

ARMONÍAS, DISONANCIAS Y ESTRIDENCIAS: DE LAS CRÓNICAS A LOS DIARIOS. LOS MÚSICOS EN LA(S) PANTALLA(S)

XOSÉ NOGUEIRA

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Se propone en este texto un acercamiento al subgénero del *biopic* musical, acotando nuestro campo de interés dentro de los siguientes límites: a) enfocando el asunto prioritariamente desde la contemporaneidad cinematográfica; y b) atendiendo a aquellos filmes (a algunos de ellos) que abandonan lo meramente hagiográfico, lo convencional, para embarcarse hacia otros territorios, los que se ocultan detrás de la obra y de la figura públicas de los músicos retratados, así como de su época e influencia. Un trayecto que comportará el recurso a caligrafías filmicas y a estrategias estilísticas que van a poner en evidencia la ambigüedad de los límites entre cine ficcional y documental, filmes transfronterizos que asimismo supondrán una inmersión en aquellos temas mayores que movilizan el mejor cine de estos años: el cuestionamiento de la identidad, la perplejidad, la melancolía, la desolación, la pérdida, la soledad, las pulsiones autodestructivas, la latencia de la muerte, serían algunos de ellos.

Palabras clave: biopic, música popular, subculturas, cine independiente, ambigüedad, disolución de códigos, complejidad, drogas, identidad, soledad, inestabilidad, desarraigo, extrañamiento, alienación, post-ideología, autodestrucción.

Abstract

This paper looks at the subgenre of musical biopic, annotating out field of interest within the following limits: a) approaching the matter primarily from the contemporary film; and b) basis of those films (a few) leaving merely hagiographic, the conventional, to embark into other territories, which are hidden behind the work and public figure musicians portrayed, and of his time and influence. A journey that will involve the use of calligraphy filmic and stylistic strategies that will highlight the ambiguity of the boundaries between fiction and documentary films, films that also border will make a dip in those major issues that drive the best films of recent years: the questioning of identity, perplexity, melancholy, desolation, loss, loneliness, self-destructive impulses, the latency of the death, there were few.

Keywords: biographic picture, popular music, subcultures, independent film, ambiguity, dissolution of code, complexity, drugs, identity, loneliness, instability, displacement, exile, alienation, post-ideology, self-destruction.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Confluyen en esta charla de entrada un tema, la música en el cine (o, si queremos ser más precisos, en las pantallas audiovisuales) y un (sub)género, la biografía filmica (esto es, el *biopic*, fusión de los términos *biographic picture*).

Un tema y un género, pues, tremendamente amplios que, evidentemente, procedimos a acotar de cara a esta aportación. De manera que quisiéramos comenzar estableciendo los límites de esa acotación y explicando los motivos que nos llevaron a trazarlos.

Sabido es que hay muchas maneras de enfocar el estudio de la presencia, papel y funciones de la música en el cine así como el concreto análisis de las múltiples variantes que nos ofrecen las aproximaciones a las figuras de los músicos, a su vida y a su obra. Porque, no olvidemos aquella frase de Michel Chion: “*La música en el cine es, en principio, mayoritariamente una música que puede existir, o haber existido, o estar destinada a existir fuera del espacio del filme*”¹. De hecho, cuando al *biopic* musical nos referimos, estamos refiriéndonos asimismo a una música (y a unos personajes) que, en la mayor parte de los casos, ha(n) existido y/o existe(n) *fuera* de las pantallas audiovisuales.

De este modo, las estrategias de acercamiento a esas músicas (y, en muchas ocasiones, letras: aspecto no menos importante) y a sus hacedores, a sus intérpretes, serán muy diversas. Y ya no nos estamos refiriendo a los acercamientos teóricos, sino a las propias elecciones de productores y cineastas (o productores-cineastas) a la hora de lo que —en realidad— es filmar la música. Elecciones temáticas, narrativas —o no, como en seguida veremos— y estéticas: encontraremos, como es sabido (y ya no vamos a citar títulos), desde películas o telefilmes centrados en los grandes compositores clásicos de siglos pasados hasta los que reparan en estrellas o *mitos* de la música popular del siglo XX llegando hasta nuestra más inmediata contemporaneidad. Películas tan diversas como puedan serlo sus contextos de producción, la personalidad de sus autores y la figura *retratada*. Filmes que irán desde lo meramente *hagiográfico* y muchas veces convencional hasta la indagación, la búsqueda de aquello que está (que puede estar) detrás de la obra y de la influencia de esos músicos, de aquello que los

¹ Michel Chion, *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 291.

impulsó o paralizó, que los inspiró o que los marcó, que los salvó o carcomió. Serán estos últimos filmes en los que convivan, en los que se enfrenten radicalmente armonías, disonancias y estridencias. Serán también los que acostumbren a presentar las caligrafías menos lineales, más tortuosas, en estricta coherencia con las búsquedas que las guían. Serán éstos, pues, los filmes que aquí nos interesen.

UN BREVE RECORDATORIO HISTÓRICO

Pero sigamos acotando. Dentro del ingente *corpus* cinematográfico constituido por las biografías filmadas (o, más adelante, grabadas) de músicos, destaca, por la cantidad y la heterogeneidad de sus formulaciones, el apartado que, a partir sobre todo de la década de los años cincuenta del pasado siglo, contempla el progresivo e imparable acercamiento del cine a las diversas expresiones de eso que, simplificando y para entendernos, podríamos denominar de modo genérico como *música popular* (música de masas). Esto es, el *jazz*, el *rythm 'n blues*, el *folk*, el *rock 'n' roll*, el *pop* y todas las manifestaciones posteriores que de ellos derivarán (*mod*, *punk*, *after-punk*...).

Recordemos, por ejemplo, que el *biopic* jazzístico conoce años de esplendor en esa década de los cincuenta, con filmes centrados en las carreras de músicos como Bix Beiderbecke, Glen Miller o Benny Goodman, a los que precedieron en los años anteriores y seguirán en los posteriores otros títulos, todos ellos, eso sí, caracterizados en esta época por el edulcoramiento en la visión que ofrecen de la vida de estos *jazzmen* (pero sobre esto volveremos después).

Es más, como recordaba el ya citado Chion², el *jazz* —o la combinación de *blues* y *jazz*—se convierte coetáneamente en un elemento importante a la hora de crear el “ambiente” sonoro de muchos filmes, tanto en el cine estadounidense (*Un tranvía llamado Deseo* [*A Streetcar Named Desire*], Elia Kazan, 1951, música de Alex North; *La muerte de un viajante* [*Death of a Salesman*], Laslo Benedek, 1951, también con música de North; *El hombre del brazo de oro* [*The Man with the Golden Arm*], Otto Preminger, 1955, música de Elmer Bernstein; *Chantaje en Broadway* [*Sweet Smell of Success*], Alexander Mackendrick, 1957, música de nuevo de Elmer Bernstein con la

² *Op. cit.*, p. 137 y ss.

colaboración del *jazzman* Chico Hamilton; *La ley del silencio* [*On the Waterfront*], E. Kazan, 1954, con música del otro Bernstein, Leonard; *Quiero vivir* [*I Want to Live!*], Robert Wise, 1958, música de Johnny Mandel, formado como arreglista de *jazz*; etc.) como en el europeo, particularmente en cierta corriente del cine francés que empieza a acompañar sus imágenes por un tipo de *jazz*

a veces improvisado por un solista o por una pequeña formación: John Lewis y el Modern Jazz Quartet en *Sait-on jamais* (1957) de Roger Vadim (que reincidirá con Thelonious Monk en *Les liasons dangereuses* [1959]), o Miles Davis a la trompeta solista en el filme policíaco de Louis Malle *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957). Hay que recordar que para el espectador de la época, la sonoridad del *jazz* no resultaba un descubrimiento, y reflejaba un cierto “aire de los tiempos” que también se respiraba en los cafés, al escuchar discos y a veces en ciertas series de televisión³.

De hecho, durante estos años figuras como Louis Armstrong, Duke Ellington, Gene Krupa, Lionel Hampton, Count Basie, Art Blakey, Nat “King” Cole, Charlie Mingus, Herbie Hancock, Sonnie Rollins, Dizzy Gillespie o el ya citado Miles Davis, entre otros muchos (y repárese en la variedad de períodos y tendencias jazzísticas representados) compusieron las bandas sonoras (el *score*) de un gran número de películas y, en muchas ocasiones, realizaron apariciones especiales interpretándose a sí mismos⁴.

