

DIÁ LO GO



Desde la irrupción de la música rock en los años cincuenta, son varios los cineastas que se han dedicado a reflexionar en sus películas sobre los efectos sociales y políticos de la música popular. Pero pocos lo han hecho de una manera tan extensa y constante como Tony Palmer. Estamos, sin duda, ante uno de los cineastas más prolíficos e importantes del cine-rock, ya que, a lo largo de sus más de cuarenta años de carrera, ha realizado alrededor de cien películas y series para el cine y la televisión, trabajando con figuras centrales como los Beatles, Jimi Hendrix, Leonard Cohen o Frank Zappa. Su interés no se ha limitado al rock, puesto que ha sido una de las primeras personas en entender, desde el principio de su

Coraje y acción social

TONY PALMER

*«Mis películas reflejan siempre el mundo
de las personas a las que retrato»*

trayectoria, que la diferencia entre música clásica (cultura) y música rock (popular) responde más a intereses industriales que a una diferencia en términos de escritura.

De este modo, Palmer ha trabajado también en teatro y ópera, experiencia que ha recogido en numerosos documentales y películas de ficción sobre compositores y artistas como Benjamin Britten, Igor Stravinsky, Maria Callas o Richard Wagner. Su formación universitaria le ha otorgado, además, un bagaje teórico que le ha permitido ir más allá que otros cineastas dedicados al rock, al ser consciente de la necesidad de que el cine y la música no se pueden limitar a satisfacer una función lúdica y complaciente, sino que también tienen que ofrecer efectos y

respuestas políticas. Se trata de una consideración a la que Palmer vuelve una y otra vez, como nos expresó en esta entrevista y como se puede leer en sus numerosos libros y artículos.

Palmer nos recibió en su casa de Londres el pasado 23 de febrero, donde nos ofreció un completo repaso a su carrera, al tiempo que reflexionó sobre las ideas que han articulado su obra. Unas ideas que, según veremos a continuación, ponen el acento en el valor del cine como un reflejo social, y constatan también una vocación en retratar a músicos y compositores unidos por su *coraje*, su empeño en salirse de los cauces establecidos por el sistema.

Su carrera empezó muy pronto en la televisión antes de dedicarse a otros medios, como el cine o la ópera. Sin embargo, usted viene de un entorno académico, ya que estudió en Cambridge. ¿Cómo se dio ese paso hacia el mundo del espectáculo?

Es una historia que no parece real, pero lo es. Estaba en la Universidad de Cambridge trabajando en temas de matemáticas, lógica y cálculo. Parecía que la vida me iba a llevar por ahí, pero mi intención no era seguir el camino académico y estaba seguro de que había trabajos más interesantes que ese. Como yo hablo un poco de alemán, me llamó un amigo de Oxford que se había metido en la BBC y que estaba haciendo él solo una película sobre el Festival de Salzburgo. Es curioso porque en 2006 hice una película muy ambiciosa sobre este festival. La vida da muchas vueltas. Me dijo que podía ayudarme en verano como becario; me pareció que era mejor que trabajar en un supermercado preparando envases de mantequilla (algo a lo que también me había dedicado) y acepté. Era el verano de 1964. Al tercer o cuarto día de trabajo, nos fuimos a filmar a unos estudiantes haciendo prácticas de pintura en un castillo de Salzburgo. Me senté en el suelo y vi que a dos metros estaba Oskar Kokoschka y a dos metros en la otra dirección tenía a la mujer más guapa que he visto jamás, y estaba desnuda. Pensé: «Oskar Kokoschka, chicas desnudas y encima me pagan. Esto es el paraíso, aquí está mi futuro». De modo que, cuando acabé en la universidad un par de años después, intenté probar suerte en este campo. Ya me gustaría poder decir que descubrí de niño mi vocación como director de cine, pero no fue así. Me metí en esto por las chicas desnudas y por la oportunidad de conocer a Oskar Kokoschka.

¿Cómo recuerda los años sesenta?

Casi todos mis recuerdos tienen relación con el rock'n'roll y con las películas que hice sobre rock y que se remontan a un hecho excepcional que me sucedió cuando estudiaba en Cambridge. Fue en noviembre de 1963, cuando los Beatles vinieron a dar un concierto al antiguo cine Regal que había en la universidad. Dieron una rueda de prensa por la mañana y yo estaba allí por el periódico de Cambridge, el *Varsity*. Cuando acabó la rueda de prensa, nos quedamos hablando con ellos porque entonces ya habían publicado *Please Please Me* y eran famosos, aunque aún no intergalácticos. En un momento dado, vino John Lennon y me dijo: «Tú no has preguntado nada». Asentí y añadí: «¿Y por qué?». Le respondí que la rueda de prensa me había parecido un poco tonta. Se rio y me preguntó: «¿A qué te dedicas? ¿Qué estudias?». Le dije que Ciencias Morales, que era una carrera que solo existía en Cambridge en la que estudiábamos las ciencias que no son demostrables. Empezó a descojonarse y me dijo que parecía una carrera estúpida, y le di la razón sin detallarle en qué consistía. Me pidió que le enseñara Cambridge. Le dije que



Tony Palmer, tras la cámara en mitad de un rodaje

no porque la gente no pararía de agobiarle y sería un rollo. Entonces me dijo que iría disfrazado, así que quedamos más tarde y apareció vestido con una barba ridícula, un sombrero de los años cuarenta y un chubasquero largo de color marrón. El que se descojonó entonces fui yo. Se quitó el disfraz y le llevé a King's Chapel y a la Wren Library. La verdad es que estuvo muy bien. Al acabar la tarde, me dijo: «Me tengo que ir al concierto, pero toma mi número de teléfono y llámame cuando vengas a Londres». Le respondí que no podía ir a Londres, que yo estudiaba allí en Cambridge, y ahí quedó la cosa.

