

Paul Carr y Richard J. Hand

Traducción de Fernando Medina Gálvez

CANCIONES, ESTRELLAS Y BANDAS SONORAS: CINE Y ROCK BRITÁNICO (1956-1976)*

En este artículo se analiza el panorama de los usos de la música rock británica y sus protagonistas en el cine, partiendo de la segunda mitad de los años cincuenta y llegando hasta mediados de los años setenta. Las diversas relaciones que se han venido dando entre el rock británico y el cine se manifiestan en el abanico de propuestas que podemos encontrar en la actualidad. Se encuentran, por un lado, los *biopics*, las películas que realizan un seguimiento de la vida de los personajes del rock, como es el caso de *Nowhere Boy* (Sam Taylor-Wood, 2009); por otro lado, están las películas ficcionalizadas a partir de la vida de los artistas del rock, como en *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998). En tercer lugar, las cintas del estilo de *Brighton Rock* (Rowan Joffe, 2010), con bandas sonoras compuestas por músicos de rock, además de aquellas en las que, como en *Nueve canciones* (9 Songs, Michael Winterbottom, 2004), aparecen grupos de rock tocando temas que conforman la narración. Sin embargo, aquí se propone una visión general ya que se trata de perfilar, partiendo de ciertos artistas y textos representativos,

una historiografía crítica del rock en el cine británico entre 1956 y 1976. Veremos cómo este periodo está dominado por un género particular de cine rock, los *star vehicles*, obras destinadas a la promoción de los artistas, que aparecen interpretando papeles en diversas películas que abarcan desde lo más comercial hasta lo experimental. Al margen de esta génesis como vehículo publicitario, muchas películas de rock (incluso las que tienen planteamientos más comerciales) ponen de relieve la situación del Reino Unido en el momento de su filmación, deteniéndose en asuntos como la estructura de clases, el conflicto generacional, las bases sociales del rock y las políticas de la industria discográfica. Sin olvidar que, en muchas de estas películas, se cuestionan temas que afectan también a la propia iconografía del rock y al fenómeno fan.

LA HISTORIA DEL ROCK EN EL CINE

Los años cincuenta: el surgimiento de una nueva forma cultural

Si bien este estudio se centra en el cruce entre el rock y el cine que se produce desde de los años cincuenta, no se

debe olvidar que ya se habían producido en la pantalla representaciones de la música popular británica antes de la llegada del rock and roll. Encontramos los casos de artistas como Gracie Fields y George Formby, aparte de películas como *Appointment with Crime* (John Harlow, 1946, en la que aparecía Bud Featherstonhaugh), *Es grande ser joven* (*It's Great to Be Young!*, Cyril Frankel, 1956, con la participación de Humphrey Lyttelton), e *It's A Wonderful World* (Val Guest, 1956). En esta última, realizada durante los primeros pasos de la cultura rock, se ve a Ted Heath interpretándose a sí mismo. Heath, que fue director de orquestas *big band* y se convirtió en un *superstar* de la música, aparece aquí ayudando a dos jóvenes compositores que quieren venderle lo que podría ser un potencial éxito, escrito en el seno de esa maquinaria de compositores y editores denominada Tin Pan Alley. Debido en parte a las directrices musicales de la BBC que en 1936 consideraban a los cantantes melódicos como «uno de los instrumentos del grupo musical» (SCANNEDAL, 1996: 63), los cantantes de *big band* de los años cincuenta solían constar en los créditos de los discos como *anónimos*. De este modo, la película muestra un vestigio interesante de una industria musical al borde del cambio, reflejando el paso que se da de la *big band* al grupo formado por pocos músicos, que implica a su vez un tránsito de un desarrollo vocal formal a uno convencional, además de la unión de la figura del cantante y la del compositor, así como el predominio de las grabaciones sobre las partituras. Tal y como indica Donnelly (2007), la aparición del disco de larga duración (LP) hizo posible que, en esa década, aumentara la colaboración entre la industria musical y la cinematográfica. La explicación es sencilla: el LP hacía posible la comercialización de bandas sonoras no diegéticas junto con el tema principal. En cuanto a la música pop, Tommy Steele aprovechó el formato de larga duración para lanzar una banda sonora, *The Duke Wore Jeans* (1958), perteneciente a la película ho-

mónima dirigida por Gerald Thomas el mismo año. Este disco se publicó entre la edición de otros dos EPs de Steele, titulados *The Tommy Steele Story No. 2* (Tommy Steele and The Steelemen, 1957) y *Tommy The Toreador* (1959), que incluían cuatro canciones pertenecientes a otras películas suyas. Esta unión entre ambas industrias (la musical y la cinematográfica) se iba a convertir en un modelo industrial potente en la cultura británica, como veremos también más adelante.

