_186.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Alopezr/Lopez_Roman_Alejandro_p_I_186.pdf).

<sup>28</sup> López Román, «Análisis musivisual», 16.

Para justificar su evolución me parece apropiado primero contextualizar los montajes de los videoclips, al tomar en consideración la dirección artística de los mismos, que recae en los directores, para después comentar una breve historia sobre cada una de las canciones con el fin de poder contextualizarlas tanto en la época como en la historia del propio vídeo musical. Una vez introducida esta información, pasaré a analizar los videoclips según la metodología que utiliza Alejandro Román en su tesis ya mencionada<sup>29</sup>. Según la trayectoria musical de Bon Jovi, he creído conveniente centrarme en cinco de sus grandes éxitos: “Livin’ on a prayer” (1986), “Keep the faith” (1992), “Always” (1994), “It’s my life” (2000) y “Have a nice day” (2005).

Para su análisis tendré en cuenta algún otro aspecto además de lo exclusivamente visual, como el tipo de connotación que posea la letra y su adaptación al concepto audiovisuales, es decir, realizaré principalmente un análisis musivisual en los videoclips que me lo permitan (en algunos me resultará más complicado al no representar una historia como tal), entendiéndolo como “musivisual” el lenguaje propio derivado de la unión entre música e imagen, así como apunta Alejandro Román<sup>30</sup>. además de mencionar en algunos casos el tipo de planos que se usan y su relación con la narrativa. Antes de presentar los análisis añado un pequeño apartado en el que contextualizaré cada una de las canciones, ya que considero importante disponer de esa información adicional para completar el análisis visual. En dicho análisis, además de las letras, tendrán importancia las secciones musicales relacionadas con las imágenes: movimientos de cámara, de los propios artistas, conceptos narrativos vinculados a los personajes de las historias...

---

<sup>29</sup> Vid. Cita 27

<sup>30</sup> López Román, «Análisis musivisual», 9.



## 2.- CONTEXTUALIZACIÓN DEL VIDEOCLIP Y EL GLAM-ROCK

### 2.2.- El videoclip

Antes de comenzar a hablar sobre los videoclips de Bon Jovi y de contextualizar de manera ejemplificada los videoclips del género sobre el que me centraré, considero necesario realizar una formulación de lo que a los orígenes de lo que hoy en día se considera un videoclip o vídeo musical. En uno de los escritos de Sedeño Valdellós<sup>31</sup>, la autora refleja la antigüedad de tal técnica audiovisual, así como su evolución a lo largo de los años, y proporciona un breve resumen de las relaciones entre música e imagen, presentes desde los orígenes del cine, pero cuyos resultados no son favorables hasta compositores como Arnold Schönberg o pintores como Kandisky<sup>32</sup>. Sedeño apunta que desde este momento y con todos los adelantos de las vanguardias, el cine, la música popular y la tecnología electrónica, se producen “unos elementos lingüísticos y expresivos y técnicos para la construcción y evolución de la música visual, que culminará con el surgimiento de los videoclips o vídeos musicales a mediados de los setenta”<sup>33</sup>. En el mismo artículo se explica los precedentes e influencias de esta técnica audiovisual, que organiza en cinco apartados, y cuyo primer pasaje aborda las vanguardias cinematográficas, punto en el que realiza un metódico seguimiento casi año por año de la evolución en la relación de imagen y sonido. Así, destaca como momentos cruciales los inicios de películas animadas que en 1921 crea Oskar Fischinger, en las que intenta sincronizar las imágenes a la música del clip correspondiente, o la aparición del cine sonoro con *El Cantante de Jazz* (1927), de Alan Crosland, donde se sincroniza también imagen y sonido<sup>34</sup>.

El segundo punto que menciona Sedeño tiene que ver con el videoarte o vídeo de creación, que surge gracias a la comercialización de los magnetoscopios y unas pequeñas cámaras portátiles y que dio la oportunidad de experimentar ya no solo en el campo audiovisual, sino también en pintura, escultura, teatro, etc<sup>35</sup>. En relación con los medios técnicos utilizados, el tercer punto hace referencia a dos máquinas

---

<sup>31</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»

<sup>32</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 1.

<sup>33</sup> Vid. Cita 32

<sup>34</sup> Vid. Cita 32

<sup>35</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 3.

musicovisuales, los *soundies* (o *Jukebox*) y los scopitones. Las primeras surgen hacia los años 40 del s. XX en bares y hoteles de Estados Unidos y estaban compuestas por un pequeño proyector y altavoces que reproducían canciones al mismo tiempo que se visualizaban imágenes de las interpretaciones cuando se introducía una moneda<sup>36</sup>. Los scopitones surgen en Francia en torno a los años 60 del s.XX y son una versión algo más actualizada que los *soundies*, pero más ligeros y con una pantalla más grande, lo que los hizo perdurar a pesar de la llegada de la televisión, algo que no ocurrió con los scopitones<sup>37</sup>.

El cuarto apartado hace referencia al cine musical y la industria del *rock and roll*. Esto último, como mencionaré más adelante, es un punto importante a la hora de definir los inicios del videoclip. El cine comercial comienza a realizar producciones musicales en torno a los años 30 del s. XX y se empiezan a crear grandes producciones con apariciones musicales, tales como *The Jail House Rock* (Richard Torpe, 1957), *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), en la que se incluía en los créditos la canción “Rock Around the Clock” de Elvis Presley, o el hito en la historia del cine musical, *A Hard Day’s Night* (Richard Lester, 1964)<sup>38</sup>. Por último, en el quinto y último apartado, que tiene que ver con la música en televisión, Sedeño expone que es a partir de 1957 cuando comienzan a surgir programas televisivos solamente musicales que terminan centrándose exclusivamente en lo visual y no en lo sonoro (muchas veces la actuación era en *playback*) y cuyos artistas más comunes eran Elvis Presley y The Beatles<sup>39</sup>.

Jon E. Illescas propone una definición general de videoclip tanto para vídeos realizados de canciones preexistentes como vídeos usados específicamente con un fin comercial: “Un videoclip es un cortometraje basado en el desarrollo de una composición musical previa que fundamenta el despliegue de un conjunto de imágenes, las cuales, unidas a la música, dan lugar a un nuevo discurso estético”<sup>40</sup>. A su vez, Illescas divide el videoclip en dos tipos: el videoclip comercial, relacionado con la publicidad de algo o alguien, cuya función principal es la ganancia económica; y el videoclip *mainstream*, o

---

<sup>36</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 3.

<sup>37</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 4.

<sup>38</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 5.

<sup>39</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen», 6.

<sup>40</sup> Jon E. Illescas, *La dictadura del videoclip: industria musical y sueños prefabricados* (Barcelona, El Viejo Topo, 2015), 41.

dominante, cuyo objetivo es atraer al mayor público posible de una determinada edad en un determinado territorio<sup>41</sup>.

Ana María Sedeño, como ya he mencionado, proporciona unos orígenes e influencias del vídeo musical. Sin embargo, Illescas continúa en su libro con otra sección sobre los orígenes del videoclip apoyándose en cuatro fuentes principales<sup>42</sup>, y coincide en algunas de ellas con las mencionadas por Sedeño. Una de ellas es la actuación en directo, que tiene que ver con la invención del gramófono y el vinilo, cuya presencia ha sido de las más importantes en la historia de la humanidad, y que ha proporcionado la oportunidad de escuchar música sin visualizar físicamente a los músicos que la estaban interpretando. Sin embargo, el vídeo musical puede presentar una paradoja, según Illescas, ya que “en cierto sentido, [el vídeo musical] nos traslada a la autenticidad de la vivencia de la música en directo, pero simultáneamente nos aleja por su fuerte componente de irrealidad”<sup>43</sup>. Esta fuente que tiene que ver con la actuación en directo lleva a relacionarla con el cine musical, la segunda fuente de los orígenes del videoclip según Illescas y que coincide con Sedeño, que combina narración audiovisual, montaje y efectos visuales con la música.

La tercera fuente comprende el vídeo experimental, que se nutre de ciertos recursos visuales sencillos para comprender sin problema la oferta que se plantea con el fin de llegar a un determinado público, sobre todo joven, aspecto que tiene que ver con el ya mencionado videoclip dominante. Este planteamiento coincide también con el de la última fuente mencionada por Illescas, la publicidad, cuyo objetivo es igualmente llegar al público mediante conciertos, marcas, álbumes, etc., lo que crea a la vez una necesidad inconsciente en el espectador del producto en cuestión. Illescas considera que esta última fuente es importante porque “sin necesidad publicitaria no existiría videoclip comercial, mucho menos videoclip dominante, que es su forma más desarrollada en tanto mercancía que fomenta la compra de otras mercancías corporativamente relacionadas”<sup>44</sup>.

Viñuela apunta en su artículo sobre las metodologías del estudio del análisis del vídeo musical<sup>45</sup> que los inicios del vídeo musical se relacionan con los programas musicales de los años 70, y que pronto fue utilizado por grandes artistas de la época, como

---

<sup>41</sup> Illescas, *La dictadura del videoclip*, 42.

<sup>42</sup> Illescas, *La dictadura del videoclip*, 45-46.

<sup>43</sup> Illescas, *La dictadura del videoclip*, 46.

<sup>44</sup> Vid. Cita 43

<sup>45</sup> Eduardo Viñuela Suárez, «A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video», *Océanide* 7 (2015).



David Bowie, Roxy Music o Queen. Además, otro aspecto importante que se debe considerar a la hora de hablar sobre los orígenes del videoclip es la creación de la MTV en 1981, medio que acabó convirtiéndose en el impulso definitivo para el videoclip ya que, entre otras cosas, se transformó en una importante herramienta promocional de artistas de la década de los años ochenta del siglo XX, como Madonna o Michael Jackson. Además, la creación de este espacio televisivo consiguió dar importancia al videoclip en determinados campos académicos de la perspectiva postmoderna. Autores importantes, como Simon Frith, sostienen que “el vídeo pop ahora está más fuertemente teorizado que la música pop”<sup>46</sup>. Sin embargo, es durante esos años ochenta cuando el análisis del vídeo musical se relaciona más con el cine y su teoría cinematográfica que con la música en sí.

Sedeño explica en su artículo sobre la estética del videoclip musical<sup>47</sup> que se trata de una unión de varios elementos que consiguen captar la atención del consumidor. Consigue unir o intercambiar arte moderno con el postmoderno y cultura popular y no popular del siglo actual, pero a su vez es también una mezcla de vídeo experimental, videoarte y animación. Esta mezcla es la que determina que este formato audiovisual se encuentre en un determinado momento en el que se está desarrollando una etapa de la industria capitalista, el postmodernismo, tal y como sostiene Viñuela en el artículo anteriormente mencionado<sup>48</sup>.

Según otro artículo de la misma autora, el formato audiovisual de los videoclips presenta unos objetivos de seducción, con sus respectivos efectos y consecuencias sobre la sociedad y, sobre todo, en los jóvenes<sup>49</sup>. Con ello, se formó un sistema industrial capitalista en el que tuvo importancia la creación de mecanismos de necesidades hacia la población, basadas en lo que el propio sistema capitalista quiere que la sociedad demande. Para ello, este artículo sostiene que es determinante el uso de la publicidad, pero también del videoclip, que posee un carácter seductor para fijar la atención del espectador<sup>50</sup>. A su vez, Sedeño Valdellós mantiene la idea de que la mayoría de los videoclips son descriptivos por este mismo motivo seductor<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> Simon Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop* (Nueva York: Routledge, 1988), 205.

<sup>47</sup> Javier Celaya, comentario sobre Sedeño Valdellós, «Estética del videoclip musical: el formato neobarroco», *Dosdoce* (blog), 16 de marzo de 2006, <https://www.dosdoce.com/2006/03/16/estetica-del-videoclip-musical-el-formato-neobarroco/>.

<sup>48</sup> Vid. Cita 45

<sup>49</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip como mercanarrativa»: 495-497.

<sup>50</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip como mercanarrativa»: 496.

<sup>51</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip como mercanarrativa»: 497.

Además, el videoclip se considera un elemento importante dentro de los medios audiovisuales más actuales, ya que se trata de “la convergencia en el lenguaje audiovisual digital de todas las prácticas audiovisuales”<sup>52</sup>. Sedeño apunta también en este artículo que “este renovado mapa de procesos y fórmulas de interrelación audiovisual establece nuevas maneras de intermedialidad y transmedialidad, que se enmarcan en una nueva etapa de estética audiovisual, un conjunto de nuevas condiciones mediales”<sup>53</sup>, como pueden ser la búsqueda de otras experiencias sensoriales (el 3D, por ejemplo), la convergencia de los medios, la interactividad con el espectador... Como se observa, el videoclip ha ido renovándose a lo largo de los años con características propias de cada época, lo que provoca que se configuren algunos cambios en la transmisión de este género audiovisual. En el caso de estos últimos años, y según afirma Sedeño, este formato audiovisual va a continuar su vida en el ámbito de Internet, lo que ella denomina “videoclip posttelevisivo”<sup>54</sup>.

Uno de los antecedentes importantes del videoclip está marcado por el nacimiento del *rock and roll* en torno a los años 50 del siglo XX y la difusión de este famoso género mediante la radio, los discos de vinilo y, sobre todo, los inicios de la televisión, que tuvieron también un papel importante en el desarrollo del género audiovisual<sup>55</sup>. Por ejemplo, uno de los casos más famosos lo encontramos en la figura de Elvis Presley y su intervención en el programa *Ed Sullivan Show* en 1956, y también en su canción *Jailhouse Rock* (1957) junto al vídeo musical que reflejaba algunas connotaciones sexuales, lo que hacía que las canciones de este artista se diferenciaran ostensiblemente de la generación anterior<sup>56</sup>. Y no solo eso, sino que el cine también jugó un papel importante a la hora de propiciar el desarrollo de una nueva industria mediante la introducción de apariciones musicales, como el caso que acabo de mencionar, lo que llevó a estrenar una película titulada *The Jailhouse Rock*, dirigida por Richard Torpe en 1957<sup>57</sup>, mismo año del lanzamiento de la famosa canción de Elvis.