Eso fue en 1963. Al final fui a Londres en 1966. Aún tenía el trozo de papel con su número de teléfono. En aquel entonces los Beatles ya eran intergalácticos, pero pensé que nada gana quien nada arriesga, por lo que llamé al número que tenía. Evidentemente, yo sería como la persona número cuatrocientos que había llamado allí esa mañana diciéndole que iba de parte de John Lennon. Se deducía por el tono de voz de la mujer que me cogió el teléfono. Pensé que ya no tendría más noticias de él, pero una hora después me llamó Derek Taylor, que era el que llevaba las campañas de promoción de los Beatles, para decirme que tenía un mensaje de John. Me esperaba algo en plan «a to-

mar por culo» o «quién coño eres», pero el mensaje decía: «¿Por qué has tardado dos años en llamarme?»

Quedamos a comer. Él ya sabía que yo estaba trabajando para la BBC y me dijo que había una serie de músicos que le gustaban mucho y que no salían en esa cadena. Me dio una lista con sus nombres y me dijo: «Trabajas en la BBC y, como ahora somos amigos, es tu deber que salgan en la televisión. Hazlo». En la lista había puesto a Jimi Hendrix, The Who, Cream (entonces nadie sabía nada de ellos), Frank Zappa y The Mothers of Invention, y también los mismos Beatles. El encargo era que hiciera una película en la que aparecieran todos ellos. Así que me puse manos a la obra y, un tiempo después, me dijo John que había elegido el título para la película, *All My Loving*. Le comenté que ese título era de ellos, de su canción, de manera que me dio permiso por escrito para usarlo. Aquella película fue un hito porque cambió la imagen de la música pop en la televisión de la noche a la mañana. Y lo digo sin ningún tipo de modestia porque fue algo muy rompedor. En la BBC estaban muy inquietos, no querían emitir la película y la tuvieron nueve meses en la nevera. Cuando vino a ver la película acabada, yo predije que la prensa sería la echaría por los suelos. Y que la prensa amarilla diría que por fin la televisión se ocupaba de la música pop. Él pensaba lo contrario. Me equivoqué por completo. John tenía razón. Todos los periódicos escribieron páginas y páginas, ensayos enteros. No tenía ni idea de lo que hablaban, pero el caso es que escribieron páginas y páginas. Lennon y McCartney me enviaron un telegrama maravilloso en el que me decían que yo había reflejado exactamente lo que habían querido expresar.

Sin embargo, desde el principio de su carrera hizo también películas sobre música clásica. ¿Le resultó extraño ir de un sitio a otro?

Mi primera película había sido sobre Benjamin Britten y pensé que me iba a dedicar a eso, a hacer películas sobre música clásica. Pero, de repente, me convertí en la persona que hacía películas sobre música rock, y todo se debía a esa película que tuvo mucho éxito y que aún, tantos años después, siguen reponiendo en la BBC. Y eso que, en realidad, no se trataba de una película sobre rock, sino sobre algo más. Recibí muchas ofertas para hacer películas sobre los grupos, y una de las más interesantes fue la de rodar el concierto de despedida de Cream, el *Farewell Concert* de 1968 en el Royal Albert Hall. Yo ya les conocía al haber trabajado en *All My Loving*, y Eric Clapton y yo nos habíamos hecho muy amigos desde entonces. Por cierto, que Eric me recordó que quien nos había presentado era otra pieza de cuidado, Jimmy Page. El caso es que me vi metido dentro de todo ese mundo y, a continuación, hice una película sobre Jack Bruce, titulada *Rope Ladder to the Moon*, una película con Ginger Baker viajando por África y la película *Bird on the Wire*, sobre Leonard Cohen¹.

Una de sus labores desde el principio también fue sistematizar, dar un orden a lo que se estaba haciendo en música rock, algo que ya estaba muy asentado en el mundo de la música clásica.

Aquí aparece de nuevo John Lennon. Estaba yo en Manhattan en septiembre de 1972 y me encontré con él, que entonces estaba viviendo allí. Hacía unos dos o tres años que no le veía. Nos fuimos a comer y empezamos a hablar

Palmer filmando una escena de batalla en *Wagner*



de televisión, de música y de nuestros proyectos. En aquel entonces, las series de televisión en Gran Bretaña constaban de trece capítulos. Lennon me comentó, y tenía toda la razón del mundo, que el rock'n'roll es una de las influencias culturales más importantes del siglo XX. El rock'n'roll, la música pop, vamos, como queramos llamarlo. Así que estaría bien hacer una serie de trece episodios sobre el tema. A mí me pareció una idea buenísima y nos pusimos a anotar una lista de temas, no en orden cronológico sino temático: tendría que haber una película dedicada al blues, otra al jazz, otra al

swing, etc. Cuando acabamos de comer, me comentó que se tenía que ir y que quedáramos en otro momento para seguir trabajando esa idea. Cuando estaba a punto de llegar a la puerta del restaurante para salir, se giró y me dijo: «Por cierto, tengo el título perfecto, *All You Need Is Love*».

