César Ustarroz

EL PUNK EN EL CINE COMO RETRATO GENERACIONAL: EL CINE DE JULIEN TEMPLE*

Gracias a la tribuna levantada por la aproximación literaria, recorriendo los caminos de la ficción, el punk ha quedado retratado como movimiento generacional registrándose en los anales de la historia como subcultura de clase, desarrollando una actitud contestataria ante la realidad impuesta por las clases dominantes y adoptando una respuesta nihilista fundamentada en una iconoclasta estética de lo visual.

Con frecuencia, quien afronta desde enfoques analíticos y reflexivos un objeto de estudio, sea cual fuere la morfología del mismo, se siente atado al secreto profesional de no desvelar los pasos perdidos; pasos en falso, retrocesos o cambios en el rumbo de la actividad investigadora que acuden al rescate en el último momento. Al menos no es habitual mencionarlos o incorporarlos a modo de prefacio. Pues bien, despojándonos de las vergüenzas como Malcolm McLaren en la bañera (secuencia perteneciente a *The Great Rock 'n' Roll Swindle* [Julien Temple, 1980] en la que McLaren, manager de los Sex Pistols, toma un baño completamente desnudo mientras diserta sobre el origen del grupo británico—, nos sentimos obligados a dar una anticipada explicación para justificar el reconocimiento literario con el que hemos introducido este artículo sobre el punk en el cine como retrato generacional.

El descubrimiento que ha tallado el proceder metodológico que aplicamos a nuestro estudio parte de la reciente aparición de *Punk Rock and the Value of Auto-ethnographic Writing about Music* (Sarah Attfield, 2011), escrito que revaloriza, sin desdeñar los numerosos estudios académicos volcados en la consolidación del corpus teórico del punk, las referencias etnográficas realizadas a pie de campo, investigaciones especialmente pertinentes para estudiar el fenómeno del punk. Es decir, biografías, autobiografías, entrevistas o memorias llevadas a cabo por aquellos que vivieron en primera persona el intenso periodo de gestación del punk.

La importancia de este tratado, en el que Sarah Attfield (2011: 3) mide la repercusión de los acercamientos literarios que permiten abordar los géneros musicales a través de la participación y la observación activa, gravita en torno a la recuperación del concepto *True Fictions,* término acuñado por antropólogos adscritos a la Nueva Arqueología Americana (Kathleen Stewart, James Clifford y George Marcus), quienes valoran el recuerdo y la narrativa como parte de los procesos que estimulan la reflexión en la reconstrucción de la historia. A partir de la consideración de este concepto, podemos establecer un positivo paralelismo con el trabajo del cineasta inglés Julien Temple, testigo directo que actúa también como vector con el que prospectar los inicios del punk y su relación con la imagen en movimiento.

Por su pertenencia al inminente movimiento punk, por la inicial condición amateur de sus trabajos, por el ascendente McLaren y la obsesión de éste por ficcionar e imponer su realidad, Temple acaba documentando una generación salpicada de atípicos personajes que se erigen como líderes de opinión de sectores de la población que poseen diversos denominadores comunes. Dando preferencia al análisis de *The Great Rock 'n' Roll Swindle* frente a *The Filth and the Fury* (Julien Temple, 2000) y *Joe Strummer: The Future is Unwritten* (Julien Temple, 2007) identificaremos la yuxtaposición de una serie de rasgos enunciativos que posibiliten repensar la imagen dentro de la cultura punk como documento etnográfico y su adhesión a los cánones de la postmodernidad cultural. *The Great Rock 'n' Roll Swindle* supone una visión desde dentro, operatividad con la que el falso documental o *mockumentary* toma el relevo de las *True Fictions* en el séptimo arte.

Argumentaríamos el estallido del punk en la sociedad británica de la década de los setenta del siglo XX como uno de los clímax resultantes del colapso que sucede a dos décadas de desarrollo económico tras la Segunda Guerra Mundial. Una consecuencia de este devenir económico, caracterizado por el *postcolonialismo* en el caso británico, se traduciría en una crisis de valores que afectaría principalmente a la clase trabajadora y a la clase media junto a una desconfianza en el sistema político-económico reinante. La degradación de las estructuras económicas desembocaría por lo tanto en una fragmentación y polarización de la sociedad.