Sedeño Valdellós apunta en esta aproximación a la historia del videoclip musical que en torno a la década de los años setenta del siglo XX la *New Wave*, o Nueva Ola

---

<sup>52</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip posttelevisivo actual»: 334.

<sup>53</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip posttelevisivo actual»: 334.

<sup>54</sup> Sedeño Valdellós, «El videoclip posttelevisivo actual»: 335.

<sup>55</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»: 4-8.

<sup>56</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»: 6.

<sup>57</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»: 4.

británica fue la responsable del cambio del panorama musical del momento<sup>58</sup>. Si en esos años lo que despuntaba era el punk, el heavy metal y la música disco, poco a poco el rock se fue convirtiendo en una imagen propia que acabaría desembocando en la salida del videoclip o vídeo musical<sup>59</sup>. Así, en 1975 Bruce Gowers crea el considerado como primer videoclip, un vídeo de casi seis minutos para la banda Queen de su gran éxito “Bohemian Rhapsody”, incluido en su disco *A night at the opera*.

Tanto el videoclip como el cine musical dependen directamente de un discurso musical, es decir, no existirían sin la presencia de este. Así, aplicándolo a la parte que me interesa en esta investigación, “el videoclip no es que no solo no pueda existir sin discurso musical, es que este es motivo de su existencia, y (en la mayoría de los casos) discurso vertebrador (la imagen se acopla a la música y no a la inversa)”<sup>60</sup>.

## 2.1.- *Glam rock*

Philip Ennis considera que el año 1970 representó una pausa en el desarrollo de la música rock, y explica que:

La pausa de 1970 fue un momento extraño. Estuvo marcada por la ausencia de movimiento creativo en el núcleo central del rock [...] Se debió igualmente al peligroso clima político que rompió la unidad del movimiento juvenil y alejó al rock de su base natural. La desintegración de las bandas, las muertes, las crisis personales, los intentos insistentes de las compañías discográficas de retirar los solos de las bandas para que pudieran convertirse en superestrellas, todos estos llevaron a una reconsideración de lo que constituía la unidad estable para el rock.<sup>61</sup>

El mismo autor clarifica que este momento de pausa fue promovido por una actuación de Phil Ochs, cantante de protesta popular política, en el Carnegie Hall de Nueva York en abril de 1970. Este artista se vio afectado por los acontecimientos políticos que estaban sucediendo a finales de 1960 y apareció en el escenario del teatro vestido con un traje de lamé<sup>62</sup> dorado inspirado en uno de los trajes de Elvis Presley<sup>63</sup>. Ennis califica la actuación de Ochs como “emblemática de este momento de disolución de la cultura

---

<sup>58</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»: 8.

<sup>59</sup> Sedeño Valdellós, «Música e Imagen»:6.

<sup>60</sup> Diego Hidalgo Fernández, «El análisis del videoclip o vídeo musical como texto audiovisual» (Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2018), 18, <https://hdl.handle.net/11441/79825>.

<sup>61</sup> Ennis, *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*, 360.

<sup>62</sup> El lamé es un tipo de tela generalmente utilizado en vestidos de noche o gala y vestidos de teatro y danza. Normalmente de color dorado o plateado.

<sup>63</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 10.

*rock* y el coraje de algunas partes de la vida rock para combatirla”<sup>64</sup>, en tanto que dicho artista trataba de restaurar la vitalidad al rock y la vuelta a sus raíces<sup>65</sup>. Por tanto, se puede considerar que Ochs fue precursor de la interpretación del *rock* después de la contracultura y su actuación en ese lugar “presagió el énfasis en la caracterización, la autoconciencia y el espectáculo en el *rock* de la década de 1970, particularmente en el *glam*”<sup>66</sup>. Auslander señala que Ochs no fue el único artista precursor del *glam* y menciona a otros dos grupos (Sha Na Na y Alice Cooper) a los que dedica un capítulo entero y de los que yo me limitaré a mencionar algunos aspectos:

Por otra parte, en una reseña de Chris Charlesworth sobre un concierto de David Bowie del año 1974, se demuestra la persistencia de un ethos que tiene que ver con la espontaneidad y la improvisación y cómo se percibía la teatralidad dentro de la cultura rock<sup>67</sup>. En esta misma reseña, Charlesworth describe la actuación como “una pieza de teatro que tiene tanto que ver con el *rock and roll* como Bob Dylan tiene con Las Vegas”<sup>68</sup>. En rasgos generales, lo que Charlesworth intenta explicar es que Bowie no está haciendo rock sino teatro, ya que el espectáculo se considera una rutina ensayada y coreografiada donde no hay cabida para la espontaneidad, y considera que Bowie realiza más “un espectáculo que pertenece a Broadway más que al rock”<sup>69</sup>.

Van Cagle, por su parte, recoge en su libro una descripción de uno de los conciertos de Alice Cooper, explicando que:

Mientras la banda actuaba, Cooper [Vincent Furnier] se pavoneó por el escenario luciendo un cabello grasiento hasta los hombros, su rostro acentuado por un maquillaje negro macabro que salía de sus ojos y boca. A veces, Cooper se ponía un vestido de bailarina rosa, rematado con una chaqueta de cuero negro y merodeaba por el escenario contorsionando su cuerpo.<sup>70</sup>

Philip Auslander sostiene que a pesar de que Sha Na Na y Alice Cooper eran grupos muy diferentes, igualmente participaron en la redefinición del *rock* en contraposición a la contracultura de finales de la década de 1960<sup>71</sup>. A su vez, Auslander

---

<sup>64</sup> Ennis, *The Seventh Stream*, 354.

<sup>65</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 19.

<sup>66</sup> Vid. Cita 65

<sup>67</sup> Charlesworth, «Bowie: Birth of the New Rock Theatre»

<sup>68</sup> Charlesworth, «Bowie: Birth of the New Rock Theatre»

<sup>69</sup> Charlesworth, «Bowie: Birth of the New Rock Theatre»

<sup>70</sup> Cagle, *Reconstructing Pop/Subculture*, 108.

<sup>71</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 35.

señala que Alice Cooper es el que anticipa el uso del *glam* con el travestismo en el *rock*, aunque la estrategia que compartió con Sha Na Na de introducir la teatralidad en este género musical puede presentar incluso más peso en cuanto a anticipación del espectáculo de *glam rock* en los años 70 del siglo XX<sup>72</sup>. El *glam rock*, continúa Auslander, no puede ser definido como estilo musical, ya que no es distintivo y “ningún subgénero de *rock* puede definirse solo en términos musicales, ya que cada uno implica una ideología que se manifiesta no solo en la música y las letras, sino también en los elementos visuales de la interpretación (vestuario, puesta en escena, gesto, etc.) y la cultura visual que rodea la música (portadas de álbumes, pósters, etc.)”<sup>73</sup>. Por tanto, el *glam rock* se puede definir más que como estilo musical, como el tipo de apariencias de los artistas ya que, comparado con la música, es lo que más llama la atención.

Los comienzos de este subgénero del *rock* a principios de los años 70 del siglo XX, según Auslander, tienen que ver también con dos músicos británicos: Marc Bolan (fundador de Tyrannosaurus Rex) y David Bowie, que inició su andadura en el *rock* a mediados de la década anterior y cuyo estilo representa un repudio hacia la contracultura<sup>74</sup>. Además, el historiador de *rock* Barney Hoskyns comenta en su libro sobre *glam* que “lo que Bowie y Bolan vieron fue que el *glamour* era la antítesis del mundo hippie: para los puritanos de pelo largo, el *glamour* simbolizaba la afluencia, el capitalismo, el espectáculo”<sup>75</sup>. Entre las características destacables del *glam rock* cabe mencionar que representa, como ya he dicho anteriormente, un rechazo a la contracultura, específicamente a la identidad sexual. Musicalmente, es un subgénero con tendencias muy diferentes a la música *rock* de la contracultura. Por ejemplo, el *rock* psicodélico tendía al virtuosismo instrumental con elementos musicales directamente relacionados con el jazz, mientras que el *glam rock* pretendía volver al *rock and roll* de los años 50 del siglo XX<sup>76</sup>. Así, Jim Farber expone: “un sonido con un atractivo retro, el *glam* tiene el *rock and roll* de vuelta. Mientras que la tendencia psicodélica anterior fomentó los solos decadentes y la musicalidad altiva, el *glam* revivió los acordes de Chuck Berry y los Rolling Stones en los años 50”<sup>77</sup>. Auslander sostiene que los intérpretes de *glam* de lo que él denomina la primera ola (Marc Bolan y David Bowie, entre otros) fueron los que

---

<sup>72</sup> Vid. Cita 71

<sup>73</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 39.

<sup>74</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 40.

<sup>75</sup> Hoskyns, *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*, 23.

<sup>76</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 50-54.

<sup>77</sup> Farber, «The Androgynous Mirror: Glam, Glitter and Sexual Identity», 144.

abrieron el camino para que en el año 1972 el *glam rock* se convirtiera oficialmente en una opción estilística que muchos artistas interpretaron como la obtención de libertad para manejar sus impulsos a su manera, artistas incluidos según Auslander en la segunda ola *glam*<sup>78</sup>.

El mismo autor argumenta que el escenario principal del *glam* de la década de 1970 es Londres, lugar en el que había mayor concentración de músicos y productores discográficos, editores de música...etc. Por lo que para que un grupo tuviera cierto éxito tenía que viajar hasta esta ciudad si quería conseguir visibilidad y éxito<sup>79</sup>. Sin embargo, a pesar de ser Londres el centro geográfico para este estilo musical, el *glam* también fue desarrollado a partir de cruces entre la música estadounidense y británica<sup>80</sup>.

Simon Philo, por su parte, sostiene también en su libro *Glam Rock* que en torno a la década de los años 70 del siglo XX el rock estaba prácticamente representado en Reino Unido por un programa de televisión llamado “The Old Grey Whistle Test”, y su consenso crítico estaba caracterizado por un hiperromanticismo que causó una gran resistencia al “dejar ir” de finales de los 60<sup>81</sup>. Philo continúa comentando que la banda de rock T. Rex, liderada y fundada por Marc Bolan (actualmente inactiva), como ya mencioné anteriormente, es la causante de un insulto hacia el naturalismo rock<sup>82</sup>. David Bowie y Bryan Ferry (Roxy Music) mostraron su desacuerdo hacia el seguimiento del realismo y honestidad de finales de los años 60 del siglo XX. El mismo Bowie reconoció que “el realismo, la honestidad y todas estas cosas que surgieron a finales de los años 60 se habían vuelto realmente aburridas para muchas personas hastiadas que entraban en los años 70”<sup>83</sup>. A su vez, Bryan Ferry no quedaba atrás al asegurar que “todas las presentaciones de los años 60 de la música rock, y la honestidad implícita que iba con ellas, eran un poco extrañas y siempre fueron ajenas a mí”<sup>84</sup>.

Al igual que se encuentran ejemplos de “rebeldía” de crear algo nuevo en oposición a lo que ya estaba instalado en la cultura musical rock de estos años, también se comprende que haya críticos o periodistas musicales de finales de la década de los 60 del siglo XX que presenten su opinión en desacuerdo con estos cambios, sin ser capaces

---

<sup>78</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 152.

<sup>79</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 42.

<sup>80</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 45.

<sup>81</sup> Philo, *Glam Rock*, 41.

<sup>82</sup> Vid. Cita 81

<sup>83</sup> Doggett, *The man who sold the world*, 143-144.

<sup>84</sup> Stump, *Unknown pleasures*, 73.

de entender que la ironía, el humor y la ficción pudieran tener relación con el rock propiamente dicho y ya conocido en la época. Simon Philo cita el ejemplo del periodista Nick Kent, y presenta ciertas críticas hacia varios artistas que trataban de distanciarse de lo que se conocía como rock clásico, con su propia ideología<sup>85</sup>. En una de sus publicaciones en la revista *Oz*, asociada con la contracultura internacional de la década de 1960, escribió que David Bowie estaba tratando de promocionarse como algo que no es<sup>86</sup>. Sin embargo, Bowie no fue el único objetivo de Kent, sino que también pasó a juzgar el álbum *The Slider* de T. Rex como algo que no tenía nada que ver con el rock pero que pretendía intentar serlo. El grupo musical Queen no se quedó atrás en esta ristra de críticas, ya que también fueron reprochados por el mismo periodista, al que no le gustó su LP debut *Queen*. No obstante, a pesar de las críticas hacia estos cambios, esta época fue clave para la creación de nuevos artistas de rock, tal y como señala Andrew Blake:

“Un canon de artistas (en gran parte blancos y masculinos) de rock emergieron, buscando nuevos valores musicales y distanciándose del comercial alboroto de las listas de pop – y con ellos creció una escuela de periodismo que estaba ansiosa de canonizar tanto su trabajo como el suyo propio. El escritor de rock le hace sombra al músico de rock”<sup>87</sup>

Por su parte, David Bowie sostiene que “uno de los principios en el rock es que es la persona misma expresando lo que realmente siente” y que “siempre lo vi como una experiencia teatral”<sup>88</sup>, lo que llevaría al *glam* a una oposición bastante importante de una parte del público del rock más despectivo, a la que califica como “rock simulado”, o también conocido como *mock rock*. En este aspecto, Simon Philo señala que uno de los objetivos del *glam* se trataba de hacer avanzar el rock movilizándolo su pasado, encontrando rasgos teatrales en el *rock and roll* clásico de mediados de la década de 1950<sup>89</sup>, tal y como mencioné en el apartado anterior con los programas televisivos exclusivamente musicales que comenzaron a surgir y en los que la atención se centraba en lo visual más que en lo sonoro. Fue Little Richard (1932-2020) la mayor influencia en el campo del *glam*, que dejó rastro en las futuras estrellas de este género, como David Bowie, quien confirmó que Little Richard fue la persona que le inspiró en la formación de su primera banda. Además, la banda Slade, fundada en 1966, demostró también la

---

<sup>85</sup> Vid. Cita 81

<sup>86</sup> Doggett, *The man who sold the world*, 151.