Hicimos la serie, se emitió por televisión en todo el mundo y todo fue muy bien. Pero el problema llegó a la hora de editarla en DVD, porque hubo una demanda en EE.UU. a raíz de los derechos del título de la serie. Mi reacción inmediata fue decir que aquello era una completa estupidez, porque todo el mundo sabe que es una canción de los Beatles, es una expresión común, forma parte del lenguaje.

Era curioso, los Beatles no habían registrado *All You Need Is Love*. Estaba a nombre de dos empresas: un burdel de Ámsterdam y una fábrica de lencería de Hong Kong. Este tipo de cosas es lo que me hicieron separarme una temporada del rock y volver a la música clásica, era inevitable pensar que no era un mundo serio. No es que no me tomara en serio mi trabajo (lo que había hecho hasta entonces), es simplemente que te encuentras con esto y no te tomas el rock como algo serio².

Ha trabajado mucho en cine pero, sobre todo, en televisión. ¿Siente que se tiene que reivindicar la labor realizada en este medio debido a que, durante mucho tiempo, se ha tomado la televisión como algo de segunda categoría?

Bueno, eso que comentáis, sí, es un problema, pero ahí no hay nada que pueda hacer yo más allá de seguir dirigiendo mis películas y de recuperar las que ya hice. Porque, en

Era curioso, los Beatles no habían registrado *All You Need Is Love*. Estaba a nombre de dos empresas: un burdel de Ámsterdam y una fábrica de lencería de Hong Kong. Este tipo de cosas es lo que me hicieron separarme una temporada del rock y volver a la música clásica, era inevitable pensar que no era un mundo serio

los últimos diez años, hemos recuperado los derechos de casi todas. Así que ya lo puedo decir: he tenido que esperar a la jubilación para poder tener mis películas. Las estoy reeditando pese a que siempre está la tentación de mejorarlas, de incorporar las cosas que he ido aprendiendo, pero esa tentación se supera y he preferido dejarlas como las hice en su momento.

Al principio de todo, cuando estaba empezado en esto, la Metro Goldwyn Mayer me ofreció un contrato muy bueno. Se trataba del contrato estándar para hacer tres películas, y la verdad es que estaba muy bien, no era una promesa

y ya está, dado que el contrato me lo ofreció un amigo. Recuerdo que reflexioné sobre qué quería hacer y escogí hacer lo que me apetecía. Muchas veces me pregunto qué habría pasado de haber seguido ese camino, de haberme dedicado a hacer películas en Hollywood. Y el caso es que Ben Kingsley sigue llamándome cada tres meses ofreciéndome un guion para que lo dirija. Y todo porque hice con él un largometraje sobre Shostakóvich, que, por cierto, hemos proyectado en Cuenca³. Siempre me llama y me dice: «Tengo este guion maravilloso, voy a recomendarte para que lo dirijas, ¿aceptarías?». Y no, sigo sin aceptar.

Hay veces en que lo pienso, que podría haber tirado por ahí haciendo películas comerciales. Creo que igual habría hecho algunas buenas, pero nunca habría conocido a Maria Callas ni a Yehudi Menuhin, por ejemplo. No me habría gustado nada perderme toda esa parte de mi vida.

Antes ha dicho que *All My Loving* no era una película sobre rock, sino «sobre algo más», y eso nos sitúa en el terreno político, de análisis de un contexto. Es lo que distingue esa película de otras que ofrecen un retrato más amable de los años sesenta, como las películas de Richard Lester con los Beatles.

Voy a tratar de explicarlo de otro modo. Ayer estuve con George Weidenfeld, un editor muy famoso aquí en Inglaterra, que me ha pedido varias veces que escriba mis memorias para contar las historias de la gente con la que he trabajado. Y siempre me he resistido a ello. Cada vez que le digo que no, él me responde que no habrá mucha gente que haya trabajado tanto con John Lennon como con Igor Stravinsky. La verdad es que, si lo pensamos un mo-

mento, es como ir de un extremo a otro. Y eso me ha llevado a pensar a veces qué tiene en común toda esta gente con la que he trabajado. ¿Tienen algo en común?

La respuesta es muy sencilla, y es que sí. Así es, todas ellas tienen dos cosas en común. Y aunque eso es algo de lo que no era consciente antes de empezar a hacer películas, ahora lo tengo muy claro, cuando ya he hecho 118, y me doy cuenta de que hay dos temas que recorren todas mis películas. Todas estas personas con las que he trabajado se caracterizan por su valor, su coraje. Da igual

que sea un coraje moral, físico, intelectual o artístico. Tomemos a Maria Callas. Se necesitaba mucho coraje para seguir cantando cuando ya tenía la voz rota porque su personalidad estaba destrozada por su relación con Onassis. O Lennon. Hoy parece muy fácil hacer lo que hizo, manifestarse por la paz sentado en la cama o lo que sea. Pero eso requería valor, coraje.

Recuerdo cuando hicimos las dos películas sobre Stravinsky, una era con él y la otra era para conmemorar el centenario de su nacimiento, un proyecto para el que se puso en contacto con nosotros su esposa. Entrevisté a Nadia Boulanger, que había sido su profesora en los años veinte en París. En aquel entonces, Stravinsky ya había compuesto *La consagración de la primavera*. Le pregunté cómo se había sentido cuando, de repente, él acudió a sus clases. Y, tras decir que se había quedado un poco sorprendida, se paró un momento y me dio una descripción maravillosa. Me dijo que, en muy contadas ocasiones, se cruzan en nuestro camino personas que tienen una visión. Lo único que podemos hacer los demás es seguirlos adonde nos lleven. Para poder guiarnos hay que tener coraje. Es lo más importante.