El cine de Hollywood empezó muy pronto a incorporar artistas norteamericanos de la primera etapa del rock and roll, según se aprecia en películas como *Una rubia en la cumbre* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956), *Rock Around The Clock* (Fred F. Sears, 1956) o *Love Me Tender* (Robert D. Webb, 1956). Gran Bretaña siguió esta estela y empezaron a surgir artistas *imitadores* como Tommy Steele, Adam Faith o Cliff Richard en una serie de películas en las que se ofrecía un retrato provocador de la interacción del rock con el sistema social y político. *La historia de Tommy Steele* (*The Tommy Steele Story*, Gerard Bryant, 1957) arranca con Steele interpretándose a sí mismo (como ya había hecho Ted Heath) y tocando «Take Me Back Baby» ante un público vestido de gala y de pinta muy conservadora. La influencia de Bill Haley salta a la vista, y el acento del sur de Londres de Steele constituye la antítesis del dialecto de clase alta de muchos de los integrantes del público. Incluso se ve a un hombre prohibiendo abiertamente a su mujer aplaudir, manifestar sus emociones o simplemente pasarlo bien. Esta interesante relación dialéctica entre clases, y la expresión de las emociones personales también puede apreciarse en la segunda película de Steele, *The Duke Wore Jeans*, en la que el sistema está representado nada menos que por la realeza. Steele interpreta el papel de Tommy Huston¹, un pobre que consigue amasar una fortuna, argumento que parece una adaptación de *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain. La dualidad aceptación/falta de acep-

tación de Tommy por parte de la clase alta se desarrolla en paralelo a la historia de amor entre el príncipe Eduardo y Wallace Simpson, que fue muy controvertida en Gran Bretaña durante los años treinta. Al igual que en *La historia de Tommy Steele*, se observa cómo gran parte del público de clase alta disfruta a escondidas de la música *primitiva* (la de la clase trabajadora). De hecho, las canciones de rock que aparecen en la película, que incitan a la desinhibición, contrastan con la música convencional o establecida, mucho más *controlada*². Al reflexionar sobre las tensiones entre clases sociales como las que se muestran en esta película británica, Mundy (1999: 129) afirma lo siguiente: «Si en Estados Unidos la raza era el punto de fricción en la producción y consumo de la cultura popular, en Gran Bretaña este papel lo cumplían las clases y sus conflictos». Aspecto que corrobora Simon Frith cuando relaciona directamente los cambios en la «génesis del pop como un movimiento de clase social» con el contenido sexual de las letras de la música popular: «en los años treinta, los autores de clase media expresaban en las canciones cómo era esta clase media, [mientras que] en los años sesenta, las canciones expresaban las costumbres más libres de los artistas de clase trabajadora» (FRITH, 1989: 78).

De un modo similar a películas como *La historia de Tommy Steele* o *Rock You Sinners* (Denis Kavanagh, 1958, el film inaugural de Adam Faith), en *Beat Girl* (Edmond T. Gréville, 1960) se sitúa en un primer plano el café como lugar para escuchar y *descubrir* artistas prometedores. Como en las películas norteamericanas anteriores *Salvaje* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953) y *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Beat Girl* se centra no en traviesas descripciones de la brecha generacional, sino en un enfrentamiento, por lo general agresivo, de aquello que la generación de la posguerra consideraba sus irremediables circunstancias sociales. Pese a que gran parte de la música no diegética (compuesta por John Barry) presenta in-

fluencias del jazz, en la película vemos a Adam Faith interpretando una de sus canciones de rock and roll que suena, al mismo tiempo, en un tocadiscos. Es así como apreciamos que el género emergente era considerado una de las vías por las que las jóvenes generaciones podían diferenciarse de sus padres, cumpliendo una función similar a la de

ciertos términos del *slang* afroamericano como *hip* [guay], *square* [carroza] o *cats* [tíos, colegas, referido frecuentemente a músicos].