Profundizando en el ámbito de la cultura y con el modelo británico siempre en el punto de mira, observamos que al tambalearse estos cimientos se desencadenan una serie de problemáticas (aumento del paro, proliferación de zonas suburbiales e incremento de la marginalidad en las ciudades, debilitamiento de las instituciones...) con las que se llega a una progresiva partición de determinados estratos de la sociedad en subculturas juveniles o tribus urbanas que buscan reafirmarse dentro de la comunidad (*Teddy Boys, Rockers, Mods, Hippies...*) predicando incluso la rivalidad mitológica como en la película *Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979).

Advertimos en esta segmentación de la sociedad de las áreas metropolitanas un estadio inmediatamente anterior a la configuración y popularización de estilos musicales. Desde la década de los cincuenta, las subculturas juveniles se reordenan dentro de las comunidades obreras asumiendo la necesidad de cohesión, de fortalecer la idea de grupo para superar la ruptura del modo de vida tradicional y readaptarse a la reubicación urbanística promovida por el gobierno británico. El rápido crecimiento económico tiene un fatal desenlace en la desestructuración cultural del estilo de vida obrero empujando a los individuos que lo integran a la búsqueda de nuevas recetas cultuales a las que adherirse, nuevas costumbres a las que fijarse.

En esta división y pérdida de referencias que se acentúa en la década de los sesenta intervendría la música popular como refugio; la música como forma de vida dadora de nuevos valores y atributo identitario en la pertenencia de clase (SAVAGE, 1991:164) que se suma al sentido de territorialidad, exacerbación de la masculinidad (BENNETT, 2001:19), resistencia frente



El collage de lo prefabricado

al sometimiento paternalista del estado, culto al escapismo del fin de semana y la experimentación con la estética personal (BLAINE, 1990:4). De estas motivaciones emanan réplicas temáticas en la tradición cinematográfica británica dentro del *Free Cinema*, corriente que proclama un cine social desde la exterioridad de la industria renovando elementos formales del lenguaje cinematográfico con el uso de la cámara al hombro, el sonido directo o la digresión narrativa a la vez que reduce las fronteras con la forma documental. Películas como *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) o *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1958) revelan estos presupuestos fundacionales que pivotan sobre el naufragio social de la clase obrera o el inconformismo de los jóvenes y que, de alguna manera, incuban la irrupción de variopintos *biopics* cinematográficos —cierto que inclinados por la pendiente más épica y lúdica de la gestación y evolución de la banda de pop/rock y su relación con el público— como *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964).

La ramificación en diferentes estilos musicales conformaría fieles audiencias en lo que interpretamos como uno más de los fenómenos *mass-media* que se reproducen globalmente a partir de la década de los cincuenta. Simétricamente evolucionó la industria del entretenimiento, dando lugar a una paulatina agrupación en oligopolios culturales durante el siglo XX, caracterizada por un control absoluto a todos los niveles de producción y distribución.

Para seguir perfilando las tesis que ayuden a explicar la irrupción del punk debemos conectar estas proposiciones con la resaca provocada por las derivaciones del situacionismo (corriente del pensamiento que hunde sus raíces en vanguardias artísticas como el surrealismo e ideologías de izquierda preferentemente marxistas, decididas a combatir el capitalismo derribando la sociedad de clases); este legado, tras cobrar nuevo impulso a finales de los sesenta, permea en la ideología y expresiones culturales de una minoría que encabeza las tendencias que siguen las mayorías. El situacionismo más radical (inspirado en la Internacional Situacionista que encuadra los sectores más revolucionarios del situacionismo), instalado en los movimientos estudiantiles del Mayo del 68 francés, cruza en el albor de los setenta el canal de La Mancha. Finalmente, con un resurgimiento del ideario anarquista se desentierra el sentimiento antisistema en la clase obrera y la clase media; se expanden las ideas de destruir la sociedad apostando por un cambio revolucionario, credos que se plasman en un lenguaje icónico situacionista, vertido a su vez en anónimos mensajes urbanos como *slogans*, *graffitis* y *posters*.