La segunda característica que les une es que siguen una serie de patrones en su música, sí, pero para expresar algo. Porque si no expresa nada, no es música. La música country es el ejemplo perfecto. Tienes a un tipo con una guitarra cantando «Te amo». Es una canción que no está mal, la ponen en la radio, todo el mundo la escucha, todos se ponen a tararear «Te amo, te amo», llega la gente de la industria, ve que ahí hay negocio y al final se lo carga



Palmer con su cameraman favorito, Nic Knowland, filmando en exteriores la ópera *Muerte en Venecia*, de Benjamin Britten

todo. Basta con ver los premios de la MTV. ¿Qué narices tiene ese tinglado que ver con la música?

Los artistas parten de unos patrones, de unos modelos, y tienen que pagar un precio para llegar adonde quieren. Porque hay dos maneras de ver a un artista. Se puede ver a un artista como alguien que hace canciones muy bonitas, que dibuja unos cuadros preciosos, etc. Pero a mí eso no me interesa, me interesa la otra manera de verlo, como alguien que intenta decirnos algo, que intenta hablarnos de sí mismo, de sus ideas, de su relación con el mundo.

De vez en cuando, doy conferencias sobre este tema, presentando a los asistentes estas dos maneras de entender la música y la cultura, y explicando que lo interesante no es que veamos un cuadro bonito sino que hay algo más importante, y es esos artistas que intentan decirnos algo del mundo en el que vivimos. Al principio de la charla, suelo poner una reproducción del *Guernica* de Picasso. Es un ejemplo muy claro, que conoceréis muy bien al ser españoles. Entonces, le pregunto al público qué cuadro es, quién lo pintó, y lo crucial llega en el momento en que hay que responder a la pregunta de por qué lo pintó. Yo me sitúo en esa tradición de Picasso y el *Guernica*, de manera que para mí es muy importante que mis películas reflejen el mundo en el que viven las personas que aparecen en ellas. Porque estoy seguro de que eso es lo que querrían ellos, así que es mi responsabilidad que eso aparezca en las películas.

Por ejemplo, mi película sobre Dmitri Shostakóvich. El tema central de la película era su relación con Stalin, puesto que ese era el punto más importante de su vida.

Y que, pese a todo el terror en el que vivió, pudo hacer la música tan extraordinaria que hizo. Pero hay que mostrar eso, el precio que tuvo que pagar por ello. No basta con decir que eran unas cuantas notas que puso en las partituras, como si esa música no nos estuviera diciendo nada. Eso sería una auténtica tontería.

Y eso está en mi obra desde *All My Loving*, y eso es lo que me llevó a hacer esa película. Era presentar a unos tíos que estaban haciendo algo que nadie más podía hacer, que nadie más tenía el coraje de hacer, y que era algo más que simplemente tocar cuatro notas.

Eso es lo que hace que el arte resista el paso del tiempo, porque renueva su sentido sin cesar. En 2003, cuando se fraguaba la guerra contra Irak, se tapó con una cortina el tapiz del *Guernica* de Picasso que hay en la entrada del Consejo de Seguridad de la sede de la ONU en Nueva York. La obra seguía siendo incómoda casi setenta años después porque no quedaba bien ante las cámaras que se dieran ruedas de prensa de contenido belicista con el icono del antibelicismo de fondo.

Claro, por eso esas obras son importantes. Que las obras de arte sobrevivan al paso del tiempo se debe a que nos dicen algo sobre la civilización en la que se hicieron, sobre la gente que las hizo o sobre la atmósfera política en que se llevaron a cabo. Sigue existiendo un subtexto que tenemos que entender para comprender la obra. Contra eso, se suele usar el argumento de que es remover el pasado de la gente. Yo no remuevo nada, no le fastidio a nadie la diversión. Ahora estoy haciendo una película sobre Athol Fugard, el gran dramaturgo sudafricano. ¿En qué me fijo ahí? Pues en que, en los peores tiempos del *apartheid*, se oponía al régimen con su teatro. No es un activista político, pero quería hacer una película sobre él porque, cuando lees y ves sus obras, te das cuenta de que se lo estaba jugando todo al escribirlas, dado que el CNA estaba en el exilio, Oliver Tambo vivía en Londres y Nelson Mandela estaba en la cárcel. Fugard se la jugaba con cada representación, atacaba el *apartheid* en cada obra. Y pagó un precio muy alto, con continuas detenciones, retirada del pasaporte y muchas más cosas. De nuevo, me ha atraído eso, el coraje.

Ha compaginado su labor de cineasta con la de crítico. ¿Qué le atrajo de la crítica musical?

