

**AUTOR**

Eduardo Guillot.

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL**

Periodista cultural.

**TÍTULO**

Retrato del artista rock: Tres aproximaciones Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave.

**CORREO-E**

eduardoguillot@hotmail.com

**RESUMEN**

Una exploración de la relación existente entre el medio cinematográfico y tres nombres clave de la historia del rock. La filmografía inicial de The Rolling Stones, ligada a cineastas con vocación de vanguardia como Jean-Luc Godard, Robert Frank o los hermanos Maysles; la posibilidad de un cine según los preceptos del punk y su aplicación a una de las bandas emblemáticas del movimiento en Inglaterra: The Clash; y la singularidad que ha caracterizado cada una de las apariciones en el cine del australiano Nick Cave, tanto en su vertiente de cantante como en la de guionista. El texto contiene extractos de "Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock", que el autor presentó en la Universidad de Cádiz, en el marco del programa Tutores del Rock.

**PALABRAS CLAVE**

Cine; Programa Tutores del Rock; periodismo cultural; Rock; música urbana.

**AUTHOR**

Eduardo Guillot.

**PROFESSIONAL AFFILIATION**

Periodista cultural.

**TITLE**

*A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave.*

**E-MAIL**

eduardoguillot@hotmail.com

**ABSTRACT**

*An exploration of the relationship between the cinematographic medium and three key names in the history of rock. The first titles in the filmography of The Rolling Stones, linked to avant-garde filmmakers such as Jean-Luc Godard, Robert Frank or the Maysles brothers; the possibility of a cinema according to the precepts of punk and its application to one of the emblematic bands of the movement in England: The Clash; and the singularity that has characterized each one of the appearances in cinema of the Australian Nick Cave, as much in his slope of singer as in that of scriptwriter. The text contains excerpts from "Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock", which the author presented at the University of Cádiz, as part of the Rock Tutors Programme.*

**KEYWORDS**

*Cinema: Rock Tutors Programme; cultural journalism; Rock; Urban Music.*

Fecha de envío: 22/04/2017

Fecha de aceptación: 22/04/2017

<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.14>

# Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave

Eduardo Guillot

193

La relación histórica entre cine y rock ha cambiado de manera sustancial desde mediados de los años 50 del siglo XX, cuando el utilitarismo promocional era el único fin de ambas industrias. En una sociedad capitalista como la estadounidense, las películas y los discos eran, esencialmente, productos de consumo, que más allá de proyectar un determinado estilo de vida, estaban destinados al entretenimiento. La música rock, en particular, tenía como principal objetivo a los adolescentes (*teenagers*), una nueva clase social autónoma y con independencia económica, surgida como consecuencia del *boom* experimentado por el país tras la Segunda Guerra Mundial, que buscaba desmarcarse de los hábitos de ocio de generaciones anteriores, y encontró en la rebeldía del rock and roll (más aparente que real) una vía mediante la que vehicular su necesidad de encontrar una identidad propia.

El cine se aprovechó de las emergentes estrellas rock para llevar a los jóvenes a las salas y *drive-ins*, mientras que las compañías de discos encontraron en la gran pantalla un inmejorable escaparate para exhibir su producto. Aunque había grabado un puñado de singles previamente, el primer álbum de Elvis Presley se publica el mismo año en que debu-

ta como actor, en el film *Love Me Tender* (R. D. WEBB, 1956). Su carrera en el cine, paralela a la discográfica, ejemplifica a la perfección ese matrimonio de conveniencia que se estableció entre ambos sectores, que alcanzaría a productoras y sellos de toda índole.

En las seis décadas transcurridas desde entonces, el cine rock ha experimentado una gran cantidad de cambios y mutaciones. La vertiente meramente propagandística que lo definió en su origen quedó atrás cuando Richard Lester y The Beatles la convirtieron en irónica algarabía pop con ¡Qué noche la de aquel día! (*A Hard Day's Night*, 1964), y un año después Donn Alan Pennebaker registraba en *Dont Look Back* la gira británica de Bob Dylan con maneras de cine directo y daba carta de nacimiento al *rockumental*, un género que vive su momento de mayor auge en pleno siglo XXI, gracias al desarrollo de las tecnologías digitales.