Y, junto al *jazz*, la eclosión del *rock*. Y una cosa que, no por ya sabida, debemos dejar de recordar y tener en cuenta: bien que ambas líneas musicales configuran dos de las vías creativas, dos de los pilares fundamentales en el ocio de la cultura de masas de la segunda mitad del siglo XX, ambas se popularizan en buena medida *enfrentadas*, puesto que en aquel momento representan a generaciones diferentes. Un hecho que, precisamente, el cine reflejará de forma inmediata a su manera: sobradamente conocido es el ejemplo que nos proporciona el filme dirigido por Richard Brooks *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1954), en el que un

³ *Ibidem*, p. 139.

⁴ Cfr. Quim Casas, *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid, Jaguar, 2003, pp. 124-125.

profesor de música (interpretado por Glenn Ford) liberal, moderno, interesado en intentar comprender a sus alumnos y amante del *jazz* (como corresponde, en aquel momento, al arquetipo definido), se verá irremisiblemente enfrentado a éstos (o a parte de éstos), a los miembros de una nueva generación que repudia a sus progenitores, que no se identifica con ellos ni con sus valores (sean éstos cuales sean), a los *representantes* de ese cambio generacional —y aquí, la sociología del cine— motivado por la sociedad del bienestar tras la II Guerra Mundial, *teenagers* que acceden a los nuevos artículos de consumo; jóvenes que ya no escuchan *jazz*, escuchan *rock*:

La música de los títulos de crédito de este filme (...) dio la vuelta al mundo, y contribuyó al lanzamiento del *rock and roll* mucho más que cualquier operación de *marketing*. La canción cantada por Billy Haley y los Comets, *Round around the clock*, y más precisamente la introducción, “*One o’clock, two o’clock, three o’clock rock*” tuvo el don de electrizar a las salas. Raramente el principio de un filme —momento aún de relativa indiferencia en que a menudo el rumor del público se apacigua poco a poco y el espectador comienza a concentrarse, aunque sea a veces un momento decisivo, destacado instantáneamente— ha estado tan aglutinado por una música⁵.

El momento clave del filme tiene lugar cuando la banda que hace estragos en el instituto rompe, destruye los discos del profesor. En esa laceración visual, que percute sobre nuestra mirada, radica el enunciado subyacente del filme: el *jazz*, asociado al liberalismo y la cultura, agredido por el *rock*, asociado a la violencia y a la delincuencia.

Pero el alcance de esa operación de *marketing* a la que aludía Chion no pasó, obviamente, inadvertido para las dos industrias implicadas en el asunto: la discográfica y la cinematográfica. Había ahí una nueva generación, compradora de EP’s y LP’s, amante de motos y coches, frecuentadora de locales y *drive in*, que constituía un nicho comercial con unas posibilidades inmensas. Y a ese nicho van a atender de inmediato las industrias citadas junto con los otros grandes medios de comunicación de masas de la época, la radio y la televisión (esta última con un hito como el *Ed Sullivan Show*, emitido por la CBS entre 1948 y 1971, por el que desfilaron todos los grandes músicos y bandas del período), puesto que todos ellos se potenciarán mutuamente. Comenzaba

⁵ M. Chion, *Op. cit.*, p. 141

así un trayecto que se prolonga hasta hoy y que en su recorrido va a ir recibiendo nuevas incorporaciones en cuanto a formatos (como el vídeoclip; y hablar del nacimiento y evolución del vídeoclip musical implicaría la construcción de otro texto diferente⁶) y soportes (la cultura digital y sus redes), con la consiguiente multiplicación de ventanas de difusión y explotación, esto es, de pantallas (ordenador, móvil, etc.).

En cualquier caso, debajo de buena parte de ese trayecto existirá un fondo bastante movedizo, ya que:

La dialéctica entre la llamada a la resistencia juvenil, ligada a la exaltación del ego, y los intereses puramente comerciales (...), originan una ficción tan contradictoria como la de quien quiere y cree ser libre, pero realmente vive encadenado por unas ligaduras invisibles; lo cual en otras palabras no viene a ser sino la misma paradoja de la seducción publicitaria⁷.

Esa latente paradoja se manifiesta ya desde los mismos orígenes en aquellos años cincuenta (al fin y al cabo, ya asomaba en el citado ejemplo de *Semilla de maldad*). Por un lado, la industria cinematográfica posibilitará una serie de películas que responderían, en principio, a un *nuevo* tipo de cine en el que los jóvenes más rebeldes de la generación *rock* (también de la generación *beat*) podrían verse representados, sentirse identificados, realizado por cineastas inquietos. Tal fue el caso de los dos filmes más trascendentes del período en este sentido: nos referimos, obviamente, a *¡Salvaje!* (*The Wild One*, Laszlo Benedek, 1953) y *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), protagonizados respectivamente por Marlon Brando y James Dean.

Dos filmes importantes porque abren una de las líneas principales por la que transitarán los músicos en la pantalla, aquella que traza su arco de interés más allá de la vida del músico en cuestión, pretendiendo además indagar, sumergirse en (y le tomamos prestada la frase a Jordi Costa) la turbia naturaleza de toda subcultura juvenil —al

⁶ Puede consultarse, al respecto, el volumen coordinado por Juan Antonio Sánchez López y Francisco García Gómez, *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

tiempo que responden a las expectativas suscitadas por esas mismas subculturas y tribus urbanas.

Pero dos filmes, decíamos también, transcendentales. Valgan un par de datos al respecto:

- Cuando, en el año 2000, se publica el libro que forma parte del proyecto *The Beatles Anthology* (iniciado en 1995 y compuesto también por un documental de ocho episodios realizado para la televisión y la edición de tres álbumes) se decide que la primera página de la biografía de la banda sea ocupada por un Marlon Brando con cazadora de cuero y actitud chulesca empujando con ambos brazos flexionados la puerta para entrar en un local, esto es, un *still* de *¡Salvaje!*. En las páginas siguientes del volumen, los protagonistas de la biografía hablan de la influencia de esta película a la hora de bautizar a su banda, refiriéndose a los personajes femeninos que se desplazaban en motos: las *beetles*.
- En *Elvis. El Comienzo* (*Elvis*, James Steven Sadwith, 2005), *biopic* televisivo sobre la vida del artista de Memphis (interpretado en esta ocasión por Jonathan Rhys Meyers), vemos a un postadolescente *rey* (todavía transportista en la empresa eléctrica local) asistiendo en un cine a la proyección de *¡Salvaje!* y parafraseando de memoria todo el guión de Brando.

¿Y la paradoja? Pues la paradoja está en que este tipo de filmes va a convivir con aquel otro propuesto desde la *mainstream* industrial, cuya estrategia estará enfocada hacia la „asimilación’ del rockero y demás músicos. Pensemos en el ciclo de películas precisamente protagonizado por Elvis Presley en los años cincuenta y sesenta producido por la 20th Century Fox, en las que —independientemente de sus mayores o menores cualidades filmicas— el antiguo *antihéroe* marginado que escandalizaba a los biempensantes con sus acordes y movimientos de caderas se convertía ahora en un *héroe* integrado en la sociedad y controlable, aunque en apariencia —sólo en apariencia— siga presentando aspectos marginales: lo cierto es que Elvis/el personaje se presentaba como un protagonista carente de actitudes sospechosas para el público adulto (o sea, para los padres) y en absoluto nocivo para los espectadores más jóvenes, si bien

hay que decir que esta reformulación no afectó para nada a la rentabilidad de estos títulos.

En realidad, lo mismo acontecía con otras estrellas de la música popular que se pasearon por las pantallas (Frankie Avalon, Bobby Darin...) y, desde luego, también con los *biopics* centrados en los *jazzmen* a los que antes aludíamos, de los que normalmente se desaloja toda referencia a cuestiones como la droga, el alcohol o la segregación racial, elementos todos ellos muy importantes, como es sabido, en la vida y forma artística de los *jazzmen* negros. De hecho, y en lo que atañe al cine de ficción, habrá que esperar hasta los años ochenta para encontrar películas que, como *Alrededor de la medianoche* (*Round Midnight*, Bertrand Tavernier, 1985; inspirada en los avatares de los músicos Budd Powell y Lester Young) o *Bird* (Clint Eastwood, 1988; sobre el saxofonista Charlie Parker), intenten reflejar la realidad del artista en toda su dimensión.