Me ofrecieron hacer crítica musical para el periódico *The Observer* en 1967. El crítico de allí era un hombre encantador, Peter Heyworth. No quería saber nada de jazz, rock'n'roll o el mundo del espectáculo. Así que, pese a que de vez en cuando yo escribía sobre música clásica, vi que tenía en ese terreno una oportunidad magnífica. Lennon me presentó a Jimmy Page y escribí la primera reseña que se publicó sobre Led Zeppelin. También fui el primero en escribir sobre Cream. Lo que menos me interesaba en

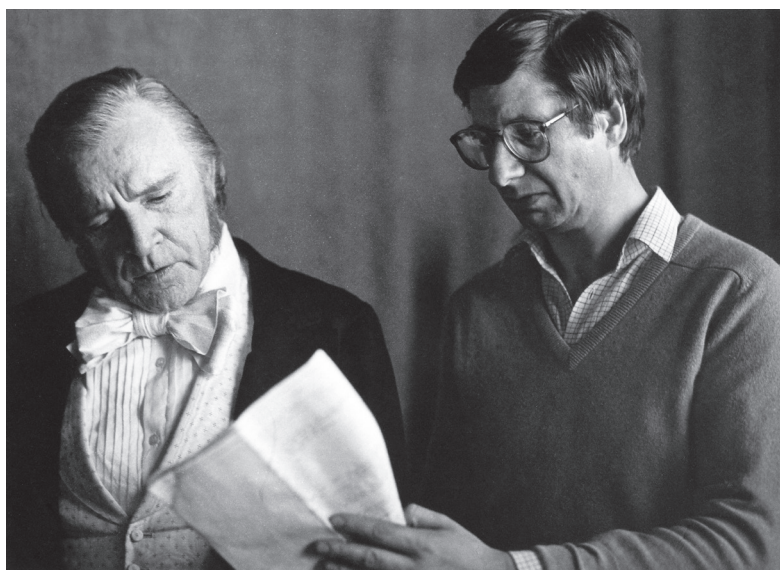


Imagen superior: Palmer con la gran actriz Virginia McKenna durante el rodaje de *Puccini*

Imagen inferior: Palmer con Richard Burton durante el rodaje de *Wagner*

mis columnas era hablar de si tenían el pelo largo o de con cuántas mujeres iban. Es difícil pensar ahora en cómo era entonces, pero el caso es que yo fui el primero que escribió sobre rock'n'roll en un periódico serio y el problema es que no había un lenguaje establecido para ese tipo de críticas, y muchos críticos serios ridiculizaban ese lenguaje que hoy es el estándar. Una de mis columnas más célebres fue sobre la publicación del álbum blanco de los Beatles, en la que empezaba diciendo algo así como que «si hay alguna duda de que los Beatles son los más importantes autores de canciones desde Schubert, etc.». Recibí muchas críticas de gente que me reprochaba que comparara a los Beatles con Schubert. Hoy esa columna sería

recibida de un modo diferente, porque lo que yo decía en aquel artículo era que ambos conseguían vivir de hacer canciones, que componían con rapidez y que las escribían para tocarlas en un local esa misma tarde.

Sí, ese artículo se publicó traducido en la contracubierta del LP de la edición española de *Yellow Submarine*.

Sí, no solo en la edición española, es un texto que después se ha reimpreso en infinidad de ocasiones. Pero, en aquel momento, todos se rieron de mí, porque no se podía escribir sobre rock de un modo elaborado debido a que la gente te tomaba por idiota, ya que esa música era una porquería. Hace cuarenta años, nadie lo había hecho, no existía una terminología que aceptaran a la vez los fans del rock y los de la música clásica, y yo tenía esa doble perspectiva. Creo que fue en 1969 cuando entrevisté a Aaron Copland, el gran compositor norteamericano, que me preguntó: «¿Tú eres el que hizo esas películas de los Beatles?» Le respondí que bueno, que trabajé con ellos una temporada. Entonces añadió: «Dentro de cien años, cuando la gente mire al pasado y quiera saber cómo vivíamos en Europa o en Estados Unidos, escucharán la música de los Beatles, no la mía». Yo le contesté: «Sr. Copland, no creo que eso pase». Pero tenía algo de razón al decir que es la esencia de aquel período entre 1966 y 1972, pero no solo la música de los Beatles, sino aquel sonido en general, aquellas canciones, aquella música, aquel ambiente, aquellas palabras que expresaban cómo era la vida entonces. No hay nada que lo expresara mejor. Nadie estaba preparado para aceptar, de un modo intelectual o cultural, que alguien se pusiera a escribir en un periódico serio como *The Sunday Observer* una columna sobre Led Zeppelin. La gente pensaba: «¿Quién es ese idiota que escribe sobre Led Zeppelin?»

En aquella época, escritores como usted estaban creando un nuevo tipo de crítica cultural...

Pero de eso me doy cuenta ahora, porque entonces no era consciente...

¿Cómo era su relación con otros críticos de referencia, como Lester Bangs o Simon Frith? ¿Se consideraban integrantes de una nueva generación o trabajaban de una manera completamente individual?

Conocía muy bien a Lester Bangs, y cuando hicimos *All You Need is Love*, le dije: «Si te crees que no vas a salir en esto, la llevas clara, va a haber un episodio entero para ti», y se rio. Me gustaban muchísimo los escritos de Lester Bangs. Pero la crítica nunca fue mi interés principal, sino el de hacer películas. Siempre he intentado ser muy respetuoso con los músicos, tanto en mis películas como en mis críticas, para ofrecer un retrato completo. Jimmy Page me dijo que valoraba que yo les tomara en serio como músicos y como personas, ya que les tenía en consideración

Que las obras de arte sobrevivan al paso del tiempo se debe a que nos dicen algo sobre la civilización en la que se hicieron, sobre la gente que las hizo o sobre la atmósfera política en que se llevaron a cabo

y trataba de explicar por qué hacían lo que hacían, aparte de hablar con respeto de su trabajo, lo que le resultaba sorprendente en aquel momento. Puede que yo no fuera consciente de esto, pero es una característica que tenía muy clara e interiorizada. Porque, por ejemplo, si estoy filmando una actuación de Jimi Hendrix, no puedo obviar el hecho de que el tío es un grandísimo guitarrista. Pero la mayor parte de la gente, sin contar a los músicos, no se daba cuenta. Fue tras su muerte cuando todos vieron que habían perdido a alguien importante.