<sup>87</sup> Blake, *The land without music*, 125.

<sup>88</sup> Heylin, *All the Madmen*, 209.

<sup>89</sup> Philo, *Glam Rock*, 42-43.

influencia de este artista con la publicación de su primer sencillo, al llevar la portada de “Get down and get with it” de Little Richard<sup>90</sup>. El año 1966 fue destacado por Jon Savage por encontrar en él un aspecto transformador que “comenzó con el pop y terminó con el rock. [...] El último año cuando el '45 (disco rpm) fue la principal forma de música pop, antes del pleno advenimiento del álbum como una fuerza creativa y comercial”<sup>91</sup>. Sin embargo, Phillip Ennis, Andrew Grant Jackson y Greil Marcus sostienen que un año antes, en 1965, Bob Dylan ya demostró la compatibilidad entre la libertad artística y el éxito, al crear un momento cero de esa libertad<sup>92</sup>.

Simon Philo, por su parte, señala que en 1975 los álbumes de *Glam* solo encabezaron la lista de Reino Unido durante un pequeño periodo de cuatro semanas, por lo que puede considerarse como un síntoma de declive de este género, además del descenso en las ganancias del mercado de *singles*<sup>93</sup>. Alwyn Turner señala que, en su momento de mayor éxito, el *glam* mantuvo a la juventud de la época llena de fantasía y diversión, sin embargo:

Su tiempo había pasado. Las listas estaban ahora llenas de discos americanos y de grupos británicos recreando el pop de la escuela secundaria de los años de Kennedy [...] donde el *glam* había utilizado el *rock and roll* temprano como una plataforma de lanzamiento a lo desconocido, esto fue un revivalismo sin precedentes.<sup>94</sup>

No obstante, la banda británica de *glam rock* Mud (fundada en 1966) logró colocarse en el número 1 en la primavera de 1975 con la canción “Oh Boy”, un año después de su *single* más vendido, “Tiger Feet”. A pesar de la poca distancia temporal entre estos dos temas, Philo señala que “el contraste entre estas dos pistas bien podría tomarse como una señal de que el *glam* se estaba osificando”<sup>95</sup>.

En relación con la época que ocupa esta investigación, entre la década de 1980 y los 2000, Auslander comenta que The Runaways, un grupo estadounidense femenino de *hard rock* y *punk*, a pesar de no haber conseguido mucho éxito en Estados Unidos, sí que lo obtuvo fuera del país. Según Auslander, el mayor éxito de Jett fue “I Love Rock and Roll” (1982), grabado originalmente por el grupo británico de *glam* The Arrows en

---

<sup>90</sup> Philo, *Glam Rock*, 43.

<sup>91</sup> Savage, 1966: *The Year The Decade Exploded*, ix-x.

<sup>92</sup> Grant Jackson, 1965: *The most revolutionary year in music*, 2-8.

<sup>93</sup> Philo, *Glam Rock*, 166.

<sup>94</sup> Turner, *Glam Rock: Dandies in the Underworld*, 145.

<sup>95</sup> Philo, *Glam Rock*, 167.



1974. Además, en su primer álbum *Bad Reputation* (1981) incluyó un par de canciones de Gary Glitter, músico de *glam rock* inglés<sup>96</sup>. El aspecto que logró tener finalmente Jett tiene que ver con la vestimenta típica rockera de cuero, que llegó a posar en una moto en el año 1988 para la revista *Outlaw Biker*<sup>97</sup>.

La música de varios géneros relacionados con el *rock* y el *pop* de entre los años 70 y 80 del siglo XX tienen mucho que ver con el camino que señaló el *glam*, pues su importancia e influencia no solo afecta a los aspectos sociales, sino también a la música posterior<sup>98</sup>. Por ejemplo, el *glam* tuvo cierta relación con el *hard rock*, alianza de la que se crearon bandas de *glam metal* en la década de 1980, como Mötley Crüe, Twisted Sister o Poison<sup>99</sup>. Por otra parte, en el año 1979, la banda de punk Tubeway Army, inspirada por Bowie, lanzó su *single* de electro-pop “Are ‘Friends’ Electric?”, que alcanzó el número uno en el Reino Unido<sup>100</sup>. Además, la década de 1980 fue un punto importante para la creación de actuaciones pop abiertamente *gays* de grupos como Frankie Goes to Hollywood, Culture Club o Flock of Seagulls, entre otros, con aspectos *glam* que aludían a la androginia y la identidad *queer*<sup>101</sup>. El rock gótico también fue alimentado por el *glam* en torno a los años 80 del siglo XX y dio lugar a bandas como Bauhaus, que lanzó dos clásicos *glam*, “Telegram Sam” (1980) y “Ziggy Stardust” (1982)<sup>102</sup>.

Es a finales de la década de los años 90 del siglo pasado, expone Simon Philo, cuando triunfó en Reino Unido la banda llamada Placebo, cuyo “Nancy Boy” (1996) se posicionó en el cuarto lugar de las listas de éxitos en 1997 en Gran Bretaña<sup>103</sup>. Dicha banda, continúa Philo, grabó una versión de “20th Century Boy” (T. Rex, 1973) para la película de 1998 *Velvet goldmine*, cuyo argumento trata de la historia de Brian Slade, estrella bisexual de *glam rock*, personaje cuya creación fue influenciada por David Bowie y Marc Bolan.

---

<sup>96</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 224.

<sup>97</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 225.

<sup>98</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 230.

<sup>99</sup> Walser, *Running with the Devil*, 24-36.

<sup>100</sup> Philo, *Glam Rock*, 204.

<sup>101</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 232.

<sup>102</sup> Philo, *Glam Rock*, 207.

<sup>103</sup> Philo, *Glam Rock*, 209.

## 3.- BON JOVI

### 3.1.- Jon Bon Jovi

Nacido el 2 de marzo de 1962 en Nueva Jersey como John Francis Bongiovi, fue el orgullo de sus padres, John y Carol Bongiovi, según apunta Laura Jackson<sup>104</sup>. En la década de 1960 aún era muy pequeño para apreciar el ambiente musical de la época, pero se puede decir que creció en el periodo en el que la escena musical estaba dividida entre el Reino Unido y América, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Además, recibió influencias de diferentes artistas como Elton John y Bruce Springsteen, a los que Jon Bon Jovi admiraba<sup>105</sup>. Olson sostiene que en las giras que realizaba la banda se podían observar sus raíces en la cultura de la clase obrera y es probable que gracias a ello se convirtiera en una parte muy importante de la cultura americana<sup>106</sup>.

### 3.2.- Banda musical Bon Jovi

Bon Jovi es una banda estadounidense que se considera incluida en el género pop metal, también llamado *glam*, *hair* o *soft metal*. Estéticamente posee bastantes elementos derivados del *glam rock* de la década de los años 70 del siglo XX como el maquillaje, la vestimenta o el peinado. Desafía las normas y el androcentrismo en cuanto a imagen idealizada de un referente en el que fijarse, como se consideraba a cualquier solista de un grupo musical. El sonido es más parecido al *hard rock* y más pesado que el del *heavy metal* clásico y su temática suele ahondar en el hedonismo y el desamor.

La agrupación ha tocado en vivo para millones de personas y con más de 120 millones de ventas de discos a nivel mundial. El grupo estaba compuesto en un principio por el batería Tico Torres, el teclista David Bryan, el bajista y fundador Alec John Such (fallecido en el año 2022), el guitarrista principal Richie Sambora y Jon Bon Jovi como vocalista principal de la banda. Pero a mediados de la década de 1990 Alec John Such dejó la banda y su configuración se redujo a cuatro miembros, aunque Jon Bon Jovi ha sido desde el principio el líder principal del conjunto. Se considera que la banda Bon Jovi favoreció un cambio en la historia del heavy metal con su éxito de 1986 “Livin’ on a Prayer”, tal como apuntan Florian Heesch y Niall Scott<sup>107</sup>. Según Robert Walser, en

---

<sup>104</sup> Jackson, *Jon Bon Jovi: The Biography*.

<sup>105</sup> Jackson, *Jon Bon Jovi: The Biography*.

<sup>106</sup> Olson, *Bon Jovi*, VII.

<sup>107</sup> Heesch y Scott, eds., *Heavy Metal, Gender and Sexuality*, 109.

“Livin’ on a Prayer” y con la invención de los personajes de Tommy y Gina, se combina el discurso del metal clásico con la “sinceridad romántica de una larga tradición del pop”, y logra atraer al público femenino<sup>108</sup>.

Margaret Olson en su libro *America’s Ultimate Band* comenta que, desde el lanzamiento de su primer álbum en el año 1984, *Bon Jovi*, el grupo ha mantenido una coherencia de tipo lineal en la identidad de marca y en su estrategia de marketing de cara a la promoción del grupo, además de mostrarse como una banda que “buscaba su propio estilo e identidad”<sup>109</sup>. Su estilo musical ha sido considerado como rock tradicional americano, aunque también abordan algunas canciones de rock de estilo más “pesado” como “Keep The Faith”, en rock más ligero como “Bed of Roses” o incluso canciones con un estilo más ligado al Country, como “Who Says You Can’t Go Home”. Para ejemplificar la forma en la que Bon Jovi comercializa su marca y su música hay que tener en cuenta que la intención de la agrupación es crear una idea de hermandad, pero centrándose en la figura principal de la banda, su voz principal, Jon Bon Jovi. Olson se fija en las portadas de algunos álbumes y apunta que “en su primer álbum fue fotografiado solo en la calle, con el resto de la banda en la contraportada. El segundo álbum, *7800° Fahrenheit*, presentaba su cara enmarcada por el fuego. En *Cross Road* y *Crush*, su cara era la más grande de la portada”<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Walser, *Running with the Devil*, 121.

<sup>109</sup> Olson, *Bon Jovi: America’s Ultimate Band*, 19.

<sup>110</sup> Olson, *Bon Jovi: America’s Ultimate Band*, 126.

## 4.- ANÁLISIS DE LOS VIDEOCLIPS

Bon Jovi se ha convertido en un grupo muy importante para la cultura americana en general y prueba de ello son algunos de sus álbumes, como *Slippery When Wet*, el dúo “Who Says You Can’t Go Home” del álbum *Have a Nice Day*, el álbum *Lost Highway* y el sencillo de 2000 “It’s My Life”, del álbum *Crush*<sup>111</sup>. Doc McGhee, mánager de Bon Jovi desde 1983 hasta 1991, pretendía manipular cuidadosamente la imagen del grupo, e intentó que sus vídeos fueran como los de Mötley Crüe, pero más divertidos<sup>112</sup>.

Según apunta Olson, el estilo de esta banda musical en sus inicios reflejaba la moda de la época, hasta que a mediados de la década de 1990 consigue obtener un estilo más propio<sup>113</sup> y, como mencionaré más adelante, esto tiene relación con el lanzamiento en 1992 del álbum *Keep The Faith*. Se conocen opiniones específicas de críticos como Ken Tucker, que sostenía que “en sonido y apariencia el grupo está fuertemente influenciado por los héroes reinantes del heavy metal, Van Halen”<sup>114</sup>. Sin embargo, Olson asegura que a mediados de la década de 1980 Van Halen poseía un estilo con colores brillantes y estampados de animales, mientras que Bon Jovi en esa misma década utilizaba el negro como color dominante.

Son reseñables las menciones a los directores de los videoclips de la banda, sobre los que comentaré tanto su trayectoria laboral como el tipo de colaboración en vídeos musicales de otros grupos, y si coexisten algunos aspectos en común entre Bon Jovi y otras agrupaciones. Antes de adentrarme en las carreras filmicas o televisivas de estos directores, me parece apropiado mencionar la relación de directores y los vídeos de los que son responsables artísticos. Por orden de aparición, los vídeos musicales de “Livin’ on a prayer” (1986) e “It’s My Life” (2000) comparten director, Wayne Isham; “Keep the Faith” (1992) fue dirigido por Phil Joanou; “Always” (1994) por Marty Callner y “Have a Nice Day” (2005) por Eric Hirshberg.

En cuanto a la banda protagonista de este trabajo, me centraré en cinco de sus canciones pertenecientes cada una a cinco álbumes distintos, cuyos videoclips son representaciones básicas de lo cantado en la letra. Para ello, comenzaré por orden

---

<sup>111</sup> Olson, *Bon Jovi*, 24.

<sup>112</sup> Marks y Tannenbaum, *I Want My MTV*, 333.

<sup>113</sup> Olson, *Bon Jovi*, 24-25.

<sup>114</sup> Tucker, “The Scorpions at the Spectrum”, 30.

cronológico, desde finales de la década de los ochenta hasta principios de los 2000 y en tema añadiré un pequeño apartado dedicado a introducir tanto el argumento del videoclip como una breve historia del álbum en el que se encuentra cada uno.