No debemos olvidar el contexto. En buena medida, todo este proceso de edulcoración fue debido a las presiones —y al poder: porque, a día de hoy, las presiones siguen existiendo— que en aquellos años cincuenta ejercían sobre los medios de comunicación de masas los grupos moralistas vinculados al Partido Republicano: recordemos la famosa aparición de Elvis Presley, el 9 de septiembre de 1956, en el ya citado *Ed Sullivan Show*; el impacto que venía de causar en sus conciertos con sus sensuales movimientos de cadera y su potente *sex appeal* sobre el escenario hicieron que los guardianes de la moral impusiesen en la emisión la obligatoriedad de que las cámaras sólo pudiesen encuadrar a Elvis de cintura para arriba mientras interpretaba su celeberrimo *Hound Dog*.

Es en los años sesenta cuando tiene lugar una primera gran transformación, con la aparición y subsiguiente impacto del filme que Richard Lester realiza en 1964 con los Beatles, *A Hard Day's Night* (al que seguiría el año siguiente *Help!*), en el que recurre a estrategias estilísticas que lo conectaban directamente con los nuevos cines europeos del momento: el recurso a las continuas improvisaciones y el juego/equilibrio entre ficción y documental serían las más evidentes. A partir de ahí, se han señalado diversas aportaciones:

En ella [*A Hard Day's Night*] se utilizan muchos recursos que anteceden al vídeo-clip, como la puesta en escena de una canción completa, la profusión de sorprendentes efectos especiales (decollages, cortinillas),

versatilidad de formatos, encuadres dentro del cuadro, máscaras, animación fotograma a fotograma de fotografías, inversión de valores tonales y pronunciamiento de contornos⁸.

Pero se trata de una transformación que no tiene lugar tanto en el campo ficcional como en el documental. Y aquí surge una figura, la de D. A. Pennebaker con un filme, *Dont Look Back* (1967), que documenta la gira de Bob Dylan por Inglaterra en 1965, un año muy importante que marca un antes y un después en la carrera del cantautor: el año en el que su música se electrifica, el momento del que surgirá su mítico álbum *Highway 61 Revisited*. Pennebaker, influenciado por las corrientes cinematográficas más experimentales del momento (*cinéma vérité*/cinema directo), registra cámara en mano —una cámara siempre *pegada* al protagonista, casi agobiante—a un Dylan a veces abrumado por lo que supuso ese cambio hacia la electrificación, algo que le valió muy fuertes críticas e incluso insultos desde los sectores *folkies* más puristas, que lo acusaron abiertamente de traidor. Así, el director recoge el lado más humano e íntimo del artista: su desprecio hacia los periodistas y las entrevistas, las malas contestaciones, los debates públicos... Pero también los momentos de relajación junto a colegas de profesión como Joan Baez y Donovan, sus trayectos en coche, las habitaciones atestadas, los *bakstages*, los conciertos... La cámara como testigo *objetivo* que no esconde nada, que ni siquiera delata la huella de aquel que la lleva al hombro, Pennebaker. Lo que Nichols denominó “documental de observación” (frente al tradicional documental interactivo que se fundamenta en la entrevista y en las imágenes de demostración)⁹.

Comenzaba así un nuevo tipo de filme que ya no busca mitificar al músico, al creador, al ídolo de masas, al *gurú* —tampoco potenciar su carrera musical— (aunque, colateralmente, siga consiguiendo todas esas cosas), sino acercarse y traernos, revelarnos al ser humano que está detrás. En este sentido, *Dont Look Back* constituye una obra seminal cuya influencia será enorme en muchas obras posteriores, algunas de las cuales mantendrán un diálogo directo con ella, con la naturaleza de sus imágenes.

⁸ Raúl Durá Grimalt, “Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo-clips”, en J. A. Sánchez López y F. García Gómez (coords.), *Op. cit.*, 2009, p. 159.

⁹ V. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 72 y ss.

Porque vendrán muchos filmes. Durante las décadas de los setenta y ochenta tiene lugar un gran auge del documental musical y, especialmente, del denominado *documental rock* o *docurock* (o, en término acuñado por Quim Casas, del *rockumental*¹⁰). Y, al mismo tiempo, el lenguaje de este subgénero documental se hará cada vez más rico, multiplicando sus contenidos y formulaciones: citemos ejemplos tempranos como los servidos por Jean-Luc Godard en *One Plus One / Sympathy for the Devil* (1968) —en el que, a partir del registro del proceso de composición en el estudio de grabación de la canción homónima por parte de los Rolling Stones, surge uno de esos filmes-ensayo godardianos en el que música, política (Mayo del 68) y cine se alimentan mutuamente: mientras los Stones preparan el tema y su grabación, el cineasta inserta también escenas recreadas que nos acercan a la conflictiva realidad social del momento; se trata en realidad de un filme político en el que la correlación que pretende establecer Godard entre músicos y sucesos es la de la revolución: una banda *revolucionaria* en aquel momento (al menos, en lo que concierne a su comportamiento anti-*stablishment*), como revolucionarios eran los Panteras Negras, el movimiento feminista o el propio Mayo del 68 francés— o por Dennis Sanders en *Elvis, That The Way It Is* (1970) —en el que se filman los preparativos para los conciertos de Elvis en Las Vegas en 1970 siguiendo una estrategia que tiene mucho más que ver con los mecanismos del cine de ficción que con los del documental (hay quien lo ha definido como un “filme de ficción en lenguaje documental”).

LA AMBIGÜEDAD DE LOS LÍMITES

Claro, comienza a planteárenos un problema. El título de este congreso es “La Biografía Fílmica”. Y hablar de *biopic*, comporta, en principio, dejar fuera de nuestro campo de intereses el cine documental (que, como venimos de recordar, posee un gran peso específico en el tema que nos ocupa desde su mismo comienzo).

Lo que ocurre es que a medida que avanzamos en el tiempo comienza a hacerse presente un fenómeno cada vez más evidente y que ha acabado por caracterizar a una de las vetas sin duda más interesantes del cine contemporáneo, el de la cada vez mayor

¹⁰ Q. Casas, “Teoría y práctica del rockumental. El documental rock”, en Eduardo Guillot (coord.): *¡Rock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia, Avantpress, 2008, p. 53.

ambigüedad de los límites entre ficción y documental, hasta el punto de haber devenido en territorios transfronterizos. Evidentemente, este no es un hecho nuevo en sí mismo: en un escrito reciente, el crítico Carlos F. Heredero recordaba la existencia de una “pulsión documental” presente en el cine desde sus orígenes, desde aquellas primeras tomas de vistas de los hermanos Lumière, una pulsión que ha alimentado algunas de las creaciones más importantes de la historia del medio y, asimismo, una pulsión que nunca se dejó encerrar en los límites taxonómicos de las categorías estéticas o historiográficas, puesto que la dimensión documental enriqueció también, desde siempre, a las mejores ficciones (tal y como le gusta decir al cineasta Víctor Erice cuando habla del filme *Amanecer* de Murnau)¹¹.

Así y todo, fueron estableciéndose como todos sabemos —a pesar de la existencia de ese latente mestizaje al que nos referíamos— unhas fronteras que tradicionalmente han delimitado los límites entre la imagen ficcional y la documental. Lo que está ocurriendo ahora es que esas fronteras están siendo (parece que de modo definitivo) progresivamente abolidas, de manera que la práctica documental está invadiendo de forma totalmente autoconsciente el terreno de la representación ficcional y viceversa¹². Es este cruzamiento, esta fusión de códigos lo que ha llevado a los analistas a recurrir durante los últimos años a términos como *filme-ensayo*, *documental subjetivo*, *cine de no-ficción*, *ficciones de lo real*, *metraje encontrado*, *fake*, *mockumentary* e incluso *post-cine*, entre otros.

Al fin y al cabo, lo que buscan ambos tipos de películas —de estas películas transfronterizas— viene a ser, en último término, lo mismo: constituirse, más que nunca, en una tentativa viable de captura, de penetración, de conocimiento acerca de lo que está sucediendo en medio de esta dinámica polimorfa que implica la constante y acelerada transformación de las sociedades impuesta por estos tiempos de globalización. Y esa captura pasará por un tratamiento creativo de la realidad alejado de todo marco academicista, de cómo idear estrategias para, en palabras del ya citado Heredero,

¹¹ Cfr. *Cahiers du Cinéma.España*, Especial nº 11 (mayo 2010), “Documenta Madrid 2010”, p. 5.