En esta cacharrería propagandística entra todo un personaje, McLaren. Procedente de una clase media acomodada, McLaren, junto a Vivien Westwood, lleva a cabo un proceso de recolección cultural e ideológico que hiperboliza y sonroja cualquier definición o conceptualización teórica del remix cultural tal y como lo conocemos en la era postmedial. Según sostiene Jon Savage (1991: 23-25) parece ser que los frustrados intentos artísticos de McLaren le llevan a optar por alternativas con las que desarrollar un ideario influido por la corriente artística del situacionismo que por aquel entonces había calado hondo en las escuelas de arte londinenses, centros en los que se cultivaba una creciente fascinación por el *arte pop* y corrientes anti-consumo. La atracción apunta a todo aquello producido en la era postindustrial y en el periodo de postguerra (bloques de viviendas en áreas suburbiales, centros comerciales,...). El espacio urbano se convierte en espacio de exhibición y fuente inspiradora de las proclamas situacionistas (atacando la sociedad de consumo y los medios o la música *pop* y la cultura *mainstream*) a la vez que da entrada a la popularización del arte con un particular uso de la vestimenta y la estética corporal: el cuerpo como lienzo de representación y escaparate con el que mostrar la afiliación identitaria.

En las tiendas de ropa londinenses converge todo este refrito, y a las riendas de la vanguardia —en lo que a tendencias se refiere— se posicionan McLaren y Westwood, más interesados por el componente visual de las ideas arriba expuestas que en la profundización de conceptos políticos o ideológicos.

McLaren y el discurso al desnudo



En este entorno McLaren concibe a los *Sex Pistols* en 1975 como una variante de «guerrilla urbana» (SAVAGE, 1991: 353) que entendemos como un acto de emancipación individualista ante la industria musical (la resistencia ideológica llegaría después con el grupo The Clash, que desarrollaría un programa político de una manera más clara); «programados para la confrontación» (SAVAGE, 1991: 150), rompiendo con la

tradición del *pop* y del *rock* mediante una «explosión de significados codificados en sus ropas y en la elección de sus canciones» (SAVAGE, 1991: 162), denunciando el sometimiento de las bandas a la industria y sembrando las semillas de las que se alimentarán toda una generación, como sostiene Greil Marcus en *Rastros de Carmín* (1993: 51):

> «El punk rechazó de inmediato toda la música que lo había precedido; negaba la legitimidad de todo aquello que hubiera tenido éxito, o de aquellos que tocaban como si supiesen hacerlo. Al destruir una tradición, el punk revelaba una nueva».

El enfrentamiento se dirige esencialmente hacia la generación inmediatamente anterior, hacia la cultura *hippy* y el sueño utópico que ésta representaba. Esta coyuntura se origina sin embargo en Estados Unidos, una reacción que prende en las ciudades obreras del noreste (Detroit y Cleveland) y que rápidamente se extiende a Nueva York. Estas urbes se convierten en el escenario en el que se formarán los antecedentes del punk con grupos como The Electric Eels (Cleveland), MC5 y The Stooges (Detroit) o Television y The New York Dolls (Nueva York). La cohesión de grupo se afianza con el culto al fetiche para romper todo tipo de tabúes reglados por una conservadora exégesis de valores que yacen en la religión, la familia o la ideología. Esta oposición se percibe en la apropiación de simbología de connotaciones provocadoras como las esvásticas u objetos relacionados con el sado (cuero, cadenas...), la escenificación de la expresión corporal con el *piercing* y la autoagresión, el enaltecimiento de la ambigüedad sexual o la descontextualización de citas y lemas portados en la ropa. Para Greil Marcus (1993: 14) la finalidad de esta música descansa en su anhelo por cambiar, por transgredir rompiendo con todo lo que ata al individuo a sus lazos afectivos, morales e ideológicos sentando las bases de una subcultura musical:

«Lo que sigue siendo irreductible de esta música es su deseo de cambiar el mundo. Es un deseo sencillo y patente, pero se inscribe en una historia que es infinitamente compleja, tan compleja como la interacción de los gestos cotidianos que describen la manera en que el mundo funciona. El deseo comienza con la exigencia de vivir no como un objeto sino como un sujeto de la historia —de vivir como si de hecho algo dependiera de las acciones de uno—, y esa exigencia se abre a una calle libre. Al maldecir a Dios y al Estado, al trabajo y el ocio, al hogar y la familia, al sexo y el juego, al público y a uno mismo, durante un breve tiempo la música hizo posible experimentar todas estas cosas como si no se tratase de hechos naturales sino de estructuras ideológicas: cosas que alguien ha hecho y que consecuentemente pueden ser alteradas, o incluso eliminadas».