## 4.1.- Los directores

### 4.1.1.- Wayne Isham (Estados Unidos, 1958)

Con la llegada de la MTV en el año 1981 el vídeo musical adquirió un gran impulso y se produjo un cambio en la comercialización de la música, lo que provocó la creación de una industria en la que las bandas producirían vídeos musicales con el fin de distribuir su trabajo alrededor del mundo. Es a mediados de la década de los 80 cuando Bon Jovi publica su álbum debut, *Bon Jovi* (1984), y con él comienzan también su trayectoria de videoclips, ya que el vídeo musical se encontraba en pleno impulso. Sin embargo, con el vídeo de la canción “Runaway” del mismo álbum, no dieron con el aprobado del público, lo que provocó una mala reputación del grupo a la hora de montar videoclips. Esta dirección cambiaría un par de años después, cuando la banda comienza a colaborar con el director de cine Wayne Isham, que tuvo una influencia bastante directa en la vertiente más comercial de la banda<sup>115</sup>. Además, Craig Marks y Rob Tannenbaum aluden a una apreciación de Alan Niven, el ex mánager del grupo Guns N’ Roses:

No estoy seguro de lo bien que la banda lo habría hecho antes de MTV. Una de las pistas de su primer álbum funcionaba, “Runaway”. Su segundo álbum no era bueno. Si no hubiera sido por la buena apariencia de Jon, no estoy seguro de que a Bon Jovi se le hubiera permitido hacer un tercer álbum. Wayne Isham fue al menos tan importante para la banda como Jon Bon Jovi.<sup>116</sup>

Como ya he mencionado, Wayne Isham jugó un importante papel a la hora de dirigir los vídeos musicales de Bon Jovi, cuya primera colaboración fue “You Give Love A Bad Name” (*Slippery When Wet*, 1986), pasando también por “It’s My Life” (*Crush*, 2000) o “Bed of Roses” (*Keep The Faith*, 1992). En su primera colaboración con este director realizan un videoclip de tipo performativo: una actuación en vivo de “You Give Love A Bad Name” con la vestimenta típica del rock and roll de los años 80, reflejando no solo la energía que el grupo presenta sobre el escenario, sino también aquella que se experimentan los fans. En cuanto a “It’s My Life”, como mencionaré en su apartado

---

<sup>115</sup> Olson, *Bon Jovi*, 54.

<sup>116</sup> Marks y Tannenbaum, *I Want My MTV*, 333.

correspondiente, el vídeo también muestra una actuación en directo de la canción, así como la masa de fans por la que el personaje protagonista de la historia tiene que cruzar para conseguir encontrar a su novia, con la que había quedado para ver el concierto. Además de a Bon Jovi, Isham también dirigió vídeos musicales de los años 80 para diversos artistas, entre los que destacan Whitney Houston y Howard Jones, pero también tuvo mucho peso sobre grupos del género *heavy metal*, como Mötley Crüe, Def Leppard, Ozzy Osbourne y Skid Row<sup>117</sup>.

#### 4.1.2.- Phil Joanou (California, 1961)

Phil Joanou es un director norteamericano principalmente dedicado al mundo de la televisión. Debutó con Steven Spielberg, quien se fijó en él gracias a su película estudiantil titulada *Last Chance Dance*<sup>118</sup>. En este momento, Joanou acababa de finalizar sus estudios en la escuela de cine de la Universidad del Sur de California (USC) y fue reclutado por Spielberg con la finalidad de dirigir alguno de los episodios de su serie *Amazing Stories*<sup>119</sup> para la NBC: los titulados “Santa ‘85” (1985) y “The Doll” (1986), el segundo de ellos galardonado con el Premio Emmy<sup>120</sup>.

Continuó su carrera con los largometrajes, aunque un tiempo después regresa a las producciones televisivas, como mencionaré más adelante. Presenta varios cambios en el registro de las direcciones, entre ficción y realidad. En 1987 dirige *Three O’Clock High*, una comedia adolescente favorecida por la puesta en escena de Joanou y los movimientos originales de la cámara. Es al año siguiente cuando crea otra producción, pero más realista, *U2 Rattle and Hum*, para la que se inspiró en la gira “Joshua Tree” de 1987 del grupo americano de rock irlandés. En 1990 vuelve a la ficción con *State of Grace*, una película sobre *gangsters* irlandeses-americanos en Nueva York, llena de drama y acción visual<sup>121</sup> y cuenta con la participación de Sean Penn, Ed Harris y Gary Oldman, quienes contribuyeron a que esté considerado el mejor largometraje de Joanou hasta la fecha<sup>122</sup>. Paulatinamente este director fue desarrollando en un estilo característico propio basado en el lenguaje audiovisual de lo que por entonces se estaba emitiendo en la MTV, por lo

---

<sup>117</sup> Olson, *Bon Jovi*, 57.

<sup>118</sup> «Phil Joanou», *Videomanía*, [http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha\\_actores.asp?id\\_personaje=1656](http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha_actores.asp?id_personaje=1656).

<sup>119</sup> Hanson, *The Cinema of Generation X*, 40.

<sup>120</sup> Vid. Cita 118.

<sup>121</sup> Vid. Cita 119.

<sup>122</sup> Vid. Cita 118.

que acabó convirtiéndose en alguien importante para la reciente generación de jóvenes cineastas<sup>123</sup>.

Como ya he mencionado, regresa al campo televisivo con la proyección para la CBS de un documental sobre la infancia estadounidense, *Age Seven in America* (1992), que tuvo que ver con una serie británica llamada “Seven Up”, dirigida por Michael Apter y que consistía en entrevistar a un grupo de personas cada siete años a partir de 1962<sup>124</sup>. Según Peter Hanson, un momento importante en la carrera de Joanou es cuando elige ficcionalizar su vida profesional con su trabajo *Entropy*, cuya historia trata de un joven director, Jake (Stephen Dorff), al que le ofrecen la oportunidad de dirigir una película multimillonaria pero que acaba oponiéndose al obligarle a incluir escenas de desnudez gratuita. Hanson escribe que “*Entropy* es el peor tipo de cine autorreflexivo porque es la metaficción la que habla de la introspección, pero no avanza”<sup>125</sup>.

En el campo de los vídeos musicales, ha trabajado con grupos como el principal de este trabajo, Bon Jovi, pero también ha participado en la dirección de proyectos audiovisuales para U2 (con su película correspondiente ya mencionada, *U2 Rattle and Hum*), Tom Petty and the Heartbreakers y Mariah Carey y Whitney Houston<sup>126</sup>. Esta es una relación de sus producciones:

- Bon Jovi: “Keep The Faith” (*Keep The Faith*, 1992).
- U2: “Bad” (*The Unforgettable Fire*, 1984), “One” (*Achtung Baby*, 1991), “If God Will Send His Angels” (*Pop*, 1997) o “All Because of You” (*How to Dismantle An Atomic Bomb*, 2004), entre otros.
- Tom Petty: “You Don’t Know How It Feels” (*Wildflowers*, 1994) y “Walls (Circus)” (*Songs and Music from “She’s the one”*, 1996).
- Mariah Carey y Whitney Houston: “When You Believe” (del musical de DreamWorks *El príncipe de Egipto*, 1998).

---

<sup>123</sup> Hanson, *The Cinema of Generation X*, 40.

<sup>124</sup> Vid. Cita 118.

<sup>125</sup> Vid. Cita 123.

<sup>126</sup> *Wikipedia*, s. v. «Music videos directed by Phil Joanou», última modificación el 4 de octubre de 2021, [https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music\\_videos\\_directed\\_by\\_Phil\\_Joanou](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music_videos_directed_by_Phil_Joanou).

#### 4.1.3.- Marty Callner (Ohio, 1970)

Basándome en la página web oficial de Marty Callner<sup>127</sup>, comenzaré a realizar un recorrido sobre el trabajo de este director de cine y televisión, nacido en 1970. Comienza su carrera como el director de los *Boston Celtics* para la WBZ-TV<sup>128</sup>, y continúa como productor del canal de tenis de Wimbledon, que pertenecía a la compañía *Home Box Office*, para después trabajar en la actual HBO, donde consigue la atención del público. Además de los deportes, también dirigió especiales de música y obtuvo la fama de “constructor de carreras” en el campo de la comedia con su serie de especiales de “*Young Comedians*”, donde fueron descubiertos talentos como Jerry Seinfeld, Andy Kaufman y Robin Williams, además de dirigir los primeros eventos televisivos de cómicos como George Carlin, Steve Martin y Billy Crystal. Gracias a estas experiencias consiguió sus premios *Cable ACE* e incluso una nominación a un *Grammy* y varias nominaciones a los *Emmy*. Todo esto le impulsó a crear su propia compañía, la *Cream Cheese Films*.

Continuando con su paso por el campo musical de los videoclips, Callner dirigió más de 200 vídeos musicales y se convirtió en uno de los mejores en este campo, con vídeos creativos como “If I Could Turn Back Time” de Cher (*Heart of Stone*, 1989), “Wild Thing” de Sam Kinison (*Have you seen me lately?*, 1988), “Amazing” de Aerosmith (*Get a grip*, 1993) y “We’re Not Gonna Take It” de Twisted Sister (*Stay hungry*, 1984). Con este tipo de trabajos atrajo la atención de adolescentes de todas las edades y sus vídeos definieron una generación de audiencia de televisión musical, además de desarrollar un nerviosismo que traía de vuelta la época en la que el *rock and roll* era “peligroso”. Fue con el grupo Aerosmith con el que logró más fama, ya que consiguió un total de cinco premios *MTV Video Award*, como el premio “Vídeo del año” de MTV en 1994 por “Cryin’”, más tarde galardonado como “Mejor vídeo de todos los tiempos” de MTV. Con Madonna también recibió un *Grammy* por la producción de HBO “*Madonna-Live Down Under, The Girlie Show*” y un *Emmy* por “*Madonna Live: Drowned World Tour 2001*”, al igual que por la dirección de “*Britney Spears Live from Las Vegas*”. Entre la larga lista de logros, Callner estuvo siempre a la vanguardia de la industria de los conciertos y la comedia. Dirigiendo y produciendo a Justin Timberlake en “Justin

---

<sup>127</sup> Marty Callner, «The director’s chair», *Marty Callner: director, producer* (blog), 2018, <http://martycallner.com/WP/the-directors-chair/>.

<sup>128</sup> Cadena de televisión de Boston, propiedad de CBS News and Stations.



Timberlake: Futuresex/Loveshow” y a George López en “George López: America’s Mexican” ganó un *Emmy* por cada uno. Por “Rolling Stones – Licks World Tour Live From Madison Square Garden” consiguió una nominación al *Emmy* y por “Robin Williams Live On Broadway” consiguió cinco nominaciones a los mismos premios por su producción y dirección.

En la misma página web de Callner se encuentra una lista de los videoclips dirigidos por él<sup>129</sup>, entre los que se localizan tres de Bon Jovi: “Always” (*Cross Road*, 1994), presente en este trabajo, “Lie to me” y “Something for the Pain”, ambas pertenecientes al álbum *These Days* de 1995. Como ya he mencionado, Callner obtuvo gran impulso gracias a su trabajo con Aerosmith, grupo con el que ha dirigido diversos videoclips como “Amazing” y “Cryin’” (*Get a grip*, 1993), ya mencionados, pero también “Crazy” del mismo álbum, “Blind Man” (*Big Ones*, 1994), “Dude looks like a lady” (*Permanent Vacation*, 1987) o “Love in an elevator” (*Pump*, 1993), entre otros. Además de estos dos grupos, ha colaborado en la dirección de vídeos de otras agrupaciones tales como Poison, para los que dirigió “Every rose has its thorn” y “Fallen Angel”, del álbum *Open up and say... Ahh!* de 1988 o “Something to believe in” (*Flesh & Blood*, 1990), entre otros; Cher, con videoclips como “If I Could Turn Back Time”, “Heart of stone”, “Turn back time” o “The shoop shoop song”; con Scorpions colaboró para “Big City Nights” (*Love at first sting*, 1984); o con Sam Kinison, entre otros, para el que dirigió el vídeo musical de la canción “Wild Thing”, pero también “Mississippi Queen” o “Under my thumb”, pertenecientes al álbum *Leader of the Banned*, lanzado en 1990.

#### 4.1.4.- Eric Hirshberg (1968)

Según la página web de la fundación XPrize<sup>130</sup>, de la que es miembro, Eric Hirshberg está considerado como un gran empresario involucrado en industrias de diversa índole. Principalmente, fue CEO (director ejecutivo) de Activision, empresa de videojuegos fundada en 1979, en la que se mantuvo 8 años (2010-2018) en un constante crecimiento e innovación, sobre todo con las series de videojuegos como “Call of Duty”, “Destiny” y la destinada para niños, “Skylanders”<sup>131</sup>. Sin embargo, antes de adentrarse en

---

<sup>129</sup> Marty Callner, «Music Videos», *Marty Callner: director, producer* (blog), 2018, <http://martycallner.com/WP/music-videos/>.

<sup>130</sup> Fundada en 1995, es una organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo es fomentar el desarrollo tecnológico con el fin de beneficiar a la humanidad.

<sup>131</sup> Eric Hirshberg, “Eric Hirshberg profile”, *XPrize*, s.f., [https://www.xprize.org/about/people/eric-hirshberg?profileType=board\\_of\\_trustees](https://www.xprize.org/about/people/eric-hirshberg?profileType=board_of_trustees).

el campo de los videojuegos ocupó el puesto de director ejecutivo de la agencia de publicidad Deutsch LA, con clientes como Volkswagen, Sony Playstation o HTC, entre otros. Además, obtuvo el premio “Líder Creativo del Año” otorgado por la Asociación de Agencias de Publicidad<sup>132</sup>.

El post de la página web referenciada continúa explicando que actualmente, Hirshberg invierte y asesora a empresas además de formar parte de consejos de asesores (como Beta Technologies, Masterclass o Up Partners) o de consejos de administración, como la ya mencionada Fundación XPrize, o también de la Escuela de Artes y Arquitectura de la UCLA. Hirshberg también ha sido el creador de múltiples campañas de publicidad para el Museo Hammer de la Universidad de Los Ángeles, el Comité Nacional Demócrata y el Museo del Holocausto<sup>133</sup>. El motivo principal por el que Hirshberg ocupa varias líneas de este apartado es su condición de músico con varios discos grabados en su haber, así como por haber dirigido uno de los videoclips de Bon Jovi del año 2005, presente en este trabajo, “Have a nice day”, del que hablaré más adelante.