¹² Aclaremos que esas imágenes *transfronterizas* no sólo entran en juego en el seno del cine más alternativo sino que, en las últimas décadas, también han ido sedimentando en diversas manifestaciones del cine (y no sólo del cine) comercial, especialmente en aquel que desarrolla sus tramas centrándose en la vida de un personaje, desde el deconstructivo *Zelig* (Woody Allen, 1983) hasta el convencional *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), y de ahí en adelante.

robarle a la realidad los secretos y complejidades que tan celosamente custodia en su interior, captándola desde ángulos inéditos, estableciendo una nueva dialéctica con ella.

Volviendo a nuestro tema, también en él podemos encontrar múltiples ejemplos de esta fusión a la que venimos de aludir (más allá de los citados ejemplos fundacionales de Pennebaker, Godard y otros). Baste recordar títulos en principio de carácter documental como *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980), en el que Julian Temple, para construir su descreída crónica filmica sobre los Sex Pistols, no duda en fusionar documental y ficción, del mismo modo que, más de veinte años después, mezclará imágenes de archivo, entrevistas, dibujos animados, fotografías y otros elementos en su muy notable *Joe Strummer: Vida y muerte de un cantante* (*Joe Strummer: The Future is Unwritten*, 2007), un acercamiento al líder de la banda The Clash en el que la destreza en el trabajo de montaje de imágenes y banda sonora hace que a lo largo del visionado tengamos la impresión de estar asistiendo a un filme de ficción; o el trabajo que Wim Wenders realiza para la serie documental producida por Martin Scorsese *The Blues. A Musical Journey* (2003), titulado *The Soul of a Man*, en el que recrea la vida de un músico alternando imágenes ficcionales en las que una serie de actores interpretan a grandes figuras del *blues* y del *soul* ya desaparecidas (Keith B. Brown como Skip James, Chris Thomas King como Blind Willie Johnson...) con otras en las que una serie de músicos aparecen como sí mismos (Beck, James Blood Ulmer, Nick Cave, John Mayall, Lou Reed, Bonnie Raitt, Los Lobos, etc.), sin olvidar el recurso a las imágenes de archivo, de manera que Wenders fusiona ficción y realidad para desenvolver lo que quiere contar.

Pero es que ese nudo entre ficción y documental también se ata en el otro teórico campo, el del cine ficcional. Sólo nos detendremos en un ejemplo, pero que consideramos muy significativo, el filme *24 Hour Party People*, dirigido en 2002 por Michael Winterbottom. En él se cuenta la historia de Tony Wilson (interpretado por Steve Coogan) y, por extensión, de la escena musical de Manchester, sin duda la más influyente del panorama internacional durante los últimos años setenta y primeros ochenta.

Tony Wilson trabajaba (en realidad, siempre lo seguirá haciendo) para la cadena Granada TV cuando en 1976 asistió en un local de Manchester, junto a otras cuarenta y dos personas, al concierto de una banda que se hacían llamar los Sex Pistols. Entre los

asistentes estaban también los futuros cantantes, guitarristas y bajistas (así como el genial productor Martin Hannet) de la futura movida de Manchester. De inmediato, Wilson supo ver el potencial revolucionario del *punk* británico y aprovecha su programa regional en Granada TV, *So It Goes* (algo así como *Así son/van las cosas*), para difundir la escena *punk* desde aquel mismo momento, con lo que, de paso, el filme incide en la importancia de los *media* (de las diversas pantallas) en el negocio musical: Tony Wilson viene de ese mundo y, al mismo tiempo, se constituye inicialmente en alternativa.

Sucedió que, cansado de las limitaciones impuestas por los programadores del medio televisivo, decide montar su propio club en una zona industrial de Manchester venida a menos (la ciudad había sufrido los efectos de la reconversión): lo llamará The Factory, a partir del cual fundará el mítico sello discográfico independiente Factory Records, que tendrá su buque-insignia en el grupo sin duda más influyente de aquellos años (y quizás en el *indie-pop* de las siguientes décadas), Joy Division, comandado por Ian Curtis (interpretado por Sean Harris), una muy singular figura sobre la que dentro de poco volveremos. Precisamente la muerte (el suicidio) de Ian Curtis —al que Winterbottom dedica un precioso y sentido plano-epitafio impregnado de toda la imaginería *dark* y *after-punk* que caracterizara al grupo [fig. 1]— marca el cierre del primer acto del filme y el comienzo de su segunda parte, en la que Wilson pone en práctica su segunda revolución musical, capitaneada por un grupo bastante inclasificable, Happy Mondays, y por la apertura en 1982 de un nuevo club-discoteca, La Hacienda, que se convertirá en la catedral de la música *dance*, en el —como bien definió Quim Casas— “*abrelatas de la llamada cultura de clubes y de la entronización del disc jockey (el medio) por encima del músico (el autor)*”¹³. Un trasvase éste, el propiciado por la cultura *rave*, del que Wilson era absolutamente consciente, como se deja claro en la película.

¹³ Q. Casas, “24 Hour Party People. Manchester, un estado de ánimo”, en *Dirigido por*, nº 320 (feb. 2003), p. 16.



Fig. 1. *24 Hour Party People*

Lo que ahora más nos interesa es reparar en el hecho de que Winterbottom procede en su filme a anudar sistemáticamente los niveles ficcional y documental, cosa que hace desde su mismo comienzo cuando relata aquel primer concierto de los Sex Pistols [figs. 2-3] haciendo que el plano pertenezca al archivo documental, a la memoria histórica, y su contraplano a la recreación ficcional, reutilizando este recurso en las partes dedicadas a las actuaciones que tuvieron lugar en sus clubes The Factory y La Hacienda. De manera que si más arriba nos referíamos a cómo la ficción se *colaba* en el documental, dialogaba con él, ahora el proceso es el inverso.



Fig. 2. *24 Hour Party People*



Fig. 3. *24 Hour Party People*

Esta interrelación tiene mucho de irónica por parte del realizador, como irónico y desmitificador es el tono general del filme respecto a los hechos evocados, al diálogo que establece con ciertos referentes (si en *Bird* la cita de Francis Scott Fitzgerald “*No hay segundos actos en la vida de un americano*” operaba como epígrafe al filme, aquí esa misma cita es retomada por el propio Tony Wilson para, dirigiéndose al espectador, recordarle que “*esto es Manchester*”, y dar paso al relato del segundo acto de su historia) y, desde luego, a su abierto cuestionamiento de la propia convicción de sus imágenes: en un momento del filme, Wilson descubre a su por entonces esposa Lyndsay haciendo el amor en los lavabos del club con Howard Devoto, otro músico de la escena de Manchester. Una vez que salen de escena, el verdadero Devoto (de nuevo las imágenes transfronterizas) se dirige al espectador para decir: “*La verdad, yo no recuerdo que esto pasara*”. Seguidamente, Winterbottom coloca frente al espectador al propio Wilson para, en nuevo giro iconoclasta, invocar al John Ford de *El hombre que mató a Liberty Balance* y recordar que ante la duda, siempre se imprimirá la leyenda por encima de la verdad.

Evidentemente, nos estamos situando ante un determinado tipo de filmes. No frente a los *biopics* musicales facturados por los grandes estudios, desde luego, algunos de ellos filmados —qué duda cabe— con indiscutible competencia (pensamos en títulos

como *En la cuerda floja* [*Walk the Line*, 2005], el *biopic* sobre Jonhny Cash dirigido por James Mangold), pero en casi todos los casos limitados por la necesidad de respetar las convenciones del género (una estructura narrativa lineal, el esquema *rise and fall*...) y los límites de lo representable en unos productos destinados para el consumo del gran público.