Estos ejes temáticos vuelven a aparecer en las dos primeras películas de Cliff Richard, *Serious Charge* (Terence Young, 1959) y *Expresso Bongo* (Val Guest, 1959). Esta última recorre el

ascenso a la fama de Bongo Herbert (interpretado por el cantante) y su compleja relación con un mánager sin escrúpulos, Johnny, encarnado por Paul Scofield. De la misma forma que en *La historia de Tommy Steele*, ese ascenso a la fama comienza en un café, el *Espressos*, situado en los barrios bajos de la ciudad (circunstancia que también

The Rolling Stones. Fotografía de Jerry Schatzberg



se daba en *Beat Girl*). Se hace además hincapié en las habilidades musicales de Herbert (de carácter natural o autodidacta) y en el retrato de numerosos estereotipos de la industria musical: el mánager sin escrúpulos, los reducidos porcentajes que los sellos discográficos ofrecen a los artistas, contratos que no tienen en cuenta a los músicos, canciones descaradamente adaptadas al mercado comercial, y todo lo que, en definitiva, rodea a unas carreras musicales cortas. No obstante, según Mundy (1999: 165), «la película se esfuerza en situar con claridad a Richard, e implícitamente, a los jóvenes y su música, dentro de la industria *mainstream*». Se ve incluso mejor que en *It's a Wonderful World*, mostrando el cambio de la *big band* al rock and roll, con el personaje de Richard convirtiéndose en estrella nacional y reemplazando a Daisy, su mentora, que proviene del mundo del cabaret. Por otra parte, *Serious Charge* alberga, como sugiere el mismo título de la película, un trasfondo más siniestro desde el momento en el que el personaje de Cliff Richard es el miembro de un grupo que tiene atomizada a la comunidad local. Y, de nuevo, el café es el punto de encuentro al que acude la gente joven para divertirse y escuchar música.

Las primeras películas de Tommy Steele y Cliff Richard contienen un rock and roll más auténtico. Sin embargo, esto cambiaría a lo largo de los años siguientes, en los que se incluirá música por lo general más comercial en las películas, con un reducido interés por la cultura joven. De hecho, cintas como *La mitad de seis peniques* (*Half a Sixpence*, George Sidney, 1967), *Vacaciones de verano* (*Summer Holiday*, Peter Yates, 1963) o *Días maravillosos* (*Wonderful Life*, Sidney J. Furie, 1964) no son más que claros pretextos para resaltar las *canciones*, tal y como explica Higson (1997) en su análisis de la película *Sing as We Go* (Basil Dean, 1934, protagonizada por Gracie Field), en el que estudia el papel que cumple la narración subordinada a la música. Algo a lo que alude Mundy (1999: 161-162)

cuando se refiere a «la creciente importancia del cine en la creación de la *economía visual* (la cursiva es nuestra) de la industria de la música moderna», un factor que cobrará más importancia a partir de la década de 1960.

Los años sesenta: la aparición del rock

A lo largo de esta década, cuando se estaba produciendo la transformación del rock and roll en rock, la película de los Beatles *Qué noche la de aquel día* (*A Hard Day's Night*, Richard Lester, 1964), sigue la línea de *La historia de Tommy Steele* en varios aspectos, desde el hecho de tratarse de un pseudo-documental en el que aparecen los miembros del grupo interpretándose a sí mismos de una manera simplificada, estereotipada. Como ocurre con muchas de las primeras películas de rock, se tratan temas contemporáneos, como la brecha generacional entre los músicos y sus familiares de generaciones anteriores, la relación con las chicas y fans, y sus naturalezas intrínsecamente rebeldes. Otro aspecto interesante de la primera película de los Beatles es la procedencia de los músicos, provenientes de las clases trabajadoras de Liverpool, que difiere totalmente (al igual que las películas de Tommy Steele) de los valores de la clase media, en esta ocasión a través del contraste de los acentos del norte y sur de Inglaterra. Salvo un par de excepciones, toda la música diegética y no diegética está compuesta por los Beatles, lo que supone un cambio ontológico con respecto a algunas de las primeras películas de rock ya mencionadas, que seguían la tradición de Tin Pan Alley al contar con la figura del compositor como una entidad aparte y con los ingredientes básicos de la canción previamente determinados antes de su interpretación y grabación³.