## **4.2.- “Livin’ on a prayer” (1986)**

### **4.2.1.- Breve historia**

“Livin’ on a prayer” es uno de los hits más famosos de la banda. Lanzado en el año 1986 y compuesto por Jon Bon Jovi y Richie Sambora, se encuentra en su álbum *Slippery When Wet*. Fue el álbum más vendido en el año 1987, además de mantenerse ocho semanas en el número uno en la lista *Billboard 200*<sup>134</sup>. Con este álbum, Bon Jovi se convirtió en la primera banda en tener dos *hits* números uno consecutivos en las listas *Billboard Hot 100*<sup>135</sup>. Según la propia Margaret Olson, con los vídeos musicales de este álbum quedó en cierta manera solidificada la imagen del grupo<sup>136</sup>, aspecto al que contribuyó de manera decisiva el director de cine ya mencionado Wayne Isham.

El argumento narrativo de “Livin’ on a Prayer” describe a una pareja formada por Tommy y Gina, en la que el hombre asume una posición muy tradicional como

---

<sup>132</sup> Vid. Cita 130.

<sup>133</sup> Vid. Cita 130.

<sup>134</sup> La lista de éxitos musicales estadounidense perteneciente a la revista musical *Billboard*, cuyo objetivo es crear una lista de los 200 álbumes más vendidos de la semana.

<sup>135</sup> Olson, *Bon Jovi*, 39.

<sup>136</sup> Vid. Cita 135.

sustentador de la familia. Sin embargo, después de mostrar a la mujer como la verdadera responsable de sustentar económicamente a la pareja porque Tommy se encuentra sin trabajo, este le promete a Gina que la situación volverá a cambiarse. Esta trama se verá relacionada con otro videoclip que analizaré posteriormente, “It’s My Life” y que además de finalizar el argumento principal del primer videoclip, supone uno de los puntos culminantes en la carrera artística de la banda<sup>137</sup>.

#### 4.2.2.- Análisis

En este vídeo musical se observa que, a rasgos generales, se combinan imágenes en cámara lenta y a velocidad normal durante todo el transcurso visual del concierto en directo. Al ser un videoclip que se centra exclusivamente en la *performance*, no es posible relacionar la letra con lo que está ocurriendo en la imagen, tal y como comenté en el apartado del estado de la cuestión, ya que se trata de una puesta en escena basada en una actuación real y no de una historia con línea argumental; es más bien un videoclip de tipo descriptivo-performativo.

Es por eso por lo que creo conveniente dividirlo en dos partes que me han parecido destacables: la primera, en la que se observa un proceso de preparación antes de la actuación en directo y que está editada con imágenes en blanco y negro y la segunda, hacia el final del vídeo y que se relaciona con la primera, pero con la diferencia de que se produce un cambio a imágenes en color y la pista del recinto donde se produce la actuación se muestra llena del público asistente.

La primera parte del videoclip transcurre en una especie de ensayo general de la banda antes salir al escenario. La estética visual se construye comenzando con los integrantes de la banda llegando a un gran escenario y vestidos con pantalones vaqueros rotos, chaquetas de cuero con flecos y botas altas, sin olvidar su aspecto físico de pelo largo, rizado y con mucho volumen. Desde el principio hasta que se escuchan los primeros versos de la letra (casi un minuto de duración de los cuatro que dura el vídeo) se muestran los preparativos y organización del grupo. Es decir, más de una cuarta parte del vídeo expone la situación previa a la actuación. Además, cuando el vocalista principal, Jon, empieza a cantar, lo hace como si se tratara del concierto, mientras que en imagen se siguen observando los preparativos, entre los que se muestra tanto los integrantes

---

<sup>137</sup> Heesch y Scott, *Heavy Metal, Gender and Sexuality*, 109.

hablando entre ellos y mirando a cámara de manera divertida, como los ayudantes de escenario colocando arneses de seguridad en los artistas, ya que en el concierto los van a necesitar. Incluso llega a verse una claqueta en el minuto 0:57. Todo ello transcurre en el ambiente de un ensayo, como ya he mencionado, por lo que en esta primera parte del videoclip no hay público.

La segunda y última parte del vídeo, concretamente cuando comienza por segunda vez el estribillo en el minuto 2:39, se produce un cambio de la imagen a color que coincide de manera sincrónica con el golpe percusivo de la caja de la batería que da paso al estribillo, es decir, se produce una sincronía dura, ya que se trata de un cambio brusco entre las imágenes en blanco y negro y las de color, pero también entre las escenas del recinto vacío y repentinamente lleno de público. Por tanto, en ese momento se observa una gran masa de seguidores de la banda saltando y disfrutando del concierto. En estas imágenes se puede observar además la interacción de Jon con el público, chocando sus manos y acercando el micrófono para que la gente participe en la actuación. En el minuto 2:49 se produce una relación directa de referencia entre letra e imagen, ya que al mismo tiempo que se oye la frase “Take my hand / We’ll make it I swear”<sup>138</sup> el cantante aparece dando la mano a un seguidor del público, gesto repetido también posteriormente. Es en el minuto 3:24 cuando, al cambiar el tono de los dos últimos estribillos, se pone en funcionamiento el mecanismo de los arneses que he mencionado en la primera parte del vídeo, y levantan al cantante por encima de la masa de seguidores, a la vez que se observan carteles entre el público que muestran mensajes de admiración hacia la banda. El final del vídeo coincide con la primera parte del estribillo, repetido por tercera vez consecutiva, pero con un *fade out* combinado con imágenes en cámara lenta y con uno de los integrantes corriendo fuera del escenario mientras se crea una cortina de chispas, que ya habían aparecido durante la *performance*.

En cuanto a los planos utilizados, en su investigación sobre análisis de videoclips, Diego Hidalgo sostiene que los planos picados y contrapicados suelen ser bastante comunes, tomados el primero como debilidad y el segundo como engrandecimiento<sup>139</sup>. No obstante, como bien dice Sedeño Valdellós, el uso constante de dichos recursos, sobre todo el plano contrapicado, acaba reduciendo su significado de majestuosidad, dando lugar, pues, a un significado que tiene que ver con la relación entre

---

<sup>138</sup> “Toma mi mano / Te juro que lo conseguiremos”

<sup>139</sup> Hidalgo Fernández, «El análisis del videoclip como texto audiovisual», 64.

público y escenario, además de aportar cierto sentido sexual<sup>140</sup>. Por tanto, hay videoclips en los que el uso del contrapicado es bastante habitual, como en *I Was Made For Lovin' You* de Kiss (1979), pero también otros en los que el espectador acaba casi formando parte del público que aparece en pantalla debido a la presentación de numerosos planos subjetivos<sup>141</sup>, como es el caso de la canción analizada en este apartado.

### 4.3.- “Keep the faith” (1992)

#### 4.3.1.- Breve historia

El álbum *Keep the faith* fue lanzado en el año 1992, tras una separación de la banda a principios de la década de los noventa<sup>142</sup>, producida después de la última gira con su álbum *New Jersey* y los discos en solitario de Jon Bon Jovi y Richie Sambora<sup>143</sup>. Es en este momento cuando dejan atrás el *glam* de la década de 1980 y amplían su estilo musical dentro del *rock*<sup>144</sup>. Destacan el videoclip de “Bed of Roses” (del álbum *Keep The Faith*), cuyo montaje está basado en diversos elementos narrativos simultáneos, sin mostrarse de manera clara ninguno de ellos: imágenes en blanco y negro, de la historia de la canción, de detrás de las escenas, de cómo se grabó<sup>145</sup>... Margaret Olson escribe que todo esto puede ser tomado como reflejo de no tener muy claro sobre qué iba a ser el vídeo, además de haberse generado un cambio físico en la estética del vocalista Jon, ya que ahora aparece con el pelo más corto y con pendientes de aro en las orejas<sup>146</sup>.

El argumento y mensaje de la canción son positivos, trata de mantener la fe en momentos difíciles, que todo tiene solución, se trata de un texto que intenta transmitir un mensaje de ánimo. El estribillo de la canción dice:

*“Faith, you know you’re gonna live through the rain / Lord, you’ve got to keep the faith  
Don’t you know it’s never too late? / Right now, we’ve got to keep the faith*

---

<sup>140</sup> Ana María Sedeño Valdellós, «El videoclip musical en el contexto del lenguaje audiovisual», en *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*, coord. por J. A. Sánchez López y F. García Gómez (Málaga: Universidad de Málaga, 2009), 30.

<sup>141</sup> Vid. Cita 139.

<sup>142</sup> Javier Miralles, «Disco Clásico: Keep The Faith de Bon Jovi», *Rock Camp* (blog), 11 de noviembre de 2017, <https://www.rockcamp.es/blog/disco-clasico-keep-the-faith-de-bon-jovi/>.

<sup>143</sup> Javier Miralles, «10 canciones para conocer a Bon Jovi», *Rock Camp* (blog), 4 de marzo de 2018, <https://www.rockcamp.es/blog/10-canciones-para-conocer-a-bon-jovi/>.

<sup>144</sup> Vid. Cita 143.

<sup>145</sup> Olson, *Bon Jovi*, 60.

<sup>146</sup> Vid. Cita 145.

*Faith, don't you let your love turn to hate / Love, you've got to keep the faith*"<sup>147</sup>

#### 4.3.2.- Análisis

El videoclip de "Keep the Faith" puede considerarse como uno de los vídeos extraoficiales del grupo, pues se trata de una de sus canciones más vanguardistas, aunque este aspecto no interviene en la realización del vídeo ya que la mayor parte del aspecto visual se centra en primeros planos del vocalista<sup>148</sup>. La estética que presentan los integrantes de la banda tiene que ver con una imagen algo más masculina, más *rockera*: el pelo no es tan largo como aparecía en la canción anteriormente analizada y en vez de ser rizado es liso y con volumen. En general y como ya he introducido en el apartado anterior, las imágenes se van alternando entre color y blanco y negro, al igual que la mezcla de planos de lo que parece una representación de un concierto en la que se aprecian las luces típicas de un show, pero donde no se ve más allá de los músicos. Por tanto, este vídeo musical puede considerarse, al igual que el anteriormente analizado, de tipo descriptivo-performativo. Como se puede apreciar, se utilizan prácticamente los mismos recursos en dos canciones diferentes, aunque pertenecientes al mismo álbum, a pesar de estar dirigidas por personas distintas (la canción aquí analizada fue dirigida por Phil Joanou y "Bed of Roses" por el ya mencionado Wayne Isham).

Hasta el segundo 0:18 las imágenes se basan en primeros planos del cantante, coordinados en sincronía dura por los golpes de los acordes iniciales de la guitarra antes de que comience el *riff* del bajo: en cada acorde se muestra un primer plano de Jon en diferentes posiciones. Sin embargo, las imágenes no se siguen entre sí, es decir, una imagen aparece cuando se escucha el acorde y después el director, Phil Joanou, inserta un fundido a negro. Este aspecto denota una imitación en las imágenes de lo que sucede en la música (la imagen va desvaneciéndose al igual que el sonido del acorde). A continuación, aparece la banda al completo paseando por una calle de la ciudad con un plano contrapicado, lo que aporta, como ya he mencionado en el análisis de la canción anterior, una connotación de majestuosidad<sup>149</sup> o engrandecimiento<sup>150</sup>. Además, las imágenes están en blanco y negro, lo que puede acentuar esas connotaciones. Sin

---

<sup>147</sup> Los dos primeros versos del estribillo dicen "Fe, sabes que vas a vivir entre la lluvia / Dios, tienes que mantener la fe", es decir, sabes que vas a tener problemas en la vida, pero aún así tienes que seguir adelante y pensar en que todo pasará y se arreglará porque "¿no sabes que nunca es tarde?" ("*don't you know it's never too late?*")

<sup>148</sup> Olson, *Bon Jovi*, 60.

<sup>149</sup> Sedeño Valdellós «El videoclip musical en el contexto del lenguaje audiovisual», 30.

<sup>150</sup> Hidalgo Fernández, «El análisis del videoclip como texto audiovisual», 64.

embargo, al final del vídeo musical, en el minuto 5:25, se presenta esa misma imagen, pero con la diferencia de que en ese momento las imágenes se exhiben en cámara lenta y, como había sucedido al principio, al mismo tiempo que la música va desvaneciéndose sucede lo mismo con la imagen, a la que vuelven a añadir un fundido a negro.

Es en la introducción instrumental donde se deja entrever la vestimenta de la banda: chaquetas de cuero, camisetas con y sin mangas y ajustadas y pantalones vaqueros. Más adelante se observa que algunos de los integrantes llevan gafas de sol y, además, a Jon se le ven los pendientes de aro que ya mencionaba Olson<sup>151</sup>. La letra comienza en el segundo 0:30 y es a partir de aquí donde se observa un plano del cantante principal sentado en las escaleras de una casa, y se observa claramente el tatuaje que lleva en el brazo. Después se le ve a través de una valla, más adelante en unas escaleras (Jon de pie en primer plano y el guitarrista sentado en otro nivel de las escaleras). Esto es reseñable porque un aspecto curioso que llama la atención es que la estrofa que comienza después del estribillo, a partir del minuto 1:51, coincide en las imágenes con las de la primera estrofa de la canción (Jon sentado en la escalera de una casa, la imagen de la valla, la de las escaleras...), no en el mismo orden, pero muy similar. En general, se puede apreciar también que son planos recurrentes que van apareciendo a lo largo del videoclip.

No es hasta el preestribillo, que se escucha en el minuto 1:03, cuando aparecen ya como tal los planos en los que se observa a la banda tocando en directo en lo que parece una representación de un concierto. Hasta ese momento, los planos utilizados tienen que ver con planos callejeros donde se aprecia al cantante principal vocalizando la letra. En el estribillo, en el minuto 1:20, ya se están mezclando las imágenes callejeras con las de lo que yo he considerado como falso concierto.

En el solo de guitarra, en el minuto 3:14, Joanou utiliza primeros planos de la guitarra con movimientos rápidos de cámara. Se puede decir que la mayoría de los planos de este solo se muestran en contrapicados. Considero que se puede analizar como si hubiera alguien entre el público grabando, sensación que transmite el plano construido desde abajo y con movimientos de cámara bastante irregulares. De nuevo, así como apuntaba Valdellós, se sostiene una relación entre espectador y escenario<sup>152</sup>. También se

---

<sup>151</sup> Olson, *Bon Jovi*, 60.