Gracias a la tribuna levantada por la aproximación literaria, recorriendo los caminos de la ficción, el punk ha quedado retratado como movimiento generacional registrándose en los anales de la historia como subcultura de clase, desarrollando una actitud contestataria ante la realidad impuesta por las clases dominantes y adoptando una respuesta nihilista fundamentada en una iconoclasta estética de lo visual

De este reciclaje cultural se nutren McLaren y Temple para recomponer un nuevo discurso, subvertir el orden moral dominante, combatir el autoritarismo de la industria musical y rebelarse ante la estandarización de sus productos culturales.

Temple entra accidentalmente en el universo punk sin otra intencionalidad que la de compilar —a modo de diario— las actuaciones del grupo Sex Pistols en la escena londinense entre los años 1975-1977 para seguidamente reeditar este material (junto con metraje televisivo) en *Sex Pistols No. 1* (1977). Poco después retoma el proyecto cinematográfico emprendido por McLaren de reproducir mediante la ficción la historia de la banda (como último recurso, tras la retirada de directores prioritarios para McLaren como Russ Meyer).

The Great Rock 'n' Roll Swindle abre con los créditos iniciales superponiéndose al propio McLaren presentándose a sí mismo como padre del punk rock, dirigiéndose a cámara bajo el dictamen de narrador omnisciente, ocultando su rostro tras una máscara de cuero para dar paso a la reconstrucción (y falsificación) histórica de la rebelión de Gordon (1780).

En 1778, el Parlamento inglés promulgó una ley (Catholic Relief Act) que permitía el alistamiento de católicos en el ejército para engordar las filas que luchaban en numerosos frentes (colonias americanas, Francia y España). Esta ordenanza encontró un fuerte sentimiento de protesta anglicano liderado por Lord George Gordon quien, tras reiteradas evasivas de derogación de la ley por parte del rey Jorge III, sedujo al pueblo llano de Londres para levantarse en 1780 contra el Parlamento y la Corona. Estas sublevaciones se prolongaron durante días con el protagonismo de las clases populares asaltando diferentes instituciones, empujadas por la miseria y la escasez; paupérrimas



Balas para todos

condiciones de vida a las que estaban subyugadas.

Con este comienzo —analogía con la que se inyecta en el presente más inmediato pretéritas ideas de anarquía y revuelta social— McLaren se apropia, pervierte y suplanta los mitos y héroes de uno de los episodios históricos más significativos de la Edad Moderna de la ciudad de Londres. Para McLaren, en estos disturbios subyace el germen de la anarquía en tierras inglesas. Yuxtaponiendo la presentación de los miembros del grupo sobre la reconstrucción de un hecho histórico —incluyendo la presencia de elementos anacrónicos como guitarras, maniquíes que simbolizan a los cuatro Sex Pistols o recortes del New Musical Express—, consigue falsear el pasado y al mismo tiempo otorgar vigencia y legitimidad histórica al punk como subcultura popular.

En este singular prólogo declarativo de connotaciones propagandísticas por su unidireccional visión de los hechos localizamos las primeras consignas de lo que será el resultado de la comunión McLaren-Temple-*Sex Pistols*; en él se concentran los planteamientos nodales de la gestación del sintagma visual que impone el estilo con el que Julien Temple asalta el punk en su filmografía. *The Great Rock 'n' Roll Swindle*, *The Filth and the Fury* y *Joe Strummer* y *The Future is Unwritten* sincronizan ideas que brotan de un tronco común; la edificación de un discurso ficcionalizado desde la subjetividad, desde la corolaria omnipresencia de individuos que recuerdan el *punk* a su manera (McLaren, John Lydon y Joe Strummer). El falso documental es la forma utilizada al servicio de estas bases, cincel con el que volver a esculpir el pasado desde el presente; pero con la intención de prostituirlo, elaborando un nuevo significado al reescribir su enunciado, manejando recursos como la parodia, la autoparodia, la sátira y la ironía.