En *Qué noche la de aquel día* se dan nexos comunicativos con otras dos películas realizadas por la misma época: *Días maravillosos*, con Cliff Richard, e *It's All Happening* (Don Sharp, 1963). En la primera de ellas, desde el comienzo de la película se introduce la

idea de la música rock como antistema, cuando los Shadows aparecen tocando como cuarteto de cuerda y con cara de aburrimiento, antes de coger las guitarras para divertirse de verdad. Con todo, parece que se trata de ofrecerle al público la música rock con cuentagotas, puesto que la primera canción de rock aparece después de media hora de película («On The Beach»), y la segunda («What've I Gotta Do»), media hora más tarde. Al contrario de lo que sucede con la película de los Beatles, no se realiza ningún esfuerzo por presentar una acción diegética *auténtica*, ya que resulta evidente el cortado y pegado del montaje en algunas escenas en las que aparecen diferentes escenarios durante una misma canción. *Días maravillosos* también difiere de *Qué noche la de aquel día* en el hecho de incluir música orquestal como banda sonora no diegética. Por otra parte, se puede observar que Richard (como ocurre con Steele, que se basó en Elvis Presley durante su carrera) apenas tiene la oportunidad de cantar la música que le gustaba, puesto que el rock es más la excepción que la norma en la película. Como sus predecesoras *Los años jóvenes* (*The Young Ones*, Sidney J. Furie, 1961) y *Vacaciones de verano*, en *Días maravillosos* encontramos otro factor que va más allá de la diferencia de las películas de los Beatles desde *Qué noche la de aquel día*, como es su escaso éxito comercial en EE.UU., donde se estrenó con el título *Swingers' Paradise*. En lo que respecta a *It's All Happening*, hay un aspecto subrayable, y es que la película sitúa en un primer plano la *tecnología de la música popular*, que se iba a convertir en una parte muy importante del proceso creativo de los músicos. Tal y como ocurría con *Expresso Bongo*, la película refleja algunos estereotipos de la industria: compañías discográficas despiadadas, empleados prescindibles y artistas tratados como meras mercancías. Cuando mencionamos la distancia ontológica que existe con respecto a *Qué noche la de aquel día*, estamos haciendo referencia a que, durante esta etapa de su carrera, Steele se posicionaba más

como *artista popular* que como *estrella del rock*. Por ello, la película contiene, en cierta manera, una ideología de otros tiempos, con conceptos tradicionales del amor romántico que resultan anticuados en comparación con la película de los Beatles. Esta distancia se acentúa aún más en la siguiente película del cuarteto de Liverpool, *Help!* (Richard Lester, 1965), que continúa con el precedente de mezclar lo local con lo global, utilizando múltiples lugares exóticos para que el grupo aparezca caracterizado en su dimensión de fenómeno mundial. Se trata de un elemento que ya había llevado a cabo Tommy Steele en una película que se rodó en parte en España, *Tommy the Toreador*. Aunque el comienzo de *Help!* muestra a los músicos viviendo en casas adosadas de un barrio de clase trabajadora mientras los vecinos comentan lo poco que habían cambiado con la fama, en el interior de esas viviendas se evidencian sus exóticas y acomodadas vidas, con los cuatro adosados unidos, sin paredes que los separen unos de otros, formando un lujoso apartamento de soltero. El film emplea el concepto de lo global para señalar no solo lugares sino también personas, como cuando se ve a los protagonistas en el papel de representantes de una secta oriental. A pesar de que estas referencias aluden, en cierto modo, a los experimentos de los Beatles con la cultura india tanto en su música (por ejemplo, en la canción «Within You Without You», del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967) como en su vida pública (la relación con Maharishi Mahesh Yogi), sorprende comprobar que estos papeles estén interpretados por actores occidentales con las caras pintadas como en el antiguo teatro caricaturesco del género *minstrel*, lo que supone un interesante vestigio de tiempos pasados y una metáfora irónica de la primera época de la banda británica. La música de esta primera etapa estaba en gran parte basada en una música afroamericana que permanecía en una constante relación problemática con su patria, y que solo se aceptaba del todo cuando

la interpretaban músicos blancos como los Beatles o los Rolling Stones. También se evidencian en la película ecos de proyectos pasados y futuros mediante alusiones no diegéticas a la canción «A Hard Day's Night» interpretada al estilo indio (en la escena del restaurante) y también con arreglos de *big band*, similares a los de John Barry en las películas de James Bond. Sin dejar de lado otro hecho curioso como son las referencias a uno de los próximos proyectos del grupo ya mencionados, el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en una escena en la que los músicos aparecen tocando con instrumentos de viento y vestidos con un atuendo similar al que lucirían en la portada de ese disco.