<sup>152</sup> Vid. Cita 149.

observan otros planos en los que el guitarrista se encuentra en mitad de la calle tocando solo y bailando.

#### 4.4.- “Always” (1994)

##### 4.4.1.- Breve historia

“Always” es una *power ballad* que se encuentra en el álbum denominado *Cross Road*, el primer álbum donde concurren varios *hits* como “Someday I’ll Be Saturday Night” y el analizado en esta sección, “Always”<sup>153</sup>. Este álbum fue lanzado en octubre de 1994 y “Always” puede considerarse como una canción de gran popularidad, con una historia que trata sobre la separación de una pareja y el arrepentimiento de una de las partes<sup>154</sup>.

En un artículo de David Metzger sobre las *power ballad* se indica que este tipo de canciones surgieron en torno a 1970 gracias a las grabaciones pop de Barry Manilow, entre otros, que incluían también rock y R&B, y que han acabado convirtiéndose en un pilar fundamental de la música popular desde los años 70 del siglo XX. Según este artículo, hay que tener en cuenta un aspecto fundamental en las *power ballad* y es que a partir de una fórmula musical expresiva se crea una atmósfera sentimental que provoca que las emociones sean inmediatas<sup>155</sup>.

##### 4.4.2.- Análisis

En este vídeo musical se combinan imágenes de la historia de la propia canción, representándola con actores que hacen de la pareja de la que habla la letra, e imágenes en las que se percibe lo que simula la grabación de la canción en el estudio. Es por esto que este videoclip es mixto, ya que combina la narración de la historia de una pareja con imágenes del estudio de grabación. Cuando se muestran éstas se observa que el aspecto físico de la banda tiene que ver con el de la canción anteriormente analizada, “Keep The Faith”, ya que solamente han transcurrido dos años entre canción y canción. Además, en los primeros planos del vocalista principal se advierte un corte de pelo cada vez más

---

<sup>153</sup> Olson, *Bon Jovi*, 166.

<sup>154</sup> Raihan Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics» (tesis, Universidad del Estado Islámico, 2021), 39, <http://repository.uinjambi.ac.id/6630/1/AI.160804%20Connotative%20Meaning%20of%20Bon%20Jovi%207s%20Selected%20Song%20Lyrics%20-%20Raihan%20Assiddiqy.pdf>.

<sup>155</sup> David Metzger, «The Power Ballad», *Popular Music* 3, vol. 31 (octubre de 2012).



parecido al de la canción “It’s My Life”, la siguiente a analizar, y el complemento de los pendientes de aro que ya mencioné en la breve historia de la canción anterior. Por tanto, se vislumbra poco a poco una evolución estilística de la banda.

No es hasta el segundo 0:17 cuando comienza la introducción de la canción. En ese transcurso de tiempo, el director, Marty Callner, aparentemente propone una contextualización de la situación y el lugar, al mostrar una plaza de lo que parece un barrio pobre, plano en el que ha conservado el sonido en directo (diegético) del paisaje sonoro, como gente paseando e interactuando entre sí, incluso se llega a escuchar el ladrido de un perro y el pitido de los coches que pasan por esa zona para abrirse paso. En esos primeros 17 segundos, se deduce que el movimiento de la cámara está construido de manera que la primera imagen que se observa es la de unos jóvenes jugando al fútbol en una pista, en un plano que hace que la mirada se centre exclusivamente en ellos. A continuación, realiza un movimiento de traslación lento hacia la derecha, donde se muestra la calle con gente caminando y comprando productos en lo que parece un mercado. Cuando ya se ha puesto en contexto la situación de ese plano, la cámara realiza un *zoom out* a la vez que se desplaza hacia arriba con la intención de llegar hasta la ventana de la casa donde se encuentra el protagonista de la canción, se adentra en su habitación y se le observa tumbado en la cama mirando una foto de su novia (o, más bien, su exnovia), y recordando momentos vividos junto a ella. Mediante primeros planos en los que se advierte tanto al chico y a la chica por separado como a los dos juntos haciendo planes, Callner muestra esos recuerdos durante la introducción instrumental de la canción, aunque van a estar presentes a lo largo de toda la pieza.

En este caso, considero que se puede aplicar la tesis de Raihan Assiddiqy acerca de la relación música-texto con la imagen en movimiento. Según Assiddiqy, en la primera frase de la canción “*This Romeo is bleeding, but you can’t see his blood*”<sup>156</sup> encontramos una connotación negativa, ya que lo que Bon Jovi parece expresar es que está sufriendo por algún contratiempo que sucedió durante su relación<sup>157</sup>. Cuando comienza la frase, se muestra al cantante principal en primer plano cantando con un micro. Además, justamente esta frase coincide con el momento que ya he mencionado, cuando las imágenes muestran a un novio apesadumbrado que recuerda momentos vividos con su expareja.

---

<sup>156</sup> “Este Romeo está sangrando, pero no puedes ver su sangre”

<sup>157</sup> Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics», 33.

Mientras se alternan imágenes de la historia del videoclip con imágenes relacionadas con la grabación de la canción, se observa también la coincidencia de la frase “*It’s been raining since you left me / Now I’m drowning in the flood*”<sup>158</sup> con la continuación de los recuerdos asociados a la pareja, escena que continúa hasta la aparición del estribillo en el minuto 1:18. En el momento que se escuchan los versos mencionados, el vocalista sigue expresando tristeza y utiliza alguna otra metáfora en la letra, en este caso, la palabra “lloviendo” (*raining*) del primer verso, que según Assiddiqy no se refiere a la lluvia en sí de manera literal, sino al llanto, que después utiliza en el segundo verso con la palabra “inundación” (*flood*), lo que significaría la enorme cantidad de lágrimas del protagonista<sup>159</sup>. Sin embargo, mi punto de vista es que la palabra *raining* del primer verso puede ser tomada no solo como lágrimas, sino también como signo de tristeza en el sentido de que una vez se ha roto la relación, el protagonista se siente apesadumbrado por la situación de abandono.

Como ya he mencionado, en el minuto 1:18 aparece el primer estribillo de la canción, en el que se observan planos de lo que parece una fiesta en la que se muestra a la pareja protagonista en situación distendida, todo ello sobre el primer verso del estribillo. La escena va transformándose a partir del segundo verso del estribillo con planos en los que se ve a esa pareja llegando a casa después de dicha fiesta. En la estrofa que sigue a continuación del estribillo, que comienza en el minuto 2:05, las imágenes se construyen principalmente con primeros planos de Jon interpretando la canción en el estudio mientras se aprecia cómo escenifica ciertas partes de los versos. Por ejemplo, en el minuto 2:20 la letra correspondiente es “*What I’d give to run my fingers through your hair*”<sup>160</sup>, momento en el que Jon se pasa los dedos por su propio pelo.

La siguiente estrofa, que comienza en el minuto 2:33, empieza con una frase que dice “*When he holds you close / When he pulls you near*”<sup>161</sup> y es en este momento cuando se observa una relación de la letra con las imágenes mostradas. Es en este instante de la canción en el que lo que parecía una bonita historia en pareja, se transforma en un engaño por parte del chico, al que la novia sorprende con la chica que se suponía que era su amiga. Además, en el minuto 1:55, casi al final del estribillo, se observa que la amiga enciende

---

<sup>158</sup> “Ha estado lloviendo desde que me dejaste / Ahora me estoy ahogando en la inundación”

<sup>159</sup> Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics», 34.

<sup>160</sup> “Lo que daría por pasar mis dedos por tu pelo”

<sup>161</sup> “Cuando él te abraza fuerte / Cuando te atrae hacia él”

una televisión donde se descubre lo que está haciendo la pareja en la habitación. Más adelante, en el minuto 2:27 ocurre lo mismo, pero ahora la que está mirando la pantalla es la novia y se percata de cómo su novio le está engañando con su amiga.

La segunda vez que aparece el estribillo en el minuto 2:46, prácticamente coincide con el momento en el que la novia entra en la habitación, sin creer lo que está viendo, para después salir corriendo de casa. En este momento se aprecian planos generales de una calle con la chica huyendo sin saber muy bien a dónde ir. El final de ese estribillo coincide con las imágenes en las que se ve a la chica sentada en la entrada de un portal y es aquí donde un chico se preocupa por ella y la sube a su casa. Este chico es artista y en el momento en el que se escucha el solo de guitarra en el minuto 3:39 hay un plano general del habitáculo y se aprecia a ese chico pintar un cuadro de ella.

En el minuto 4:06 se escucha la frase “*Well there ain’t no luck in this loaded dice*”<sup>162</sup>, que según Assiddiqy presenta un punto de vista encaminado al fracaso, sentimiento habitual en la vida humana, pero que siempre tiene que ser tomado como punto de mejora propia<sup>163</sup>. En el videoclip, esta frase se relaciona con las imágenes ya que se trata de un momento en el que el personaje se da cuenta de que no hay nada que hacer, que ha fracasado, mientras se observan planos de la chica acostada en una cama de la casa del chico que la ayudó en la calle.

Cuando aparece el último estribillo, en el minuto 4:19, se observan imágenes del novio en busca de la chica, la encuentra y se da cuenta de que también ha estado con otro hombre, se enfada y ve cómo la chica quiere alejarse de él. En el minuto 5:15, que coincide con la música instrumental del final de la canción, se muestra cómo explota el piso del artista, mediante un plano exterior del edificio, para después mostrar cómo sale del edificio el chico principal de la historia con un plano general en picado, que acaba en un casi primer plano del protagonista. Por último, en el minuto 5:37, las imágenes vuelven a mostrar la escena que apareció al principio del vídeo musical, ya que se supone que han terminado los recuerdos de los que trata todo el videoclip. Pero en esta escena hay algo diferente, y es que el chico cree ver a la chica en su habitación, aunque se trata de una

---

<sup>162</sup> “Bueno, no hay suerte en estos dados”

<sup>163</sup> Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics», 41.

ilusión que le recuerda nuevamente que ya no hay vuelta atrás y que ha perdido a la chica para siempre.

#### **4.5.- “It’s my life” (2000)**

##### **4.5.1.- Breve historia**

Después de un segundo parón de varios años de la banda (1997-1999) y el lanzamiento de discos en solitario de algunos de sus miembros, realizan el álbum *Crush* (2000), que llegó a conseguir un sonido más nuevo de la agrupación con respecto a los anteriores discos<sup>164</sup>. Este álbum (el séptimo de la agrupación) se encuentra uno de los *singles* culminantes de la carrera del grupo, “It’s My Life”. Según Margaret Olson, ellos mismos reconocen que esta canción logró captar la atención de nuevos fans<sup>165</sup>. Además, el mismo Jon Bon Jovi reconoce que “con “It’s My Life” he escrito mi canción más egoísta. Al menos eso es lo que pensé. Hasta que la gente escuchó la canción y se la aplicó a ellos mismos. Pueden pensar claramente que era su vida también”<sup>166</sup>. Considero que en los conciertos de este grupo, al igual que en otros muchos, existe una conexión entre el público y la banda, lo que hace que la gente pueda sentirse más identificada con sus letras, así lo apunta también Olson<sup>167</sup>. Por ejemplo, un verso de “It’s My Life” recita “It’s now or never, I ain’t gonna live forever”, lo que puede ser tomado como un mantra, un mensaje de “hazlo, porque no sabes qué va a pasar mañana”.

Esta canción se fue conociendo a raíz de interpretarla en escenarios masivos, en lugares y circunstancias con mucho público. Por ejemplo, en 2001 la interpretaron en el Madison Square Garden de Nueva York, en un concierto benéfico a favor de los policías y bomberos de la tragedia del 11S. Otra gran ocasión se dio en 2002, en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de Invierno en Salt Lake City, Utah<sup>168</sup>.

##### **4.5.2.- Análisis**

Como ya he mencionado anteriormente, el director de este vídeo musical es Wayne Isham, que proporciona un escenario con una actuación en directo de Bon Jovi en

---

<sup>164</sup> Miralles, «10 canciones para conocer a Bon Jovi».

<sup>165</sup> Olson, *Bon Jovi*, 22-26.

<sup>166</sup> Olson, *Bon Jovi*, 22.

<sup>167</sup> Olson, *Bon Jovi*, 22.

<sup>168</sup> Vid. Cita 165.

un túnel de metro con una gran masa de fans que asisten a ver a la banda. Según apunta Margaret Olson, los integrantes presentan un aspecto más elegante que en el pasado y se pueden apreciar tonos azules, negros y platas sobre toda la escena<sup>169</sup>. En general, la historia del presente videoclip está basada en la alternancia de imágenes de un chico (Tommy) corriendo por la ciudad porque llega tarde a su cita con su novia (Gina) – personajes aparecidos ya en “Livin’ on a Prayer” – junto con imágenes del concierto que se está llevando a cabo en esos momentos. Es por tanto un vídeo de tipo descriptivo-narrativo, pues mezcla escenas del grupo en actitud performativa y una historia paralela con narrativa propia.

Según comienza el vídeo, en las imágenes iniciales se observa cómo la chica llama al chico por teléfono para preguntarle dónde está porque llega tarde al concierto de Bon Jovi. Es entonces cuando Tommy sale corriendo de casa mientras se escuchan unos latidos de corazón (y antes de ello se intuyen los acordes iniciales de la canción). Hasta el segundo 0:27 no comienza la canción, sino que antes se aprecia junto con esos latidos las primeras voces, pero no es hasta dicho segundo cuando continúa la música. Al inicio de la letra, en el segundo 0:33, se observa un plano casi de detalle de Jon y el micrófono. En el segundo 0:45 se aprecia una concordancia entre la música y la imagen cuando Tommy baja por las escaleras de emergencia de su edificio: los golpes melódico-percusivos característicos de la canción coinciden con un pequeño salto que realiza el chico que, en la edición del vídeo, se repite. En el momento en el que Tommy toca el suelo con los pies comienza a sonar de manera sincrónica el primer estribillo de la canción, en el segundo 0:58. Además, justo antes de comenzar dicho estribillo, Assiddiqy apunta que en la parte de la letra de la canción que dice “*I ain’t gonna be just a face in the crowd / You’re gonna hear my voice / When I shout it out loud*”<sup>170</sup> expresa un sentimiento de deseo que tiene que ver con ser diferente al resto: la palabra *face* (cara) hace referencia a la identidad personal de cada uno, mientras que la palabra *crowd* (multitud/público) representa a la gente en general<sup>171</sup>. Es en este momento cuando aparece por primera vez el público que ha asistido al concierto de la banda, por lo que se obtiene otro punto de coordinación imagen-música (letra).