En sus películas, el rock no es una música menor, no es solo que usted se mueva de un terreno a otro, como ya hemos visto, sino que no existe una consideración despectiva hacia lo popular.

Sí, cuando empecé era como si solo me interesara gente como Britten o Vaughan Williams. Pero cuando entré en la treintena comencé a tener una crisis de mediana edad y pensé que se me pasaba el momento. No quería que pa-

Ralph Richardson, Laurence Olivier y John Gielgud en *Wagner*, la única ocasión en la que coincidieron en la pantalla los tres grandes aristócratas de la escena británica





Tony Palmer filmando en exteriores la ópera *Muerte en Venecia*

sara de largo mi oportunidad. Pete Townshend no para de burlarse de mí diciéndome que soy un rockero trasnochado. Y yo siempre le respondo: «Pues a saber lo que eres tú». Son esas conversaciones tontorronas, pero me lo dice en parte por ese hecho, porque llegó un punto en que me dije que tenía que cambiar. Y cuando acabé *All You Need Is Love*, donde se traza una amplia perspectiva de la música popular norteamericana, pensé que no tenía nada más que decir, que igual ya lo había dicho todo. Siempre he tenido ofertas interesantes para moverme de un terreno al otro. Recuerdo que llegó a contactar conmigo la gente de Kurt Cobain, me reuní con él y vi que se podía hacer una película interesante, pero el muy capullo se murió y ya no se hizo nada. Pero no me avergüenzo de nada de lo que hice. De hecho, creo que *200 Motels* es la peor película de toda la historia del universo, pero se ha convertido en un monumento de culto, con muchísimos seguidores, algo que me desconcierta por completo.

Precisamente ahora queríamos hablar de *200 Motels*, la película que co-dirigió en 1971 con Frank Zappa.

Bueno, lo digo un poco de coña, en el sentido de que vale, si a la gente le gusta esta película, yo ahí no me meto. No le doy la espalda a lo que he hecho, ya que en cada mo-

mento pensé que era una cuestión de ahora o nunca, que había que hacerlo.

Sus ideas sobre ese paso constante de la música rock a la clásica y viceversa son, sin embargo, muy cercanas a las de Frank Zappa.

Sí, Frank reivindicaba que su inspiración principal era Edgar Varèse. Para ser justos con Frank (perdóneme, Frank), hay que decir que puede que fuera cierto, que había leído a Varèse y que quizá había escuchado un par de piezas suyas, pero la música orquestal de Frank era algo burda, poco acabada. A mí me da absolutamente igual quién ha escrito una canción o un tema musical. No distingo entre las canciones de rock y de música clásica en estos términos: Schubert tiene muchas piezas malas, y los Beatles tienen muchas canciones malas. Pero los grandes temas de ambos son comparables.

Años después de trabajar con Zappa en *200 Motels*, este se quejaba de que usted y los productores intentaron desvincularse del proyecto. Esto es algo que resulta muy llamativo de Zappa: la dureza con la que trató a muchas personas que trabajaron directamente con él. Cuando uno habla con estos colaboradores

y se contrastan puntos de vista, se da cuenta de que las valoraciones que hacía eran, en ocasiones, desmesuradas e injustas. ¿Se ha encontrado con estas situaciones más que otros cineastas al trabajar siempre con músicos?

Creo que os voy a decepcionar, pero los músicos no son ni más interesantes ni más especiales ni más raros que los actores. Todos tienen sus cosas, tanto Frank como Richard Burton, por poner dos ejemplos. Pero lo más interesante de *200 Motels* se encuentra en todo lo que rodea al film, no en la película en sí. Cuando Frank me pidió que me metiera en el proyecto, vino a verme a Londres y estuvimos hablando en su casa, la que había alquilado en Ladbroke Road. Le dije: «Bien, tiene buena pinta. ¿Tienes el guion?» «¡Sí, sí!», me respondió. Me trajo entonces un baúl gigantesco, lo abrió y estaba lleno de papeles. Entonces me dijo: «Ahí tienes el guion». Por supuesto, allí no había ningún guion, solo había un montón de apuntes y partituras. Así que lo primero que hubo que hacer fue intentar darle a todo aquel material algún tipo de coherencia, y a él se le ocurrió que trataría sobre cómo era, para él, la vida en la carretera yendo de gira. Al menos aquello me sirvió para darle a todo aquello algo parecido a una estructura.