De los años sesenta a los años setenta: experimentación e ideología

Uno de los reflejos del cambiante contexto de la música rock británica de aquel momento se encuentra en la transformación de los Beatles, que pasaron de esa imagen de *fab four* de los comienzos de su carrera a la de artistas individuales con diferentes grados de talento, valores e idiosincrasia. El cine tuvo un papel decisivo en esta mutación: cuando John Lennon apareció en *Cómo gané la guerra* (How I Won the War, Richard Lester, 1967), se abrió un universo diferente para las películas de los Beatles. Lennon era todavía el típico gamberrillo de Liverpool, pero lo era ya dentro de una comedia profundamente satírica, incluso brechtiana, que giraba en torno a las experiencias de un grupo de soldados, liderado por el inepto teniente de clase alta Goodboy (Michael Crawford), que combatía en primera línea de fuego durante la Segunda Guerra Mundial. La película hace uso de un inventario de estilos extremadamente diverso para desarrollar una visión cómica, mordaz y macabra de la guerra. La idea que tenemos de la Segunda Guerra Mundial es la de un conflicto necesario puesto que representa la guerra contra el fascismo, al contrario de nuestra percepción sobre

la Primera Guerra Mundial, vista como un conflicto imperialista problemático. La traviesa sátira de *Cómo gané la guerra* se puede concebir como un desafío a la concepción tradicional de la Segunda Guerra Mundial (en la que luchó la generación de los más de veinte actores de la película), como una forma de acabar con la noción de *conflicto justificable*. Este sentido de conflicto generacional que se da en la película se ve acrecentado por el hecho de que el protagonista sea John Lennon, un icono contemporáneo del rock que en 1967 era irreverente a la vez que popular. Esta iconicidad quedó, por otro lado, refrendada desde el estreno de la cinta de Lester: la imagen de portada del primer número de la revista *Rolling Stone* (9 de noviembre de 1967), una de las revistas más influyentes de la historia del rock, fue un fotograma de *Cómo gané la guerra* en el que se veía a Lennon con casco militar y gafas redondas (que poco después se convertirían también en icónicas). Así, esta revista elegía para su presentación en sociedad una imagen de una estrella del rock en un medio cinematográfico.

Richard Lester ya había dirigido a Lennon en dos de las películas de los Beatles, pero la irreverente alegría de esos primeros trabajos mutó en la crítica politizada y gamberra que suponía el film antibélico *Cómo gané la guerra*. El rock había madurado, se había vuelto conscientemente ideológico, y el cine reflejaba esta evolución. Por otra parte, el concepto de *experimentación* se convirtió en un eufemismo clave para la época por cuanto hacía referencia al uso de drogas (especialmente en el seno de la cultura del rock), un eufemismo que también se asoció con el cine de esos años. Una de las estrellas del rock coetáneas a Lennon, Mick Jagger, realizó un par de incursiones en la pantalla en una etapa también experimental. *Performance* (Donald Cammell y Nicolas Roeg, 1970) es aparentemente un thriller, pero el resultado es una obra muy dura en su representación de la violencia, el sexo y el consumo de drogas. No resulta casual que los directores



The Beatles. Fotografía de Jerry Schatzberg

de la película fueran dos de los personajes más importantes de la vanguardia británica. Según Susan C. Boyd (2009: 73), *Performance* asimilaba «el género de gánsteres británico con el rock and roll y la estética contracultural». En el film, Jagger interpreta a Turner, una desquiciada *rock star*. Para los productores, Jagger debía de ser la mejor opción en el reparto, ya que constituía un reclamo para atraer seguidores, además de aportar una imagen de credibilidad a la sensación de radicalidad y peligro que perseguía la historia. Se trata de una película que desafía de manera consciente nuestras ideas preconcebidas de acción, narración y personajes, no solo a través de un montaje, ambientación e interpretación experimentales, sino también mediante el reparto. Tal y como afirma Sarah Street (2009: 207), *Performance* «es muy intertextual, llena de parodia y alusiones, pues nos invita a ver a Turner como Turner y como Mick Jagger».