Que *The Great Rock 'n' Roll Swindle* es un filme tosco en su ejecución salta a la vista. Es constante la ruptura del *raccord y* la anárquica estructuración del plano-contraplano. La secuencia del megalómano baño de McLaren, citada anteriormente, es el primer ejemplo de esta afirmación que se repite a lo largo de la película. En dicha secuencia comprobamos el salto de la regla de los treinta grados cuando Helen Wellington-Lloyd (interpretándose a sí misma, al igual que McLaren) entra en un nuevo espacio, el cambio brusco de los ángulos y las escalas, las discontinuidades en el montaje por corte directo a planos que corresponden a imágenes de archivo o la multiplicidad de los puntos de vista con las miradas a cámara de varios de los personajes.

La impresión de no controlar el hecho fílmico queda evidenciada también en la secuencia del baño en el descuido en la composición y los encuadres (elementos compositivos que ensucian el plano y que comparten protagonismo con los personajes sin tener una función dramática como atrezzo), la perturbadora negligencia en el trabajo del sonido (inexistencia de continuidad sonora en el montaje) y la iluminación (delación de las fuentes de luz a través de las sombras); *criterios* que sobrevuelan durante todo el metraje (en sucesivas escenas que comparte McLaren con Helen Wellington-Lloyd o en la secuencia de la oficina en la que McLaren prepara con su secretaria el lanzamiento del disco). Sin embargo, en estas espontáneas y accidentales resoluciones, condiciones estrictamente presupuestarias junto a la negativa de colaboración de Johnny Rotten (John Lydon, cantante y vórtice de los *Sex Pistols*), reside el gran valor conceptual y retórico que eleva *The Great Rock 'n' Roll Swindle* a una naturaleza expresiva excepcional; y es que McLaren y Temple en ningún momento ocultan el trampantojo cinematográfico, al contrario, lo elevan a su máxima potencia caricaturizando los contenidos temáticos que forman parte del constructo fílmico.

El ensamblaje continúa con la inserción de grabaciones en directo de los *Sex Pistols* (muchas de ellas filmadas en Super-8 por Derek Jarman y el propio Temple); imágenes de archivo que no proceden de los mismos conciertos, pero que componen un todo combinando primeros planos o planos generales de Johnny Rotten y el resto de la banda desde ángulos contrapicados con capturas azarosas de los asistentes desde distintos ángulos, muchos de ellos a la altura de la vista; todo ello registrado con cámara al hombro. El resultado no deja lugar a otra interpretación que la deliberada búsqueda del punto de vista (al fin y al cabo son elementos cinematográficos que cumplen su función y que acaban por tener sentido fílmico), exigiendo al espectador la identificación con el público que asiste *in situ* al concierto cultivando el factor improvisación. Esta decisión implica voluntad de construir un tiempo inmediato, persiguiendo la idea de retratar lo efímero que se aloja en el *punk* y su universo generacional. La interpelación al público no sólo se alcanza con la mirada a cámara, sino con elementos formales como el desarrollo estructural de la secuencia en la que los Sex Pistols interpretan *Anarchy in the UK*, con la construcción del punto de vista, gracias al cual el espectador se si-

túa al mismo nivel informativo que los protagonistas.

Las ideas de participación y espontaneidad están presentes también en otras cintas del mismo periodo; *The Blank Generation* (Amos Poe, 1976), con grabaciones de la escena pre-punk neoyorquina en la sala CBCG con la presencia de Iggy Pop, Patty Smith, The New York Dolls, Television o The Ramones entre otros; la película *The Punk Rock Movie* (Don Letts, 1978), diario que registra en Super-8 el ambiente punk y rock de Londres, o films posteriores como *The Decline of Western Civilitation* (Penelope Spheeris, 1981), que documenta el marginal territorio punk en la ciudad de Los Ángeles. Se palpa en todas ellas el deseo de atrapar una realidad volátil que se está gestando con rapidez en ese mismo momento, de tener la sensación de ser el primero en acceder a ella, porque el ayer ya pertenece al pasado. Esta es la punta de lanza y la verdadera esencia del *punk,* visualizada a través de películas que nos proporcionan una mirada antropológica a pie de calle, una crónica de una subcultura que se sitúa en el extrarradio de la historia oficialista al estar integrada por jóvenes ocupas, parados y desarraigados de toda índole. Las imágenes vomitadas por las grabaciones de aficionados incorporan la observación de agentes sociales totalmente desinhibidos por la música que canalizan su frustración e impotencia mediante el rito. El *pogo* se convierte en ritual, en la impulsiva e irracional danza del punk «propulsada por el *speed*» (MANRIQUE, 2004: 156).