Una vez hecho esto, me dijo: «¿Sabes lo que estaría bien? Poder plasmar lo que es tener un subidón. Tenemos que mostrar eso en la pantalla». Ningún productor quería meterse en ese proyecto, hasta que dimos con Jerry Good, de la compañía Murakami-Wolf, que nos dijo que presentáramos un presupuesto. Le presenté el guion para que elaborara el presupuesto. Tras estudiarlo, volvimos a hablar y me dijo que había que cortar la mitad de la película. Le pregunté el motivo y me respondió: «No podemos pagar lo que aparece aquí contemplado». Así que me fui a hablarlo con Frank. Le dije que había cosas muy difíciles de hacer, como eso de mostrar un colocón de drogas. Le comenté: «Sé cómo conseguir el efecto óptico, pero es un proceso muy lento y tardaremos meses, aparte de que resultará muy caro». El problema era cómo venderles el proyecto a los de Murakami. Entonces se me ocurrió una idea: «Podríamos filmarla en cinta de vídeo». Eran las cintas analógicas de dos pulgadas que había entonces. Le dije a Frank: «Si lo hacemos en vídeo, puedo crear estos efectos de modo electrónico pero, claro, será cinta de vídeo». A Frank le pareció bien, volvimos a hablar con Jerry Good y el presupuesto bajó mucho, haciendo factible el proyecto. Entonces, Herb Cohen, el mánager de Frank, me dijo que teníamos que avisar a los de United Artists de que la película se iba a hacer en cinta de vídeo, por lo que me fui con Herb a Hollywood a ver al jefe de United Artists. Le expliqué la película y me preguntó: «¿Tenéis ya el guion?» Respondí: «Sí». Volvió a preguntar: «¿Creéis que yo lo entendería?» Respondí: «No». Entonces la conversación se puso divertida, ya

que llegó el momento en el que le tuve que soltar lo siguiente: «Por cierto, vamos a filmarla en cinta analógica de dos pulgadas». Hubo un silencio y preguntó: «¿Y eso qué es?» Claro, era un tío de Hollywood, allí solo saben lo que es el celuloide. En ese momento, dijo: «Pero no podemos proyectar eso. En los cines tenemos proyectores, y eso es vídeo». Le contesté: «¿Puedo tener algo de tiempo para pensarlo? Quiero pensar en cómo sortear ese problema». «Por supuesto», dijo, «encantado de verte, buena suerte, etc.».

Y justo antes de las Navidades de 1970, estaba en una fiesta y alguien me preguntó en qué estaba trabajando. Respondí que estaba con una película con Frank Zappa y le conté el problema de que íbamos a trabajar con cinta de vídeo. Entonces esa persona me dijo: «La señal de vídeo es de color rojo, verde y azul, ¿no? Tengo una tienda y allí hay una cámara de technicolor que trabaja con el rojo, verde y azul. Podrías probar llevando la señal de rojo de la televisión al negativo rojo, y así con el verde y el azul. Podría funcionar». Y vaya si funcionó, quedó perfecto.

Muchos años después, estaba en una fiesta en el norte de Londres. Estaba allí Steven Spielberg, que, en cuanto nos presentaron, me dijo: «Eres el responsable de *Parque Jurásico*». «¿Por qué? ¿Qué he hecho?», le pregunté. Y me respondió: «Cuando vi *200 Motels*, aprendí que era posible transferir con éxito de vídeo a cine, y pensé que

En el Teatro de la Ópera de Zurich dirigiendo *Peter Grimes*, la ópera de Benjamin Britten



Siempre he intentado ser muy respetuoso con los músicos, tanto en mis películas como en mis críticas, para ofrecer un retrato completo



Tony Palmer rodando *Wagner* en la estación de tren de Budapest

algún día emplearía esa tecnología». Fue un cumplido maravilloso. Lo más importante de *200 Motels* era que se trató de la primera vez que se pasó de vídeo a cine. En cuanto todos vieron que se podía hacer, se abrió un campo muy interesante.

¿Es difícil conseguir la complicidad de los músicos para poder filmar su intimidad a la hora de hacer un documental?

Es algo que siempre dejo claro desde el principio. Cuando hice *Bird on the Wire*, le dije a Leonard Cohen que lo iba a filmar todo, que no podía cerrarme la puerta. Que independientemente de lo que hiciera, yo estaría allí filmando. Es importante aclarar esto porque, además, es muy difícil mantener la intimidad, sobre todo cuando sabes que te están filmando y especialmente en aquel caso, con cámaras de celuloide de 16 milímetros, con luces por todas partes. Pero así se lo dije y creo que ese es uno de los grandes méritos de la película. No sé si será buena o mala, pero es una película que nos sitúa en su intimidad, le vemos cuando está sollozando, llorando, fumando hierba, etc.

Una vez, Stravinski me dijo: «Ya sabes que hay tres tipos de música: música buena, música mala y lo que no es música». Entonces, se quedó callado un momento y añadió: «En realidad, solo hay dos tipos de música: esta [extiende una mano con el puño cerrado] y esta [abre la mano]». A mí me parece una descripción maravillosa. No me importa un

carajo quién ha escrito una canción para juzgarla. Eso es lo que me hace volver al rock cuando me he alejado porque no me parecía serio. Estaba pensando en *Bird on the Wire* y en Leonard Cohen. Sus primeras canciones tienen tanta energía como cualquier tema de Schubert. No les veo ninguna diferencia, ya que Schubert tiene muchos temas malos, igual que los Beatles. Pero los temas buenos son comparables, y eso me parece muy importante.

En los últimos años, estamos viendo el éxito de películas sobre rock que van directamente al mercado del DVD, como las que ha realizado Martin Scorsese sobre Bob Dylan (*No Direction Home*, 2005) y George Harrison (*Living in the Material World*, 2011). Parece que estamos ante una manifestación más de la crisis de la industria cinematográfica y musical. ¿Cree que se puede articular un nuevo modelo de industria del cine y la música partiendo de las descargas de Internet?