Aunque la tan deseada banda sonora de los Rolling Stones para *Performance* no llegó a materializarse, la película incluye escenas de Jagger *en acción*, como cuando interpreta el tema «Memo from Turner». Ese mismo año, otra película experimental, aunque en esta ocasión de un director francés, aseguraba una banda sonora del grupo. *One Plus One* (Jean-Luc Godard, 1968) es una cinta revolucionaria, incluso apocalíptica. Godard muestra largas secuencias del grupo en los ensayos y grabaciones de la canción «Sympathy for the Devil». Con su elevada carga política, la película dedica una atención considerable al movimiento de los Panteras Negras, pero tal y como expone Colin MacCabe, «la relación entre el *black power* y la música de los Stones [...] es una afirmación más que una exploración», aunque esto no impide que la aparición de los Rolling Stones en la película sea algo «extraordinario» (MacCABE, 2003: 212). La presencia en un largometraje

de los miembros de un grupo de rock haciendo de sí mismos y tocando música es un recurso que se utilizaría en *Un hombre de suerte* (O Lucky Man!, Lindsay Anderson, 1973), con Alan Price interpretando varias canciones escritas exclusivamente para la película, y en *Nueve canciones*, donde aparecen diversos grupos contemporáneos tocando en vivo. En estas películas, las canciones parecen ser extradiegéticas. Sin embargo, son esenciales en la creación de una narrativa compleja en la que la música en directo puede crear micro-narrativas que reflejan, repiten o subvierten la acción de la película propiamente dicha.

Como último ejemplo de la carrera cinematográfica de Mick Jagger, nos detenemos en *Ned Kelly* (Tony Richardson, 1970), en la que asume el papel protagonista al interpretar al bandolero australiano del mismo nombre. Dirigida por otro decano del cine británico, Tony Richardson, algunos

No hay duda de que muchas de las películas que asimilan el rock pueden ser consideradas como productos de *marketing*: fueron obras que tuvieron una enorme demanda y un potencial para convertirse en éxitos de taquilla en una época anterior a la MTV y los videoclip

críticos creen que, al igual que sucedió con *Performance*, la elección de Jagger proporcionó credibilidad a la película en la medida en que «los conocidos roces de Jagger con la ley le alineaban con el bandolero Kelly» (GOLDSMITH y LEALAND, 2010: 99). Una vez más, con la excepción de una canción (la balada tradicional «The Wild Colonial Boy», cantada por Jagger), la banda sonora es obra de otro compositor (Shel Silverstein), relegando a Jagger a la función exclusiva de actor. No obstante, un icono no puede escapar de sus implicaciones como tal: en el caso de Jagger, no podemos abstraernos de su imagen de tipo rebelde y conflictivo, un *chico malo* que es a la vez una exitosa estrella del rock.

Así como Mick Jagger se decantó por trabajar con directores que fueran, en aquel momento, *auteurs* como Nicolas Roeg, Donald Cammell, Tony Richardson o Jean-Luc Godard, en uno de los ejemplos más destacados del cine rock británico también se da esa unión entre un grupo famoso y un director experimental. El último corte del segundo álbum de The Who, *A Quick One* (1966), es un extenso popurrí de canciones titulado «A Quick One, While He's Away» y se trata, obviamente, de un precursor conceptual de su ópera rock *Tommy*, que se creó como álbum en 1969 para luego, en 1975, adaptarse al cine en una versión dirigida por Ken Russell. Russell se había ganado cierta reputación en 1969 con la adaptación cinematográfica de la novela de D. H. Lawrence *Mujeres enamoradas*, y había puesto de manifiesto su interés por la música con *La pasión de vivir* (The Music Lovers, 1970), un *biopic* sobre Tchaikovsky. El director también había provocado una gran polémica con *Los demonios* (The Devils, 1971), una radical versión de obras de Aldous Huxley y John Whi-

ting. Este currículum hizo que Russell acreditase un excelente bagaje para optar a la adaptación de *Tommy*.

La versión cinematográfica de *Tommy* incluye a todos los miembros de The Who junto con notables estrellas del cine, como Jack Nicholson, Oliver Reed y Ann-Margret, además de músicos como Tina Turner, Eric Clapton y Elton John. La película es un *Bildungsroman* que muestra la vida de Tommy, «un chico sordomudo y ciego». Se trata de una obra representativa del estilo cómico y satírico de Russell que cuenta con impresionantes cambios de decorados y personajes. El extenso reparto y los inesperados cameos crean una especie de cabalgata postmoderna que, aunque pueda parecer que está a años luz de las apariciones de Mick Jagger en oscuras películas de autor, se trata de cine rock, lo cual no es menos experimental y vanguardista.