---

<sup>169</sup> Olson, *Bon Jovi*, 22.

<sup>170</sup> “No voy a ser una simple cara entre la multitud / Vas a oír mi voz / cuando grite alto”

<sup>171</sup> Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics», 28.

Se da otra concordancia entre música (letra) e imagen en el minuto 1:08, cuando se pronuncia la frase “*I just wanna live while I’m alive*”<sup>172</sup>, que coincide visualmente con el momento en el que Tommy se agarra al camión de la basura para ahorrar tiempo en su llegada al túnel del concierto. Posteriormente, en la segunda parte del estribillo, en el minuto 1:16 se pronuncian las frases “*My heart is like an open highway / Like Frankie said / I did it my way*”<sup>173</sup>, de lo que Assiddiqy sostiene que la palabra *highway* (autopista, carretera) presenta un significado que tiene que ver con la libertad que todo el mundo posee para decidir qué camino elegir en la vida<sup>174</sup>. Además, un aspecto interesante de estos versos es la referencia a la canción “My Way” de Frank Sinatra, que de nuevo demuestran la intención de la canción de animar a tomar nuestros propios caminos y no ser igual que el resto de la gente. En el minuto 2:22, la segunda vez que aparece el estribillo, se muestra la carretera de la ciudad con un atasco de tráfico y se observa a Tommy correr entre los coches, lo que puede ser tomado igualmente como referencia a la misma alusión a la carretera como metáfora de la libertad para elegir. El atasco, vinculado a la palabra *highway*, sugiere que la vida podrá obstaculizar nuestro camino, pero si se consigue sobrellevar las dificultades se acaba llegando al destino (en este caso, el atasco conduce hasta el túnel donde se está realizando el concierto, destino del protagonista del vídeo).

Justo antes del último estribillo, en el minuto 3:02, se detiene la música (esto solo ocurre en el videoclip, en la canción original no hay pausa alguna), y coincide con el momento en el que Tommy salta de un puente y pasa un camión por debajo. Las imágenes de esta secuencia, al igual que la música, se paran y se ralentizan (a la vez que se escuchan los mismos latidos que ya se habían escuchado al principio del vídeo) y hasta que no llega al suelo, en el minuto 3:12, la música no vuelve a sonar, antes de ser casi atropellado por el camión. Es en este momento cuando comienza el último estribillo (que se repite otra vez más), y que coincide con las imágenes ya mencionadas de Tommy saltando por los coches parados en el atasco.

A lo largo de todo el vídeo Tommy atraviesa por varias dificultades, ya que tropieza con muchos obstáculos que le impiden seguir adelante. Por ejemplo, bajando del camión de la basura se tropieza, se cae al suelo y le hace tropezar a una señora que paseaba

---

<sup>172</sup> “Yo solo quiero vivir mientras esté vivo”

<sup>173</sup> “Mi corazón es como una autopista abierta / Como dijo Frankie / Lo hice a mi manera”

<sup>174</sup> Assiddiqy, «Connotative meaning of Bon Jovi’s selected song lyrics», 29.

unos perros (que en imágenes posteriores persiguen a Tommy durante un tramo de su camino). Poco después y mientras los perros le siguen persiguiendo, se encuentra con unos señores vestidos de Elvis Presley que le interrumpen el camino, atraviesa un edificio en ruinas (con los perros detrás, aunque es aquí donde consigue despistarlos). Al poco de comenzar el segundo estribillo, en el minuto 2:14, se une a una carrera realizada en las calles de la ciudad, en el minuto 3:12, cuando casi le atropella un camión. Por último, se mete en la carretera esquivando coches e incluso corriendo por encima de ellos, para conseguir llegar al fin a su destino, exactamente cuando la canción y el vídeo finalizan. Este final puede ser considerado como una connotación positiva en la que se hace referencia a la letra de la canción, ya que, como mencioné anteriormente, se entiende que no importan los obstáculos que se te encuentran en el camino de la vida si se sabe esquivarlos para llegar a la meta personal de cada uno. Por tanto, se obtiene de esta canción una metáfora de la vida, un mensaje de ánimo cuando las cosas vayan mal y parezca que no hay salida.

#### **4.6.- “Have a nice day” (2005)**

##### **4.6.1.- Breve historia**

Esta canción está incluida en el álbum homónimo *Have a Nice Day*, lanzado en 2005. En este disco se incluye una canción cuyo vídeo musical es considerado por Margaret Olson como el mejor vídeo de Bon Jovi desde el álbum *Slippery When Wet*<sup>175</sup>: “Who Says You Can’t Go Home”, rodado en Filadelfia y que obtuvo una gran importancia para el grupo, ya que representa varios hitos de su trayectoria<sup>176</sup>. Por su parte, “Have a nice day”, transmite cierto mensaje de libertad, similar al de la canción comentada al comienzo de este apartado. Sin embargo, en “Have a nice day” el mensaje se difunde de manera directa, sin necesidad de utilizar metáforas. Por ejemplo, el primer verso de la canción canta “*Why you wanna tell me how to live my life?*”<sup>177</sup> y a lo largo de toda la canción se reivindica esa libertad personal que no debe ser juzgada por nadie más. Otra relación que encuentro con “It’s My Life” es el último verso del estribillo, “*I’m gonna live my life*”, o, “Voy a vivir mi vida”. Esto podría corresponder con el estribillo

---

<sup>175</sup> Olson, *Bon Jovi*, 61.

<sup>176</sup> Olson, *Bon Jovi*, 38-41.

<sup>177</sup> “¿Por qué quieres decirme cómo tengo que vivir mi vida?”

de la canción anterior, especialmente cuando utiliza la referencia a la canción “My Way”:  
*“Like Frankie said, I did it my way”*.

#### **4.6.2.- Análisis**

Uno de los aspectos más destacables del videoclip de esta canción es la aparición recurrente del logotipo, que consta de una cara roja sonriente y que se muestra por todo Manhattan. El personaje genérico del fan es común al resto de ejemplos analizados, primero en la calle pidiéndole autógrafos y después como público de una de sus actuaciones en directo<sup>178</sup>. Considero que se trata de una canción algo más dura a nivel de significado que las anteriormente analizadas, ya que, como he mencionado en el punto anterior, presenta un mensaje bastante claro y directo que se refleja no solo en la letra, sino también en la música: en este caso, la parte instrumental contiene un ritmo bastante firme y seguro y en la melodía muchas veces se muestra esa “rebeldía” por medio de la voz de Jon, una voz rasgada que reivindica que va a hacer lo que él realmente quiera y no lo que le digan. De nuevo, se trata de un videoclip de tipo descriptivo-performativo.

En los primeros 20 segundos de este vídeo musical, el director Eric Hirshberg quiso mostrar planos de los fans de la banda pidiendo autógrafos y fotos al vocalista principal mientras que el resto de los integrantes caminan en un segundo plano y entran al recinto donde va a celebrarse el concierto de Bon Jovi. Este audiovisual, a diferencia de “Keep The Faith”, por ejemplo, se centra más en la imagen de Jon, vestido con una ropa “básica”: una camiseta y unos vaqueros, así como unas gafas de sol (complemento recurrente en algunos de los videoclips ya analizados) y un colgante. En cuanto al peinado, la estética es bastante parecida a la del videoclip anteriormente analizado, “It’s My Life”, quizá con el pelo un poco más corto aún.

Justo antes de empezar la música, se observa cómo uno de los seguidores le saca una foto con el móvil a la carátula del disco que acaba de firmarle Jon con una cara sonriente sobre el fondo rojo y se la envía a otra persona, lo que forma una cadena de mensajes que contienen dicho logotipo. Es a partir de este momento cuando comienza la introducción instrumental de la canción, que coincide con la difusión de dicho dibujo, no solo mediante mensajes del móvil, sino también con pegatinas y grafitis que aparecen por toda la ciudad, un chico que se lo dibuja en la zapatilla con rotulador, o incluso otra cara

---

<sup>178</sup> Vid. Cita 175.



pintada en la luz roja de un semáforo y en unas alcantarillas en mitad de la carretera. Progresivamente, Jon acaba dándose cuenta de que aquella cara que había dibujado en uno de los discos de la banda aparece por cada rincón de la ciudad. El primer momento que se observa al vocalista sorprendido porque le han dado una cartulina con esa misma cara se aprecia en el segundo 0:48, pero llega un momento en el que ya lo ha visto tantas veces que hasta sonríe cuando se vuelven a mostrar, como ocurre en el minuto 1:15 en la terraza de un bar, y también en el minuto 1:54 cuando señala al colgante de la camarera en lo que parece la misma terraza (en este momento se observa un primer plano del colgante para señalar que, efectivamente, se trata de la cara sonriente).

En el segundo 0:56 se puede observar una concordancia entre música e imagen porque se aprecia a dos chicos jóvenes con intenciones de hacer alguna gamberrada y al final acaban pegando una de las famosas pegatinas rojas en la espalda de una policía. Es justo en ese momento cuando comienza el estribillo, además del detalle de ponerse el semáforo de peatones en rojo y los chicos que comienzan a cruzar la carretera corriendo. Mientras dura este primer estribillo, diferentes jóvenes se comportan igual que los ya mencionados, y realizan este tipo de broma a otras personas (generalmente mayores que ellos).

Continuando con las concordancias música-imagen, destaca el minuto 1:18 pues coincide en sincronía dura con la frase del estribillo que dice “*When the world gets in my face*”<sup>179</sup>, justo después de haber cantado que “brilla como el diamante, rueda con los dados y enseña a volar al viento” (“*Shining like a diamond / rolling with the dice / Standing on the ledge / I show the wind how to fly*”). En el momento en el que dice “el mundo se pone en su cara” en las imágenes se muestran diferentes marquesinas de paradas de autobús, combinadas con el ritmo de la canción, en las que aparece la famosa pegatina pegada en las caras de los actores que anuncian el producto.

En el minuto 1:22 se aprecia otra concordancia que acentúa la relación sincrónica entre música e imagen. El plano muestra a varios jóvenes patinando con su *skate* por la acera de la ciudad y en el momento en el que el primero de ellos cae después del salto que ha realizado, es cuando coincide tanto el golpe del monopatín como el de la pisada para cogerlo con la mano con los dos golpes rítmicos del estribillo “*Have a nice day*”. En el minuto 1:31 comienza la segunda estrofa con el verso “*Take a look around you, nothing's*

---

<sup>179</sup> “Cuando el mundo se pone en mi cara”

*what it seems*<sup>180</sup>; es en ese momento cuando en el vídeo musical se observa a Jon y Richie Sambora caminando por la ciudad y una chica pasa andando entre los dos con una camiseta que lleva el logo de la sonrisa, mientras que ambos se giran a mirarla y acto seguido sonríen cuando vuelven a girarse para seguir caminando.

El penúltimo estribillo comienza en el minuto 2:03. Se produce un cambio de secuencia al cambiar las imágenes callejeras de la gente haciendo gamberradas a imágenes del concierto que realiza la banda en el recinto que aparecía al principio de este audiovisual, aunque igualmente se alternan con planos de la calle. Se observa una gran masa de fans entre la que se encuentran caras conocidas, como la de la camarera (minuto 2:16). Justo antes del solo de guitarra, sobre el minuto 2:30, lo que prácticamente coincide de nuevo con los versos del estribillo que dan título a la canción, “Have a nice day”, se produce la colocación de una lona gigante por parte de unos jóvenes en la que se vuelve a observar la recurrente cara sonriente sobre fondo rojo.

Durante la última parte del último estribillo se observan imágenes en las que la banda accede a un helicóptero en el minuto 3:40, lo que se relaciona con el final del concierto, ya que una vez terminado vuelven a casa o viajan a otra ciudad. Por una parte, estas imágenes coinciden también con una parte de la letra que solo aparece al final de la canción y que dice: “*When the world keeps trying to drag me down / Gotta raise my hands, gonna stand my ground*”<sup>181</sup>, aspecto que puede estar relacionado con ese viaje en helicóptero, ya que podrá haber pasado por muchas cosas, pero ha llegado alto (literalmente, si se tiene en cuenta la altura a la que se viaja en este transporte aéreo). Por otra parte, el minuto 3:45 coincide con la frase “*gotta raise my hands*” y es en este momento cuando Jon levanta las manos en el escenario. El final del vídeo, como es lógico, corresponde con el final del concierto y es justo en el último “*Have a nice day*” cuando se escucha también al público corearlo.