En realidad, Scorsese no hizo ninguna de las dos películas, solo es que le gusta que su nombre aparezca en ellas. Es decir, no entrevistó a Dylan ni a George. Y tanto la entrevista que aparece con Dylan como la de George constituyen la columna central de esas películas, por lo que podríamos decir que, en ese sentido, no son películas de Scorsese. En cualquier caso, veo más posibilidades en el DVD que en las descargas. Lo digo porque las descargas están en una fase muy primitiva en lo que respecta a las películas. No estoy en contra de las descargas, pero se trata de un negocio que aún no está desarrollado, ya que aún no se han aclarado los conflictos sobre a quién pertenece y cómo se gestiona el material que se sube a la red. Por desgracia, hacer películas cuesta dinero, y quien pone el dinero quiere recuperarlo, y las descargas todavía se encuentran en una fase muy inicial. Pero llegará, claro que sí. Por ejemplo, Amazon ya está trabajando en esto y, de hecho, hemos recibido una oferta para vender *All You Need Is Love* para Kindle Fire. Siempre he creído que no tiene sentido ignorar la tecnología. Es tan sencillo como que la gente recibe la información cuando ve las películas. Cuando salieron al mercado los reproductores VHS, podías grabar lo que estabas viendo en la televisión. Sí, era ilegal, pero podías grabarlo, como ocurrió después con las grabadoras de DVD. Es algo que tiene que llegar, y es una cuestión de cómo comercializarlo y de cómo proteger los derechos, nada más. Cuando hablé con los de Amazon, les pregunté: «Si os cedo *All You Need Is Love*, ¿me financiáis mi próxima película?» Es una opción que

hay que considerar porque, al final, hay que encontrar gente que invierta dinero en la realización de películas.

En el viejo sistema de Hollywood, el malvado propietario de la sala de cine se llevaba el 50% de la taquilla, pero eso al menos dejaba el 50% restante. Ahora estamos en una situación en la que la industria se ha visto superada por la tecnología, que se mueve con demasiada rapidez. Hay cosas que se editan en DVD a partir de copias de VHS obtenidas de grabaciones de la televisión, lo que ha comportado problemas legales. Es decir, nadie sabe muy bien cómo controlar esto. Por otro lado, yo me siento más feliz si mucha gente ve mis películas. Pero como también tengo que conseguir dinero para continuar haciéndolas, necesito algún beneficio.

Porque al final, de lo que se trata es de seguir haciendo películas, de seguir la visión de cada uno. Volviendo al principio, cuando estábamos haciendo *All My Loving*, sí sabía lo que estaba haciendo aunque no tenía la certeza absoluta de todo lo que quería hacer. Tenía muy claro el tipo de películas que quería hacer, y en algún momento surge la pregunta: ¿Por qué se hacen películas? ¿Cuál es el objetivo? La respuesta es que cada película para mí es un viaje hacia el descubrimiento. Pese a que no ignoro lo que la gente me va diciendo mientras estoy haciendo una película, al final soy yo quien tiene que tomar las decisiones, llegando a una posición emocional, intelectual y creativa en la que puede que uno no está nunca totalmente convencido de las decisiones que toma, pero, por lo menos, no me quedo paralizado por los problemas porque, si uno se estanca, nunca hace la película. Una vez hecha, si a la gente no le gusta, bueno, me siento decepcionado, pero tampoco se acaba el mundo, pasemos a la siguiente película. No se puede volver sobre lo ya hecho para complacer a la gente. Es una actitud que requiere un grado de disciplina y aislamiento. Esa es mi experiencia que, a lo largo de los años y de trabajar con tantos grandes actores y cantantes, se repite en todos ellos, ese punto de aislamiento y de seguir adelante con los proyectos en los que creen.

Notas

- ¹ *Rope Ladder to the Moon* es una película de 1969 sobre Jack Bruce, cantante y bajista de Cream. La película sobre Ginger Baker es *Ginger Baker in Africa* (1971), un documental sobre el viaje que el batería del mismo grupo llevó a cabo por ese continente para construir un estudio de grabación para músicos africanos. *Bird on the Wire* recoge la filmación que hizo Palmer de la gira de Leonard Cohen en



Tony Palmer en su casa de Londres en un momento de la entrevista

1972. La película se estrenó en 1974 con un montaje que no gustó a Palmer. Finalmente, el realizador pudo comercializar en 2010 la película tal y como la había concebido.

- ² Emitida por primera vez en televisión entre 1976 y 1980, *All You Need Is Love* fue un documental sobre la historia del pop, dividido finalmente en diecisiete episodios. Se realizaron más de 300 entrevistas para una serie que cuenta con declaraciones y actuaciones de las más destacadas figuras de la música popular, como Bing Crosby, Jerry Lee Lewis, Bob Dylan, Elvis Presley o los Beatles.
- ³ Se refiere a *Testimony* (1987), que fue proyectada en Cuenca en marzo de 2011. Palmer volvía a la misma ciudad que le había concedido un premio a esa misma película en 1988, en el Festival de Cine y Música de Cuenca.

Manuel de la Fuente Soler (Valencia, 1976) y Barry Pennock-Speck (Middlesbrough, 1954) son profesores de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València (UV). Imparten clases de traducción audiovisual en el Máster en Traducción Creativa y Humanística de la UV y sus líneas de investigación se centran en el estudio mediático y de la cultura popular, reflexión que elaboran desde una perspectiva multidisciplinar, que abarca desde el análisis multimodal de anuncios televisivos hasta el impacto social de los textos musicales y cinematográficos. Ambos se han encargado de la realización, edición y traducción al español de esta entrevista.