Un eslabón intermedio vendría dado por aquellas producciones en origen más independientes aunque luego fuesen distribuidas por un gran estudio. Ya nos hemos referido a los dos primeros grandes filmes-eslabón en este sentido, rodados en los años ochenta: *Alrededor de la medianoche* y *Bird*. En este último, por ejemplo, nos podríamos detener por numerosas razones: un proyecto personal de Eastwood que saca adelante desde su productora Malpaso y que después distribuye Warner Bros., que constituyó, además, el primer *biopic* que en los Estados Unidos se ocupó de un gran músico negro (Charlie Parker); un filme que, como ya señaló en su día Bernard Benoliel¹⁴, rompe con las formas canónicas del *biopic*: no incide obsesivamente en el peso de la infancia, sino que se presenta muy modulado (“*no hay un Rosebud en Bird*”), no se recurre al consabido esquema de ascensión y caída, desarrolla un tipo de narración elíptico, sinuoso, quebrado (jugando con continuos saltos temporales), con una estructura en acordeón que establecía un logradísimo paralelismo emocional con lo narrado, buscando “*encontrar siempre una equivalencia entre el ritmo del relato y el arrollador flujo musical de Parker, buscar los paralelismos entre los momentos más determinantes de su vida y la creación o interpretación de algunos de sus temas fundamentales*”¹⁵.

Pero queremos detenernos en el segundo tramo de nuestro escrito, en línea con lo hasta aquí apuntado y aunque sea brevemente, en tres filmes surgidos de un contexto más independiente o menos comercial, tres filmes que, aunque cumplen con el marco establecido en este volumen en el sentido de configurarse como biografías fílmicas, trascienden radicalmente la idea tradicional del *biopic* para adentrarse por otros senderos (lingüísticos, estéticos, temáticos) mucho más tortuosos: nos referimos a ***I'm***

¹⁴ V. *El libro de Clint Eastwood. Colección Grandes Directores*. Madrid, Prisa Innova, 2007, p. 82.

¹⁵ Quim Casas, *Op. cit.*, 2003, p. 128. Quien señala muy pertinentemente el hecho de que una de las virtudes del Eastwood maduro como cineasta es que está capacitado para descodificar las convenciones genéricas, sea en el western, el thriller, el melodrama o el *biopic*.

Not There (Todd Haynes, 2009), *Control* (Anton Corbijn, 2007) y *Last Days* (Gus Van Sant, 2005).

NUESTROS MOTIVOS E INTERESES

Se nos podría preguntar: ¿Por qué ese interés por estos títulos en concreto? ¿Qué es lo que nos convoca de ellos?

Pues ese interés radica en que estos tres filmes (como otros muchos otros — ficcionales y documentales— dentro de este concreto subgénero) enlazan directamente con algunos de los para nosotros temas mayores que movilizan el mejor cine de nuestra contemporaneidad, de esta nuestra modernidad líquida —como fue definida por Zygmunt Baumann¹⁶— en la que todo se diluye, en medio de un modo de vivir contemporáneo vaciado de dualidades y referencias (ya sean espirituales, políticas, éticas o morales), abocado al individualismo y a la soledad, a la inestabilidad, en medio de este presente post-ideológico y post-político.

De manera que el cuestionamiento sobre la (propia) identidad (con las consiguientes vivencias de alienación, de extrañamiento, de desarraigo), la perplejidad, la melancolía, la desolación, van a ir adueñándose de los relatos. Unos relatos que en muchas ocasiones nos van a mostrar a unos personajes que van a asumir esa pérdida de las bases, ese trance de lo sólido a lo líquido que caracteriza al nuevo universo socio-cultural, en el que todo se ha vuelto un complejo sistema de apariencias, de máscaras y en el que, como en la vida misma, entra en juego lo irracional.

Ahora la identidad se encuentra fracturada, consiste siempre en interpretar, lo cual conlleva un sentimiento individual de pérdida, de ausencia, de vacío, de soledad. Muchas películas contemporáneas van a presentarnos, entonces, a personajes frágiles, inestables emocionalmente, bloqueados, aislados, a la procura de sí mismos en la intemperie, *hipermodernos* en el sentido que Lipovetsky le confirió al término¹⁷, que sólo precisan —muchas veces no piden más—, en medio del desencanto, del frenesí que los arrastra, algún oasis donde sosegarse y encontrarse a sí mismos.

¹⁶ En *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1ª edic., 1999).

¹⁷ V. Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Lógicamente, el terreno genérico en el que aquí nos movemos resulta un territorio abonado para desarrollar estos temas y profundizar en ellos. Un territorio al que es consubstancial ese sistema de apariencias, de máscaras, de neo-mitologías, de pérdida de referentes, en el que la identidad se verá fracturada. Sucederá además que muchos de sus personajes, dadas sus características, no podrán, no serán capaces de encontrar ese ansiado oasis, aunque lo persigan desesperadamente. Mitos para el público que devendrán en (anti)héroes trágicos, marcados por una pulsión autodestructiva, por la latencia de la muerte.

Coherentemente, los filmes (des)articularán una escritura basada en el fragmento, muchas veces incluso en el esbozo, trabajando a partir de una estética de la disolución de la narrativa tradicional.

I'M NOT THERE (TODD HAYNES, 2007)

Ese cuestionamiento de la identidad al que hacíamos referencia se hace meridianamente explícito en el primero de nuestros ejemplos desde su mismo título: *I'm Not There* (“No estoy ahí”), una compleja y arriesgada propuesta con la que Todd Haynes construye un heterodoxo y poliédrico *biopic* (un “*biopic* fractal”, como lo definió Jordi Costa¹⁸) sobre la vida y obra de Bob Dylan (con la aquiescencia de éste) o, mejor dicho, “*inspirado en la música y en las muchas vidas de Bob Dylan*”, como reza el rótulo inicial del filme.

Descartada toda escritura lineal, la opción es una estructura fragmentaria con numerosas oberturas y multitud de voces, cuyo objetivo principal, en palabras del director, “*debe ser antes la refracción que la condensación*”. Y el juego de máscaras: Dylan es contado en la película a través de su transfiguración en seis personalidades distintas; en gran medida, opuestas; en gran medida, todas ellas Dylan:

- en la primera, aparece encarnado en la figura de un niño negro de once años llamado Woody (Marcus Carl Franklin) que recorre el país con su guitarra (*This Machine Kills Fascists*) en trenes de mercancías antes de ser adoptado por una familia blanca de clase media, una encarnación que representa la admiración de Dylan por el

¹⁸ Cfr. “I’m Not There. Bob Dylan como laberinto”, en *El País*, 19-02-2010, p. 47.

músico Woody Guthrie a quien, en un emotivo juego de espejos, el pequeño Woody visitará en el hospital¹⁹;

- la segunda es la constituida por Arthur (Ben Whishaw), un poeta callejero que, en un interrogatorio, dice llamarse Arthur Rimbaud, y Rimbaud es uno de los poetas preferidos de Dylan (y también a Rimbaud, como se encargó de señalar Quim Casas²⁰, había dedicado Haynes su primer cortometraje, *Assassins: A Film Concernig Rimbaud* (1985); seguimos, pues, con el juego de espejos);

- el tercer personaje/máscara es el de Jack Rollins (Christian Bale), que representaría al Dylan *folkie* que irrumpe en los años 60, el que convive con Joan Baez (en el filme encarnada por Julianne Moore bajo el nombre de Alice Fabian) y se convierte en un *profeta* para muchísima gente;

- la cuarta encarnación es la de Robbie (Heath Ledger), un atractivo actor que reflejaría al Dylan mujeriego y rebelde de los años 60 y su posterior paso al cristianismo (Robbie se convierte en el filme en un pastor evangelista) entrando en los 80, cuando reniega del pop y el rock ‘n’ roll considerándolos agentes del diablo;

- el quinto personaje/máscara es el cantante Jude Quinn (Cate Blanchet, en una de sus mejores interpretaciones), el Dylan que electrifica su música (ya nos hemos referido a esto al mencionar el filme de Pennebaker *Dont Look Back*), que rompe con su condición de *profeta*, que se enfrenta a los medios, en el que confluyen las agobiantes tensiones entre el compromiso y el estrellato, entre el arte y la popularidad, entre la fidelidad a quien uno fue y el derecho a refundarse;

- por último, Billy (Richard Gere), que es “*el trasunto envejecido y miope del célebre pistolero sobre el que Peckinpah realizó una película con música de Dylan* [Pat Garrett & Billy the Kid, 1973]; *en este caso, sirve a una opción neo-romántica por parte de Haynes, la evocación de una época irremediabilmente perdida que se rompe en dos, el lejano Oeste de 1891 y la América de 1976, cuando Billy acaba enfrentándose con el terrateniente que quiere desposeer a todo el mundo de sus tierras,*

¹⁹ El verdadero Guthrie, aquejado de la enfermedad de Huntington, pasaría sus últimos años ingresado en hospitales psiquiátricos, desde 1956 hasta su muerte, acaecida en 1967.