Tommy ejercería una tremenda influencia en futuras películas de rock británicas como *Quadrophenia* (RODDAM, 1979), otra ópera rock de The Who (basada en el álbum del mismo título de 1973), y *Pink Floyd-El muro* (Pink Floyd-The Wall, Alan Parker, 1982), una adaptación del álbum *The Wall* de Pink Floyd de 1979. Con su demostración de las excentricidades y defectos de la Inglaterra burguesa, *Tommy* es una obra con una continua ironía, una cualidad que es quizás aún más profunda de lo que parece después de una primera impresión. De hecho, Tom Wallis señala que la música de The Who y la cámara de Russell se combinan para «protestar furiosamente contra las decorosas y moribundas tradiciones de la clase media británica y también cuestionar de manera traviesa las políticas en apariencia liberadoras de la cultura pop que las han sustituido» (WALLIS, 2009: 104). Esta (auto)crítica de la cultura pop en

ocasiones podría ser difícil de reconocer en una obra tan de su tiempo, pero la película de Russell «lida con las contradicciones de lo que presenta, extendiendo el alcance de la llamada ópera pop de Townshend a la vez que permanece fiel a la traviesa irreverencia de la banda» (WALLIS, 2009: 104).

El proyecto fue lo suficientemente exitoso para Roger Daltrey como para querer trabajar con Ken Russell de nuevo en *Lisztomania* (Ken Russell, 1975), otra fantasía musical biográfica. Daltrey también iba a dedicarse a papeles más duros y realistas en *McVicar, el enemigo público número 1* (McVicar, Tom Clegg, 1980), basada en la vida de John McVicar, el célebre criminal convertido en escritor. Daltrey la protagonizó junto con otro músico convertido en estrella del cine al que ya nos hemos referido: Adam Faith. Pero aún tendría continuidad esa corriente de músicos convertidos en estrellas de cine, tradición iniciada por Tommy Steele y Cliff Richard y continuada por Jagger y Daltrey. Nos referimos a un personaje de la siguiente generación, David Bowie, que aparecería en la película experimental de ciencia ficción *El hombre que cayó a la Tierra* (The Man Who Fell to Earth, 1976), dirigida por el co-director de *Performance* Nicolas Roeg. Aunque sea atípico que una estrella del rock haga de extraterrestre en una película de ciencia ficción, la visita de un alienígena al planeta Tierra es un cliché del género. Sin embargo, Robert Phillip Kolker define así la naturaleza radical del filme y los complejos juegos que propone al espectador:

«Al final de la película, cuando todos han envejecido menos el visitante, que permanece atrapado en su propia eternidad, el espectador llega a compartir su perspectiva e incluso va más allá, porque está tan alienado por la com-

presión de su obstinada cronología que al final nos convertimos en alienígenas, vagando fuera de la ficción mientras el visitante permanece cautivo en ella» (KOLKER, 2009: 161).

Siguiendo los postulados que defendemos en este artículo, podríamos llevar la opinión de Kolker aún más lejos. Además de darle un ingenioso giro a una trama muy manida, la película puede interpretarse como un interesante estudio de la iconografía del rock y sus seguidores: David Bowie es el alienígena, pero también el icono del rock, enigmático, que representa la figura del *otro*, en palabras del himno de Bob Dylan, «forever young». El fan-espectador contempla, reflexiona y consume la imagen de la estrella atrapada, mirando fijamente algo que desea pero que está eternamente fuera de su alcance.

Conclusión

El Reino Unido fue testigo, durante la postguerra, de la unión de la música popular con el cine de manera significativa para la cultura joven, una unión que se intensificó a partir de mediados de los años cincuenta con el nacimiento del rock and roll. No hay duda de que muchas de las películas que asimilan el rock pueden ser consideradas como productos de marketing: fueron obras que tuvieron una enorme demanda y un potencial para convertirse en éxitos de taquilla en una época anterior a la MTV y los videoclips. Sin embargo, estas películas proporcionan fascinantes reflejos del contexto en el que fueron concebidas y creadas. Se ve, por ejemplo, en temas recurrentes, como la obsesión por el conflicto generacional y la identidad social, asuntos que tuvieron un papel muy importante en la creación de la mayor parte de las canciones de rock. Esta concepción nos ayuda a desarrollar una profundidad ontológica en películas que pueden ser gamberras o satíricas, escapistas o crudas, pero que también muestran imágenes de la época extraordinariamente reveladoras. Muchos de estos trabajos nos presentan, con gran verosimilitud, algunos vestigios de una industria musical en