---

<sup>180</sup> “Mira a tu alrededor, nada es lo que parece”

<sup>181</sup> “Cuando el mundo trate de hundirme / Tengo que levantar mis manos, voy a mantenerme firme”



## 5.- CONCLUSIONES

Como ya he mencionado en los apartados correspondientes al videoclip y al *glam-rock*, cada uno de ellos ha presentado y sigue presentando su evolución a lo largo de los años. En el periodo temporal aquí referido se pueden observar algunos cambios a la hora de la realización de vídeos musicales y más concretamente los de la banda protagonista del trabajo, Bon Jovi. Lo que más interesante me ha parecido estudiar e investigar son los cambios en el aspecto físico de la banda, de cuya observación concluyo que se dan ciertas diferencias desde mediados de la década de 1980 hasta mediados de los 2000, aunque no muy evidentes desde mi punto de vista. En los primeros videoclips analizados se observa una estética de pelo largo y cardado, ropas de cuero con pantalones vaqueros y botas (más ligada al *glam*), mientras que en los últimos se aprecia una vestimenta más propia del *rock*, con camisetas ajustadas (algunas de tirantes), chaquetas de cuero y vaqueros (puntos en común), a lo que se le añaden colgantes y gafas de sol, además de la estética capilar del vocalista principal, que evoluciona desde el pelo largo y cardado propio de alrededor de los años 80 del siglo XX hacia un pelo alisado y algo más corto, pasando por el ejemplo de “Keep The Faith” en el que se aprecia un pelo alisado pero con mucho volumen debido a la laca.

Los vídeos musicales analizados en esta investigación, en mi opinión, presentan una evolución de *glam* a *rock*, debido principalmente a la estética que aparece en cada uno de ellos: en los primeros, el pelo largo y cardado puede recordar al de una mujer, pero en los últimos, a pesar de presentar el pelo no demasiado corto, el estilo es algo diferente y combinado con la vestimenta, produce un toque menos femenino. Además, un aspecto importante que tener en cuenta es que cada videoclip está dirigido por un director diferente, excepto “Livin’ on a prayer” y “It’s my life”, que fueron dirigidos por Wayne Isham. A nivel general, otro aspecto que me parece apropiado mencionar en cuanto a los directores es la relación que pueda haber entre videoclips que han dirigido para Bon Jovi y los que han dirigido, por ejemplo, para Mötley Crüe. En este caso puede apreciarse ciertas correspondencias en la dirección de, por ejemplo, “Livin’ on a prayer” (Bon Jovi, 1986) y “Home Sweet Home” (Mötley Crüe, 1985), ambos basados principalmente en la grabación de un concierto en directo y en los que el aspecto físico de ambos grupos es bastante parecido. Esto puede darse también porque coinciden en la misma época de lanzamiento, con tan solo un año de diferencia. Además, también puede darse otra coincidencia de “It’s My Life” con “Home Sweet Home” a la hora de la realización del

comienzo del vídeo: en el primero, aparece el personaje principal en su cuarto cuando recibe una llamada y sale corriendo de casa, y es en este momento cuando empieza la música; en el segundo, se observa a cada miembro de la banda en actitud relajada cuando reciben una llamada, todos acuden al concierto y es en el camino cuando comienza la música.

En resumen, puede concluirse de esta investigación, por un lado, que tanto el videoclip como el *glam rock* han presentado su evolución histórica, lo que ha determinado la trayectoria de ciertos artistas y grupos musicales que, a pesar de ser considerados como “raros” y destructores del *rock* (por ejemplo, el ya mencionado David Bowie), siguieron adelante. Por otro lado, creo que igualmente que todos los videoclips de Bon Jovi seleccionados presentan varios puntos en común, como la tipología de vídeo (descriptiva-performativa) o la recurrencia de imágenes relacionadas con los espectadores y seguidores de Bon Jovi, además de algunos aspectos físicos que, como se ha podido apreciar, poseen una leve evolución a lo largo de los años mencionados en el presente trabajo.

## 6.- BIBLIOGRAFÍA

- Assiddiqy, Raihan. «Connotative meaning of Bon Jovi's selected song lyrics». Tesis, Universidad del Estado Islámico, 2021. <http://repository.uinjambi.ac.id/6630/1/AI.160804%20Connotative%20Meaning%20of%20Bon%20Jovi%27s%20Selected%20Song%20Lyrics%20-%20Raihan%20Assiddiqy.pdf>.
- Auslander, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.
- Blake, Andrew. *The Land without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-Century Britain*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Cagle, Van. *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks, California: Sage, 1995.
- Charlesworth, Chris. «Bowie: Birth of the New Rock Theatre». *Melody Maker*. 22 de junio de 1974.
- Doggett, Peter. *The man who sold the world: David Bowie and the 1970s*. Londres: Bodley Head, 2011.
- Ennis, Philip. *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1992.
- Farber, Jim. «The Androgynous Mirror: Glam, Glitter and Sexual Identity». *Rolling Stone: The Seventies*. Ed. Peter Braunstein and Michael William Doyle. Nueva York: Routledge, 2002: 142-45.
- Frith, Simon. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Hanson, Peter. *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*. Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc., 2002.
- Heesch, Florian, y Niall Scott, eds. *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary approaches*. Nueva York: Routledge, 2016.

- Heylin, Clinton. *All the Madmen: Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, The Kinks, The Who and a Journey to the Dark Side of British Rock*. Londres: Constable, 2012.
- Hidalgo Fernández, Diego. «El análisis del videoclip o vídeo musical como texto audiovisual». Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2018. <https://hdl.handle.net/11441/79825>.
- Hoskyns, Barney. *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. Nueva York: Pocket Books, 1998.
- Illescas, Jon E. *La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados*. 2º ed. España: El Viejo Topo, 2016.
- Jackson, Andrew Grant. *1965: The most revolutionary year in music*. Nueva York: Thomas Dunne, 2015.
- Jackson, Laura. *Jon Bon Jovi: The Biography*. Londres: Hachette Digital, 2010.
- López Román, Alejandro. «Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica». Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014. [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Alopezr/Lopez\\_Roman\\_Alejandro\\_p\\_I\\_186.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Alopezr/Lopez_Roman_Alejandro_p_I_186.pdf).
- Marks, Craig, y Rob Tannenbaum. *I Want My MTV: The uncensored story of the music video revolution*. Nueva York: Penguin Group, 2011.
- Metzer, David. «The Power Ballad». *Popular Music* 3, vol. 31 (octubre de 2012): 437-459. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143012000347>.
- Olson, Margaret. *Bon Jovi: America's ultimate band*. Londres: Rowman & Littlefield, 2013.
- Philo, Simon. *Glam Rock: Music in Sound and Vision*. Londres: Rowman & Littlefield, 2018.
- Savage, Jon. *1966: The Year The Decade Exploded*. Londres: Faber and Faber, 2015.
- Sedeño Valdellós, Ana María, Jennifer Rodríguez López y Santiago Roger Acuña. «El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético». *Revista Latina de Comunicación Social*, 71 (2016): 332-348. DOI: 10.4185/RLCS-2016-1098.

- Sedeño Valdellós, Ana María. «El videoclip como mercanarrativa». *Revista Signa*, 16 (2007): 493-504.
- Sedeño Valdellós, Ana María. «Música e Imagen: aproximación a la historia del vídeo musical». *Área Abierta*, n.º 3 (julio de 2002): 1-11.
- Stump, Paul. *Unknown pleasures: A cultural biography of Roxy Music*. Londres: Quartet, 1998.
- Tucker, Ken. «The Scorpions at the Spectrum». *Philadelphia Inquirer*, junio de 1984.
- Turner, Alwyn. *Glam Rock: Dandies in the Underworld*. Londres: V&A, 2013.
- Viñuela Suárez, Eduardo. «A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video». *Océanide 7* (2015).
- Walser, Robert. *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1993.





## 7.- ANEXOS

### Anexo 1. Letra de “Livin’ On A Prayer” (1986)

Once upon a time not so long ago...

Tommy used to work on the docks, union's been on strike  
He's down on his luck, it's tough, so tough  
Gina works the diner all day working for her man  
She brings home her pay for love, for love  
She says, we've got to hold on to what we've got  
It doesn't make a difference if we make it or not  
We've got each other and that's a lot for love  
We'll give it a shot

**Woah, we're half way there**  
**Woah, livin' on a prayer**  
**Take my hand, we'll make it I swear**  
**Woah, livin' on a prayer**

Tommy's got his six-string in hock  
Now he's holding in what he used to make it talk so tough, it's tough  
Gina dreams of running away  
When she cries in the night, Tommy whispers “baby, it's okay, someday”

We've got to hold on to what we've got  
It doesn't make a difference if we make it or not  
We've got each other and that's a lot for love  
We'll give it a shot

**\*Estribillo\***

Oh, we've got to hold on, ready or not  
You live for the fight when it's all that you've got

**\*Estribillo\* (x3)**

## **Anexo 2. Letra de “Keep The Faith” (1992)**

Mother, mother tell your children that their time has just begun  
I have suffered for my anger, there are wars that can't be won  
Father, father please believe me  
I am laying down my guns, I am broken like an arrow  
Forgive me, Forgive your wayward son

Everybody needs somebody to love (Mother, mother)  
Everybody needs somebody to hate (Please believe me)  
Everybody's bitching 'cause they can't get enough  
And it's hard to hold on when there's no one to lean on

**Faith, you know you're gonna live through the rain**  
**Lord you got to keep the faith**  
**Faith, don't you let your love turn to hate**  
**Now we've got to keep the faith**  
**Keep the faith, keep the faith**  
**Lord, we've gotta keep the faith**

Tell me baby when I hurt you. Do you keep it all inside?  
Do you tell me "All's forgiven" and just hide behind your pride

Everybody needs somebody to love (Mother, father)  
Everybody needs somebody to hate (Please don't leave me)  
Everybody's bleeding 'cause the times are tough  
Well it's hard to be strong when there's no one to dream on

**Faith, you know you're gonna live through the rain**  
**Lord, you've got to keep the faith**  
**Don't you know it's never too late**  
**Right now, we've got to keep the faith**  
**Faith, don't you let your love turn to hate**  
**Love, you've got to keep the faith**  
**Keep the faith, keep the faith**  
**Oh, we've got to keep the faith**  
**Keep the faith, keep the faith**  
**Lord, we've got to keep the faith**

Ooh yeah, ooh yeah. Yeah, yeah, yeah

I've been walking in the footsteps of society's lies  
I don't like what I see no more  
Sometimes I wish that I was blind, ometimes I wait forever  
To stand out in the rain so no one sees me cryin'  
Trying to wash away the pain

Mother, father  
There's things I've done I can't erase  
Every night we fall from grace  
It's hard with the world in your faith  
Trying to hold on, trying to hold on

**Faith, you know you're gonna live through the rain**  
**Lord, you got to keep the faith**  
**Faith, don't you let your love turn to hate**  
**Right now we've got to keep the faith**  
**Faith, keep the faith, keep the faith**  
Try to hold on, trying to hold on  
Yeah

Keep the faith, keep the faith  
Everybody keep the faith  
Keep the faith, keep the faith  
Ooh yeah

Everybody needs somebody to love  
Everybody needs somebody to hate (ooh yeah)

### **Anexo 3. Letra de “Always” (1994)**

This Romeo is bleeding, but you can't see his blood  
It's nothing but some feelings that this old dog kicked up  
It's been raining since you left me. Now I'm drowning in the flood  
You see, I've always been a fighter, but without you I give up  
I can't sing a love song like the way it's meant to be  
Well, I guess I'm not that good anymore, but baby that's just me

**And I will love you, baby, always**  
**And I'll be there forever and a day, always**  
**I'll be there 'til the stars don't shine**  
**'Til the heavens burst and the words don't rhyme**  
**And I know when I die, you'll be on my mind**  
**And I'll love you, always**

Now your pictures that you left behind  
Are just memories of a different life  
Some that made us laugh, some that made us cry  
One that made you have to say goodbye  
What I'd give to run my fingers through your hair  
To touch your lips, to hold you near  
When you say your prayers, try to understand  
I've made mistakes, I'm just a man

When he holds you close, when he pulls you near  
When he says the words you've been needing to hear  
I wish I was him with these words of mine  
To say to you 'til the end of time

**That I will love you baby, always**  
**And I'll be there forever and a day, always**

If you told me to cry for you, I could  
If you told me to die for you, I would  
Take a look at my face  
There's no price I won't pay  
To say these words to you  
Well, there ain't no luck in these loaded dice  
But baby, if you give me just one more try  
We can pack up our old dreams and our old lives  
We'll find a place where the sun still shines

**\*Estribillo\***

#### **Anexo 4. Letra de "It's My Life" (2000)**

This ain't a song for the broken-hearted  
No silent prayer for faith-departed  
And I ain't gonna be just a face in the crowd  
You're gonna hear my voice when I shout it out loud

**It's my life, it's now or never  
But I ain't gonna live forever  
I just want to live while I'm alive (It's my life)  
My heart is like an open highway  
Like Frankie said, "I did it my way"  
I just want to live while I'm alive. It's my life**

Yeah, this is for the ones who stood their ground  
For Tommy and Gina, who never backed down  
Tomorrow's getting harder, make no mistake  
Luck ain't even lucky, got to make your own breaks

**It's my life, and it's now or never  
I ain't gonna live forever  
I just want to live while I'm alive (It's my life)  
My heart is like an open highway. Like Frankie said, "I did it my way"  
I just want to live while I'm alive 'cause it's my life**

Better stand tall when they're calling you out  
Don't bend, don't break, baby, don't back down

**\*Estribillo\* (x2)**

## **Anexo 5. Letra de “Have A Nice Day” (2005)**

Why you wanna tell me how to live my life?  
And who are you to tell me if it's black or white?  
Mama, can you hear me? Try to understand  
Is innocence the difference between a boy and a man?  
My daddy lived a lie, it's just the price that he paid  
Sacrificed his life, just slavin' away

**Ooh, if there's one thing I hang onto  
That gets me through the night  
I ain't gonna do what I don't want to  
I'm gonna live my life**

**Shining like a diamond, rolling with the dice  
Standing on the ledge, I show the wind how to fly  
When the world gets in my face I say, have a nice day  
Have a nice day**

Take a look around you, nothing's what it seems  
We're living in the broken home of hopes and dreams  
Let me be the first to shake a helping hand  
Anybody brave enough to take a stand  
I knocked on every door down every dead end street  
Looking for forgiveness and what's left to believe?

**\*Estribillo\* (x2)**

When the world keeps trying to drag me down  
Gotta raise my hands, gonna stand my ground  
I say, hey, have a nice day  
Have a nice day, have a nice day