²⁰ Q. Casas, “I’m Not There. Retrato en seis máscaras”, en *Dirigido por*, nº 397, p. 41.

un personaje que no es otro que Pat Garrett”²¹ (un envejecido —más todavía que Billy— Pat Garrett, interpretado por Bruce Greenwood).

Pero hablar de máscaras, de personajes-máscara, no significa que estemos hablando de “mascarada”. Nada más lejos de las intenciones de Haynes, como demuestra el hecho de que esa experimentación con el tejido narrativo de su filme se confronte con la relación entre realidad y ficción/representación a través de la inserción de imágenes de archivo o del tratamiento de su ficción muchas veces como documento (insertando el blanco y negro, recreando fielmente algunos episodios de la vida de Dylan...). En este sentido, y como ya advertíamos respecto a este tipo de cine, el filme va a *dialogar* con sus referentes/precedentes, va establecer conexiones y crear rimas visuales con aquéllos:

- el célebre primer concierto electrificado de Dylan en New England va a ser filmado por Haynes a la manera en que lo hiciera Julian Temple en su filme sobre los Sex Pistols, convirtiendo las guitarras eléctricas en ametralladoras [fig. 4];



Fig. 4. *I'm Not There*

- del mismo modo, muchas de las secuencias protagonizadas por el andrógino personaje de Jude Quinn, incluidas algunas de sus polémicas ruedas de prensa, remiten directamente al *Dont Look Back* de Pennebaker, como lo hacen las entrevistas a Alice

²¹ *Ibidem.*

Fabian-Joan Baez al magnífico documental *No Direction Home: Bob Dylan* (2005) realizado por Martin Scorsese.

Por lo demás, y al igual que esos referentes que escogimos citar, Haynes no olvida contextualizar la figura evocada en su devenir histórico, completando así el poliedro en el que el espectador debe recomponer todo lo que este personaje significó en la cultura popular del siglo pasado.

Un personaje que son muchos personajes. Todos ellos son Dylan/Robert Allen Zimmerman, y nunca el verdadero (“*I’m Not There*”... o sí). Un Dylan que fue adecuándose a las modas y tendencias, al mismo tiempo que formaba parte de ellas o llegó a ser quien las creaba (para luego abandonarlas). Un Dylan-enigma, compuesto de múltiples identidades (¿personalidades?), siempre, en último término, ambiguo e inasible (como ese *alter ego*, Jack Fate, al que interpreta [?] en el filme *Masked and Anonymous* [2003] —¿qué título mejor?— dirigido por Larry Charles y escrito por el propio Dylan). Quizás la única manera de sobrevivir en el *stablishment* musical.

CONTROL (ANTON CORBIJN, 2007)

Porque, en cualquier caso, Dylan sigue vivo (y coleando). Algo que, infortunadamente, no podemos decir de Ian Curtis, alma y líder de Joy Division, la banda más importante —como ya se apuntó aquí— del *sonido Manchester*, aquella que, como bien señaló Pere Guixá, fue capaz de recoger la instrumentación simple que había restituido el *punk* (guitarra, bajo, batería) y estilizarla²², confiriéndole un nuevo sonido.

El legado musical de Joy Division (nombre que eligieron para “provocar reflexión”) es indisociable de la personalidad de su líder, vocalista y letrista. Porque si de personalidades complejas y torturadas hablamos, ningún ejemplo mejor que el de Ian Curtis [fig. 5]. Si de identidades fracturadas, de extrañamiento, de desarraigo, de pérdida, de vacío²³, de íntima soledad, de sensación de opresión, de desolación

²² P. Guixá, “Aquel bonito cadáver”, en *Culturas. La Vanguardia*, 20-02-2008, p. 30.

²³ “Seguramente nada más lejos de sus intenciones, pero la película de Anton Corbijn parece ilustrar aquella infame observación de Margaret Thatcher: ‘No existe la sociedad’. El drama de Ian Curtis se desarrolla en un vacío social”. Diego Manrique, “Control. El cordero del sacrificio”, *El País*, 08-04-2009, p. 46.

hablamos, ningún ejemplo mejor que el de Ian Curtis. Si de pulsión de muerte hablamos, ningún ejemplo más trágico que el de Ian Curtis.



Fig. 5. Ian Curtis

Ya hemos hablado aquí de Manchester, de Tony Wilson (al que aquí, en el primer cruce que tienen con él, los miembros de la banda le definen como “un pijo de Granada TV”), de Joy Division, de Factory Records. En este sentido, podríamos considerar a *24 Hour Party People* y *Control* como un díptico filmico en el que al anverso socarrón constituido por la primera se opone el reverso de desdicha, miedo y dolor configurado en la segunda. La ácida crónica del contexto frente al tortuoso diario filmico del que sin duda fue su principal protagonista. Un diario que se abre con la voz en *off* del protagonista (aquí interpretado por Sam Riley) diciendo lo siguiente y marcando claramente de entrada el tono general del filme:

Existencia. Bien, ¿qué importancia tiene? Existo en los mejores términos que puedo. El pasado es ahora parte de mi futuro. El presente está demasiado fuera de control.

Porque va a ser ése, el terrible miedo a la pérdida del control debida a sus ataques de epilepsia, su desesperación ante su creciente frecuencia y la vergüenza que sentía al sufrirlos en público, una de las claves de bóveda del filme. Su primer contacto con la enfermedad había tenido lugar antes, mientras todavía trabajaba en una oficina de empleo de Manchester, al asistir al ataque epiléptico de una joven que había acudido en busca de trabajo. Poco después, Ian se entera de que la joven ha muerto en uno de sus ataques, hecho que inspiró la composición de uno de los temas más famosos del grupo, *She's Lost Control*. Más adelante, cuando se sepa ya enfermo, escribirá sobre la epilepsia:

Quando estás mirando la vida en una extraña nueva habitación. Quizá ahogándote dentro de poco. ¿Es este el inicio de todo esto?

Por otra parte, el filme incide prioritariamente sobre otro de los aspectos, quizás el principal, que marcaron el drama personal de Curtis: su escisión amorosa entre su esposa Debbie (con la que se casó muy joven y tuvo una hija) y Annik, una sofisticada y bella mujer que trabajaba en la embajada de Bruselas en Londres y periodista musical *free lance*. Incapaz de resolver este triángulo, ese amor por las dos mujeres de su vida, acosado por el sentido de culpa, Curtis se verá atrapado por una sensación de bloqueo vital: “*El amor nos desgarrará de nuevo/El amor nos despedazará*”. Y ese desgarramiento le abrirá una herida imposible de suturar: “*Creo que estoy al revés, voy para arriba, voy para abajo*”. Nada encaja, pues.

El tercer gran conflicto interior va a derivar de su condición de figura pública. Joven con inquietudes culturales (y esa cultura se transmitirá a la producción de la banda en toda su amplitud, desde las letras hasta la puesta en escena, pasando por las portadas de sus discos: Ballard, el expresionismo alemán, Warhol, etc.) y músico vocacional, Curtis se verá progresivamente desbordado por los efectos de la creciente fama de su grupo, por la asfixia de las presiones, por todo aquello que supone ser el líder de una banda de éxito, atrapado en un mecanismo que no podrá controlar:

Y ahora quieren más. Esperan que dé más... Y no sé si podré. Es como si no me pasara a mí, sino... a alguien que finge ser yo. Alguien vestido con mi piel. Ahora vamos a los Estados Unidos. Ya no tengo control. No sé qué hacer.

Aunque, paradójicamente, nada de todo eso lo librará nunca de las estrecheces económicas ni le permitirá abandonar el modesto barrio de Macclesfield, en Manchester: “Rodé en la misma casa en que vivió. Tuvimos que reconstruir los interiores en el estudio porque su hogar era muy pequeño, oscuro. Es increíble que alguien pudiera vivir allí”²⁴. Tan pequeño que ni siquiera cabía el carrito del bebé, como se puede apreciar en algunos fotogramas del filme. (Lo cierto es que buena parte de los beneficios generados a Factory Records por las ventas de Joy Division fueron utilizados por Tony Wilson para mantener el sello en funcionamiento, pero ésa es otra historia).