Imponiendo una analogía con la música punk y la cultura del fanzine, estas películas *amateur* ofrecen un registro añadido en su análisis para Stacy Thompson (2004: 47-48), quien las examina como productos que no sólo conllevan una mirada hacia el movimiento punk empatizando con su estética, sino también como films que se autoimponen la filosofía *do-it-yourself* (hazlo tu mismo); trabajos que se llevan a cabo siguiendo patrones y premisas que desahogan la oficialidad e instrumentalización del arte en diferentes ámbitos artísticos, siempre abogando por la independencia económica y la creación al margen de la industria:

> «Me gustaría proponer una aproximación un poco más dialéctica que considere cómo ha emergido la estética punk y cómo se ha fundado a partir de una "economía punk".
>
> La estética del punk rock no accede a su representación cinematográfica sin dejar huella; más bien las preocupaciones económicas del punk se convierten en el anverso de su estética. Cualquier intento de articular la lógica de la estética del cine punk debe tener en cuenta todo supuesto y responsabilidad hacia los particulares modos de producción que el cine punk defiende.
>
> La ética del *do-it-yourself* (DIY) se convierte en uno de los elementos constituyentes y liberadores del punk que implican una relación dialéctica entre estética y economía. Llevando a su máxima expresión el concepto "cine punk", nos sirve para describir algo más que un estilo definido, debe respetar unos principios económicos y estéticos».

The Great Rock 'n' Roll Swindle no es fiel a estos postulados sin embargo, ya que cuenta con el apoyo de varias productoras en su financiación y distribución (Kendon Films Ltd. y Virgin Films principalmente). A pesar de concebirse bajo el auspicio de la industria cinematográfica, tanto los recortes en materia de producción como las meritorias soluciones adoptadas, emplazan la ópera prima del cineasta inglés como referente de ulteriores incursiones del *biopic* musical en el cinematógrafo en lo que supone también una ruptura con la tradición que le precede.

La adversidad que entrañó la falta de dinero para costear actores profesionales y la ausencia de John Lydon sentencian *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (rodada en 1978) a rediseñar el discurso enunciativo. El pragmático orden de los imperativos económicos marca el estilo hibridado. Así se llega al acoplamiento de diferentes soportes textuales originados en distintos dispositivos mediales con el objeto de abaratar los costes de producción. Esta nueva conceptualización del film genera una nueva retórica cuyo principal recurso gramatical se apoya en el montaje. La convivencia en la narración de metraje de acción real y reconstrucciones ficcionadas se completa con imágenes de archivo de noticieros, grabaciones de conciertos, entrevistas y fragmentos de reportajes televisivos, metraje de animación... La naturaleza del material televisivo a su vez detenta significados y códigos que enriquecen el discurso fílmico, como los efectos que emanan de manejar un tiempo real, un tiempo presente, un tiempo vivido que privilegia el sentido de actualidad, cualidades ya de por sí intrínsecas en el movimiento o actitud punk.

En este conglomerado intertextual e intermedial se revela un manifiesto intervencionismo del autor —en este caso, los autores— expresado a través del punto de vista (miradas a cámara y narración omnisciente de McLaren); el

La censura como reformatorio de lo políticamente incorrecto



montaje asociativo (elipsis de la quema del disco de los Sex Pistols); el montaje de imágenes de archivo de diferente origen para construir una linealidad narrativa (Sex Pistols interpretando *Anarchy in the UK*); montaje por contraste en el uso de las entrevistas para corroborar o negar ideas expuestas en el argumento; superposición de banda sonora sobre declaraciones de algunos de los entrevistados (negar, ridiculizar o parodiar el sentido o significados originales)... Se trata de una intromisión que Bill Nichols (1997: 78) describe como modalidad interactiva, en cuyo espectro de propuestas se da la militancia de «diversidad de perspectivas» que obligan al espectador a repensar y completar el ciclo enunciativo, «forzándole a dar su propia respuesta», a pesar del insistente anhelo de McLaren por contaminar la historia con un mediatizado y tergiversado punto de vista.