proceso de adaptación a las oportunidades comerciales que ofrecía el rock, estableciendo paradigmas de ese momento de cambio, como el de los artistas que imitan a otros, los promotores sin escrúpulos, el avance de las tecnologías, y los cantantes que interpretan sus propias canciones, paradigmas desarrollados mediante la visión de cómo eran comprendidos estos conceptos y entidades en aquel momento. Además, la música rock en el cine británico proporciona interesantes ejemplos de iconografía: se pueden apreciar figuras fundamentales de la música popular creando papeles que refuerzan la identidad de su música e imagen pública, o bien desafiando los estereotipos que todo artista del rock se construye durante su carrera. Estos factores nos invitan a tener en cuenta cómo es imposible disociar el consumo de su imagen, al tiempo que nos permite reflexionar sobre las interrelaciones entre música, cine y sociedad. ■

Notas

*Agradecemos a Jerry Schatzberg y a su asistente Paola Mojica la cesión de las fotografías de los Rolling Stones y los Beatles que ilustran este texto. (Nota de la edición.)

- 1 El tercer film de Steele, *Tommy The Toreador* (John Paddy Carstairs, 1959), también fusiona su nombre con el de su personaje, Tommy Tompkins. Aunque técnicamente Steele no hace de sí mismo como en *La historia de Tommy Steele*, sus raíces de clase obrera del sur de Inglaterra son evidentes, como sucede en todas sus películas.
- 2 La escena que mejor demuestra este aspecto es aquella en la que Tommy acude a un baile formal donde suena «Hair Down Hoe Down», una canción *convencional* de rock and roll.
- 3 Tommy Steele es una excepción en esta tradición, ya que co-escribió muchas de las composiciones junto con Lionel Bart.

Bibliografía

- BOYD, Susan C. (2009). *Hooked: Drug War Films in Britain, Canada, and the United States*. Toronto: University of Toronto.
- DONNELLY, Kevin J. (2007). *British Film Music and Film Musicals*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- FRITH, Simon (1989). Why Do Songs Have Words? *Contemporary Music Review*, 5:1, 77-96.
- GOLDSMITH, Ben y LEALAND, Geoff (eds.) (2010). *Directory of World Cinema: Australia and New Zealand*. Intellect. < <http://www.worldcinemadirectory.org/>>
- HIGSON, Andrew (1997). *Waving The Flag: Constructing a National Film in Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- KOLKER, Robert Phillip (2009). *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Cambridge: Open Book.
- MACCABE, Colin (2003). *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- MOONEY, H.F. (1968). Popular Music since the 1920s: The Significance of Shifting Taste. *American Quarterly*, 20:1, 67-85.
- MUNDY, John (1999). *Popular Music on Screen*. Manchester: Manchester University Press.
- SCANNDEL, Paddy (1996). *Radio Television and Modern Life*. Oxford: Basil Blackford.
- STREET, Sarah (2009). *British National Cinema*. London: Routledge.
- WALLIS, Tom (2009). Wallis 'Smashing Our Guitars, Deconstructing Our Idols: The Pop Art Aesthetic in Tommy' en K. M. Flanagan (ed.), *Ken Russell: re-viewing England's last mannerist*. Plymouth: Scarecrow.

Paul Carr (Newcastle, 1959) es director de la Academia de Música en el campus ATrium de la University of Glamorgan de Cardiff. Sus objetos de estudio son variados, habiendo publicado en las áreas de industria musical, políticas de integración y musicología. Actualmente edita una colección de artículos sobre Frank Zappa para Ashgate, además de dirigir un proyecto de Fondo Social Europeo de industria musical.

Richard J. Hand (Bournemouth, 1965) es catedrático de Artes Escénicas y Audiovisuales en la University of Glamorgan (Reino Unido). Trabaja en un ámbito multidisciplinar, habiendo publicado en las áreas de teatro, literatura, cine, radio, videojuegos, narrativa gráfica y música popular. Es el editor fundador del *Journal of Adaptation in Film and Performance*.