Anton Corbijn, uno de los grandes retratistas del *rock* en blanco y negro desde la década de los ochenta, creador de la imagen de marca de grupos como Depeche Mode y U2, realizador asimismo de decenas de videoclips, había sido el fotógrafo *oficial* de Joy Division. De hecho, esa formación y actividad fotográfica se hace patente a lo largo de todo el metraje en la hermosa composición de sus encuadres. Su opción a la hora de realizar un *biopic* sobre Ian Curtis era la de acercarse a su figura (y acercárnosla) desde una perspectiva íntima, atendiendo a su complejidad personal y a sus problemas emocionales y de salud. De ahí que optase por utilizar como material de partida la biografía escrita por su viuda Debbie, *Touching from a distance*. De ahí que gran parte de la película transcurra fuera de los escenarios o de los estudios de grabación.

De ahí también el recurso al blanco y negro, no sólo porque así recordamos a Joy Division (y buena parte de la responsabilidad de ese recuerdo correspondía al propio Corbijn), sino porque de esta manera la pantalla parece impregnarse no sólo del color gris de los hogares proletarios y de la niebla de Macclesfield, sino del mundo opresivo y desesperado del protagonista:

Moviéndose en los pantanosos terrenos del docudrama, Corbijn soslaya la recreación en el tormento, la reverencia a la leyenda, para servir finalmente un más que digno retrato personal ambientado en un contexto de realismo de *kitchen sink* [fregadero de cocina] estilizado. Y también consigue interpretar la emoción sin mistificar que el propio Curtis transmitía en sus canciones²⁵.

²⁴ Declaraciones de Anton Corbijn recogidas en *El País*, 23-10-2007, p. 50.

²⁵ Eulàlia Iglesias, en *Cahiers du Cinéma. España*, nº 22 (abril 2009), p. 35.

El final será irremisiblemente trágico: Curtis se quedará solo en casa después de discutir con Debbie (a la que manda a casa de sus padres); es ya una sombra, un espectro [fig. 6]; verá en la televisión el filme *Strozek* de Herzog y escuchará el disco *The Idiot* de Iggy Pop; sufrirá un último ataque de epilepsia y a la mañana siguiente decidirá colgarse con la cuerda del tendal doméstico. En ese momento, la cámara funde a negro hasta que Debbie vuelve a casa; Corbijn construye entonces una elipsis espacial cuya potencia no puede por menos que evocar a aquella que Hitchcock consiguiera en *Frenzy*. Es el 18 de mayo de 1980. Después, el humo de las cenizas.



Fig. 6. *Control*

Todo un fragmento final, pues, desarrollado con una respetuosa caligrafía filmica que desemboca en ese escueto, respetuoso y sentido plano final que podría emparentarse, en espíritu, al de otros destacados *biopics* sobre músicos (y a *Bird* podríamos volver a referirnos).

Antes, Ian había escrito una última carta a Annik:

Vi *Apocalypse Now* en el cine. No pude quitar mis ojos de la pantalla. En la cinta, aparece Marlon Brando leyendo *The Hollow Man*. La lucha entre la conciencia y su corazón hasta que las cosas llegan muy lejos. Se escapan de las manos y ya no se pueden arreglar. ¿Es todo tan inútil al final? (...) ¿Qué queda para seguir adelante? Tengo el presentimiento de que mi condición epiléptica va a empeorar. Me asusta. Es una mentira decir que ya no tengo miedo. No hay nada que los doctores puedan hacer, salvo intentarlo con pastillas. Siento que debo decirte esto, incluso si esto cambia tus sentimientos por mí. He pensado en ti constantemente.

Tratando de racionalizar lo nuestro. Pensando en las cosas que hemos hecho. Imágenes y pensamientos acechan mi mente, ante mis ojos a todas horas, día y noche. Y aunque algunas cosas están más allá de mi comprensión, sé que te amo y lo haré por siempre. Hasta que te vea de nuevo, te extraño con todo mi corazón. Con todo mi amor, Ian.

Y después, nos habla desde el *off* antes del fatal desenlace:

Una nube pesa sobre mí, marca cada movimiento, profundo en el recuerdo de lo que una vez fue amor.

LAST DAYS (GUS VAN SANT, 2005)

Mucho de lo expuesto en relación con *Control* aparece también en nuestro tercer y último filme, *Last Days*. Un proceso semejante en lo relativo al precio de la fama, a la entrada (sin salida) en la alienación y el extrañamiento, en la depresión y la angustia, en la neurosis; a la vana búsqueda de la recuperación del sentido (de algún sentido). Un proceso en el que de nuevo un joven músico se convierte en estrella, en referencia generacional, en el basamento indispensable para la existencia y pervivencia de su grupo, en el punto sobre el que recae todo un engranaje empresarial de dimensión internacional. Otro joven y singular músico al que veremos consumirse sin ser capaz de abarcar y asimilar la deriva de su propia vida; otro individuo abocado a un final trágico, al suicidio.

Si en *Control* ese músico era Ian Curtis, en *Last Days* será Kurt Cobain, el líder de Nirvana, la banda señera del *grunge*. Aunque en el filme aparezca como un cantante y compositor llamado Blake (Michael Pitt):

Last Days no es una película sobre Kurt Cobain en el sentido de que busque el rigor histórico sobre el personaje o los acontecimientos que precedieron a su muerte. Lo cual no quita que, por respeto a su memoria, la preproducción fue hablada con Courtney Love [viuda del músico] y la película acabada fue proyectada para Krist Novoselic, el bajo de Nirvana. Pero no estamos hablando, ni mucho menos de un *biopic* al uso (...) No es una película sobre Kurt sino para Kurt²⁶.

²⁶ Declaraciones de Gus Van Sant a Beatriz Sartori, en *El Cultural*, 21-06-2007, p. 50.

Desde luego que no estamos hablando de un *biopic* al uso, del mismo modo que no estamos hablando de un cineasta al uso, sino de uno de los más singulares del cine actual.

Después de llevar al límite —hasta su mismo derrumbe—, y desde el interior del sistema de producción de los grandes estudios, ciertos parámetros de la posmodernidad como la cita o el palimpsesto en su filme *Psicosis* (1988) —en el que, como bien apuntó Àngel Quintana²⁷, lejos de proponer una relectura del original hitchcockiano, procedía directamente a su profanación—, Gus Van Sant pasa a proponer “*un cine de la disolución, en el que progresivamente se desgajan todas las piezas de la dramaturgia tradicional*”²⁸. Llevado hasta sus últimas consecuencias el filme de Hitchcock, aquél en el que propuso el primer gran experimento que se movía entre los nuevos formatos televisivos y la eclosión del hiperrealismo (aquello, en definitiva, que ha sido lo más citado en el cine de las últimas décadas), llegaba la hora de recomenzar. O de volver a los orígenes, a lo esbozado en su primer largometraje, *Mala noche* (*Id.*, 1985), del mismo modo que el movimiento y la estética *grunge* habían tenido mucho que ver con otro de sus filmes más conocidos, *Mi Idaho privado* (*My Own Private Idaho*, 1991).

Y ese nuevo hilo conductor va a pasar por una

progresiva deconstrucción/negación tanto del ‘clasicismo’ como de la ‘modernidad’, entendidos como zonas muertas de la historia del cine (...) reivindica el esbozo como única forma posible de la contemporaneidad: la acción queda en los márgenes porque ya no se puede filmar, pues la cámara únicamente es capaz de moverse en los interlineados²⁹.

Quizás, podríamos añadir, porque lo otro, la narración, se ha refugiado en otros formatos como el de las teleseries contemporáneas, donde, por otra parte, también se dirimen los problemas de unas identidades fracturadas (pensemos en el Don Draper de *Mad Men*) y se traza el destino de unos héroes que ya no podrán ser épicos como antaño y devendrán trágicos (así, el Frank Sobotka de la segunda temporada de *The Wire* o el

²⁷ V. “Trilogía de la muerte; nihilismo de la imagen”, en *Culturas. La Vanguardia*, 04-07-2007, p. 18.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Carlos Losilla, “Tiempos muertos. *Last Days*, de Gus Van Sant”, en *Cahiers du Cinéma. España*, nº 1 (mayo 2007), p. 53.