Formalmente *The Great Rock 'n' Roll Swindle* se alza como ejemplo paradigmático de la oposición al Modo de Representación Institucional (concepto con el que el crítico norteamericano Noël Burch describe la estandarización de un modo de hacer y ver el cine) que se imparte desde Hollywood armonizando con los basamentos que caracterizan al punk en todas sus manifestaciones.

En el marco de la postmodernidad, con el *do-it-yourself*, se abren las compuertas a la creación y comercialización artística al margen de la industria cultural (sellos y productoras independientes, autonomía productiva, distribución alternativa, nuevos espacios de representación,...). Así lo constata Julien Temple en un comentario realizado para la revista *Bomb* (CHUA, 2000: 44), extracto que condensa la relevancia y trascendencia generacional del punk:

> «(sobre los *Sex Pistols*) [...]. Y cambiaron no solo mi vida, sino muchas de las condiciones que dictan cómo trabajar y cómo hacerlo en el Reino Unido. Sin ellos, la industria cinematográfica británica, que ahora está principalmente dirigida por gente joven, no habría sido igual».

La forma documental, o con mayor precisión, el falso documental, constituyen una fidedigna fórmula para ilustrar un porción de la historia «desde la experiencia» (THOMPSON, 2004: 4) tolerando la presunción de subjetividad y aceptando la multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo fenómeno. El *mockumentary* o falso documental teje un compuesto discursivo que se estructura con la intertextualidad y la hibridación de técnicas. Los clímax dramáticos se obtienen gracias a la confrontación, al montaje paralelo por contraste, a la cohabitación de situaciones e ideas contrarias para vaciar de significado y solemnidad la visión oficial de la historia (romper con la linealidad historicista). No hay una sola verdad ni una sola historia que narrar en *The Filth and the Fury* (Julien Temple, 2000). La colisión de conceptos y el choque de conflictos detonan nuevas lecturas sugiriendo nuevos modelos de interpretación y reflexión desde nuevas ópticas con las que filmar la realidad, en el caso concreto que nos ocupa, una realidad subcultural.

The Great Rock 'n' Roll Swindle, a pesar de ostentar un sesgado enfoque, proyecta al punk como expresión cultural e ideológica de minorías periféricas catapultando nuevos modos de hacer con otras formas de contar. En su ejecución se destila una alquimia fílmica cercana al ensayo, intervencionista pero próxima al hecho sociocultural, dibujando una crónica con sus verdaderos protagonistas, individuos que se interpretan a sí mismos y que dan voz a toda una generación de iguales. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright* (nota de la edición).

Bibliografía

ATTFIELD, Sarah (2011). Punk Rock and the Value of Auto-ethnographic Writing about Music. *Journal of Multidisciplinary International Studies*, Vol. 8, 1.

BENNETT, Andy (2001). *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

BLAINE, Allan (1990). Musical Cinema, Music Video, Music Television. *Film Quarterly*. Vol. 43, No. 3, 2-14.

CHUA, Lawrence & TEMPLE, Julien (2000). Julien Temple. *Bomb,* 72, 42-47.

MANRIQUE, Diego (2004). Las drogas en el Punk británico. Suciedad, furia y velocidad. *Cáñamo, Especial música y drogas,* 152-156.

MARCUS, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Paidós Comunicación Cine.

SAVAGE, Jon (1991). *England´s Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock.* London: Faber and Faber Limited.

THOMPSON, Stacy (2004). Punk Cinema. *Cinema Journal*, 43, 47-66.

César Ustarroz (Aldeanueva de Ebro, La Rioja, 1978) es licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza, y ha cursado el Máster en Innovación Cinematográfica y Desarrollo de Proyectos por la Universidad Internacional Valenciana (VIU). También ha realizado estudios de dirección cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC), de Antropología Social y Cultural por la Universidad de Barcelona (UB) y de doctorado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha colaborado en publicaciones como *Salonkritik*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *Film i Historia*, *Realtime Magazine* y *Efe Eme*. En el 2010 Ediciones Libertarias (Madrid) publicó su libro *Teoría del VJing, Realización Audiovisual a Tiempo Real*.