Creighton Bernette de la primera temporada de *Tremé*). Personajes que no pueden/no quieren adaptarse a este mundo líquido; que, al igual que el Blake de Gus Van Sant, no cesan de morirse ante sí mismos simbólicamente, sabedores de su destino trágico, hasta que llega su verdadera muerte física.

Precisamente por ahí había encaminado sus pasos Gus Van Sant después de la operación *Psicosis*: por la construcción de lo que críticos y analistas denominaron en su momento la “trilogía de la muerte” (compuesta por los filmes *Gerry* [2002], *Elephant* [2003] y este *Last Days*), devenida luego en la “tetralogía de la incomunicación” después del estreno de *Paranoid Park* (2007). En cualquier caso, muerte e incomunicación serán las marcas de Blake, en quien el proceso de ensimismamiento que caracteriza a los anteriores personajes del cineasta alcanza tales cotas que apenas es capaz de articular palabras (sólo puede escribirlas: Blake es otro personaje que escribe), apenas es capaz de hablar ya, sumido en un continuo y caótico torrente de pensamientos balbuceados casi sin cesar.

Abrumado por todo y por todos, recibiendo llamadas del *manager* del grupo recordándole que la comida de cientos de personas depende de que se ponga en marcha para la próxima gira mundial, Blake/Kurt Cobain se retira a una casa de campo a la que también le “acompañarán” los restantes miembros de la banda, dedicando los días a deambular constantemente por los bosques, “como si intentara buscar una especie de *integración panteísta*”³⁰. Un deambular que sólo interrumpirá con puntuales regresos a la decadente mansión campestre para cubrir necesidades básicas como dormir o comer.

Pero esa integración panteísta, ese sueño emersioniano representado en los héroes tradicionales de las narraciones estadounidenses, ya no podrá consumarse. “*He perdido algo en mi camino*”, escribe Blake. Cuestionado todo sentido, extraviada la identidad, se impone el sentimiento de desarraigo,

que proviene de Antonioni y Wenders, fluye y refluye desde el no-estar al no-ser, como ocurre en las películas de Tsai Ming-liang o Apitchapong Weraseethakul, de manera que la desaparición de la imagen corre paralela a la desaparición del sujeto; y la filiación con Béla Tarr, reclamada por el propio Van Sant desde *Gerry* se desvanece frente a una identificación

³⁰ Ángel Quintana, *Art. cit.*, 2007, p. 19.

mucho más visible con una cierta estética de la disolución y la extraterritorialidad, de Oliver Assayas a Claire Denis, que atraviesa (...) las fronteras invisibles del “cine europeo”³¹

y que ahí sigue: a los ejemplos citados podríamos añadir, entre otros, el de Benoît Jacquot, otro cineasta en cuya obra se hace muy presente el legado de Antonioni y que hace girar una de sus últimas películas hasta el momento, *Villa Amalia* (2008), alrededor del personaje de Anna (Isabelle Huppert), otra figura que recurrirá a la auto-disolución, al borrado de la propia identidad, a la extraterritorialidad para —en este caso sí— reinventarse, refundarse.

Lo narrativo, entonces, se vacía y el filme se encamina hacia la abstracción; todo discurso de desvanece³²; el personaje se evapora ante nuestros ojos; el tiempo de disloca. Y lo que queda en la pantalla es el trayecto hacia ninguna parte de un cadáver (de)ambulante. Y aquí, aquella frase que Jean Cocteau había escuchado en boca de una niña³³ y que Van Sant procede a formalizar: “*el cine es coger a los muertos y ponerlos a andar*”. Lo hará filmando ese camino de dolor, esa poesía del dolor, con un equipo muy reducido (sin maquillaje, sin vestuario, ni siquiera iluminación artificial), sin que hubiese un guión o una estructura previos, en plena libertad.

Sólo en contadas ocasiones a lo largo de la cinta Blake intentará retomar su creatividad musical (“*últimamente no toco mucho la guitarra*”, llega a declarar en uno de sus escasos diálogos), pero... Hay una secuencia en *Last Days* —y con ella cerraremos este texto— que logra concentrar gran parte de todo aquello que se dirime en el filme, de todo aquello que pugna en el interior de Blake/Cobain. Se trata de uno de los momentos climáticos, a nivel emocional y visual, de la película y en él se configura el que quizás sea uno de los fragmentos filmicos más emocionantes y potentes en el cine de los últimos años: en un momento dado, ese Blake contemplativo, encerrado en sí

³¹ Carlos Losilla, *Art. cit.*, 2007, p. 53.

³² “*Al principio, he de confesar que tenía mucho de biografía, pero me di cuenta de que era el camino equivocado. Explicar una vida es imposible. Se trata de los días perdidos de una existencia breve e intensa*”. En *El Cultural*, art. cit., 2007, p. 50.

³³ Pertinentemente recordada por Jordi Costa en su reseña con motivo del estreno en España del filme. Cfr. “El muerto que farfulla. Last Days”, *El País*, 22-06-2007, p. 62.

mismo, sentado frente al lago, perdido en el(su) bosque, decide entrar en el salón que, a modo de sala de ensayos, tiene montado el grupo en la planta baja de la mansión. Entra Blake pero no la cámara, que se sitúa en el jardín, componiendo un reencuadre en el que divisamos las idas y venidas del músico por la estancia a través del ventanal [fig. 7].



Fig. 7. *Last Days*

Blake empieza a improvisar unos acordes con la guitarra, a modo de base rítmica sobre la que va incorporando las sonoridades de diversos instrumentos (guitarras, batería) incluida la voz humana, una voz que ya sólo puede gritar. Unas sonoridades que irán entrando en una progresiva distorsión mientras la cámara de Van Sant mantiene una respetuosa distancia con el agonístico aislamiento del protagonista, un *pudor* frente a la mostración de su sufrimiento, una empatía para con su dolor que caligrafía con un lentísimo y casi imperceptible *travelling* de alejamiento.

Así, confiado al poder de la imagen, del lenguaje cinematográfico, sin necesidad de ningún comentario, el cineasta construye este plano-secuencia de más de cinco minutos con el que nos permite asistir desde una discreta posición al tormento interior de Blake, al tormento del creador (pese a todo), a su desesperación, hasta la frustrada catarsis, mientras a lo largo de todo el pasaje oímos ese “mantra” sonoro convertido en reverso, puesto que aquí su cadencia ya no es, como en el budismo tibetano, ese instrumento que libera a la mente del flujo constante de pensamientos que la confunden.

Aquí esa progresiva distorsión llegará hasta el colapso, un especular colapso sonoro que refleja el colapso creativo y vital de Blake. El preludio de su definitiva autodestrucción, de su muerte. Todo ello en medio de ese paisaje bucólico, en el corazón de la naturaleza, ironía última e hipermoderna sobre el panteísmo norteamericano.

Corren malos tiempos para vender *mitos* o martirologios laicos, para creérmolos, qué duda cabe. Puede —es más: seguro— que los hechos y personajes convocados en estas páginas, así como sus proyecciones filmicas, sean susceptibles de otro enfoque a la hora de ser analizados. Incluso a veces esos mismos acercamientos ofrecen en determinados momentos de su enunciación apuntes abiertamente desmitificadores con los que se cuestionan a sí mismos.

Puede que, por ejemplo, tuviese razón Tony Wilson cuando, en vísperas de la gran gira norteamericana de Joy Division —que, presumiblemente, libraría a Factory Records de todas sus deudas— y a las puertas de una recepción en el parlamento, le informan del suicidio de Ian Curtis y exclama desesperado: *¡Qué gilipollas! (24 Hour Party People)*.

Puede asimismo que la descripción que de Kurt Cobain hizo su viuda Courtney Love después del suicidio de aquél fuese precisa: *no era más que un gilipollas*.

Puede. Como también puede que simplemente estuviesen pensando en sus cuentas corrientes. O que todo se reduzca al creativo registro de unos cuantos y paradigmáticos casos de neurosis. En todo caso, nosotros hemos preferido pensar estos textos filmicos (unos textos que, a diferencia de otros, nunca se propusieron a su público como hagiográficos o mitificadores) desde otra perspectiva. Aquella que nos permite atisbar el trayecto que va de la simple crónica al tortuoso diario filmico. Un trayecto complejo que está siendo trazado en los márgenes de la institución y que enlaza directamente con otros que vienen de abrirse en el mismo territorio. Aquel(llos) trayecto(s) que nos parecía estimulante transitar para esta ocasión.