Sin embargo, la mayor transformación en las relaciones entre cine y rock a lo largo de su aún corta historia se produce cuando los cineastas que se aproximan a la música lo hacen adoptando la mirada cómplice de quien se reconoce en una tradición cultural propia. Aunque *El barrio contra mí* (*King Creole*, 1958) es un correcto film de ambientación *noir*, resultaba tremendamente difícil que su director, el intachable



Michael Curtiz (responsable, por ejemplo, de la mítica *Casa-blanca*), pudiera entender lo que significaba la figura de Elvis Presley en pleno apogeo de su éxito. Curtiz había nacido en 1886 y contaba ya 72 años cuando se puso tras la cámara para dirigir al rey del rock. Solo una década más tarde, a mediados de los sesenta, realizadores como Martin Scorsese entienden la música popular como parte de su educación sentimental y la introducen en sus películas con naturalidad, incluso aunque no se trata de films necesariamente vinculados con el rock. Ese cambio, que no tiene vuelta atrás, es el que permite que en el devenir del cine contemporáneo sea posible encontrar títulos como *Last Days* (G. VAN SANT, 2005) o *I'm Not There* (T. HAYNES, 2007), entre muchos otros, capaces de proponer una mirada muy particular en torno a la cultura rock.

La evolución del género se puede rastrear también analizando el modo en que el cine ha retratado a determinadas figuras centrales de la historia de la música popular. El presente texto se centra en tres casos de estudio muy diferentes: The Rolling Stones, por su extensa y heterogénea filmografía; The Clash, como exponentes del movimiento punk; y Nick Cave, un artista singular cuya conexión con el cine se concreta en varias direcciones.

### The Rolling Stones. Los límites del control

Keith Richards dijo una vez que toda la vida de los Rolling Stones está documentada a base de filmaciones, y desde sus inicios el grupo fue muy cuidadoso cuando se trataba de escoger a quien se pondría tras la cámara. Su primera película, *Charlie Is My Darling* (1966), fue un documental dirigido por Peter Whitehead, una de las figuras clave en el *Swinging London* de los sesenta, que filmó algunos de los acontecimientos históricos más importantes de la época. La siguiente marcaría un hito en la historia del cine rock, al unir a la banda con Jean-Luc Godard. El resultado fue *Sympathy for the Devil* (1968).

En *Voices* (R. MORDAUNT, 1968), un corto documental sobre el rodaje de la película, Godard aseguró que «la única teoría consistía en unir dos tipos de discurso: uno musical, otro político; quizá uno sentimental. Juntarlos, a ver qué pasaba». Quizá por eso su intención inicial fue titularla *One Plus One*, pero cuando los productores recibieron la versión definitiva, decidieron amputarle catorce minutos sin consultar con el cineasta y ponerle el título de la canción de los Stones, cuyo proceso de creación documenta el film, para asociarla de una manera más evidente con el grupo.



Godard acababa de vivir los sucesos de mayo del 68 en Francia y se trasladó a la capital inglesa para capturar al grupo de rock más famoso del mundo en pleno proceso creativo. Pero no solo eso. Su idea era introducir un discurso político en paralelo acerca de la revolución, la cultura pop, los Black Panthers y la sociedad de consumo que enlaza con dos cintas que había dirigido en 1967: *La chinoise* y *Weekend*. Por su parte, los Rolling Stones se encontraban en uno de los momentos de mayor popularidad de su carrera, después de haber logrado varios números uno en las listas de Estados Unidos y Gran Bretaña, y todavía con Brian Jones en sus filas (fallecería en 1969).

El objetivo era mostrar cómo nace, crece y se desarrolla una canción prácticamente desde su origen hasta su acabado final, pero también explorar otros aspectos que relacionan el trabajo del grupo con el resto del contenido de la película, que muestra la creación de una obra musical al tiempo que teoriza sobre la posibilidad de destrucción del sistema. Del mismo modo, Godard no solo enfrenta un discurso musical y uno político, sino uno blanco (la banda británica) con uno negro (los Black Panthers), especialmente en una secuencia en la que un activista relata el expolio sufrido por la tradición musical afroamericana. Un jugoso comentario sobre la colonización cultural que inicia su recorrido en el blues, pasa por el cool jazz, el pop y la Motown y llega hasta los Beatles, a quienes se cita de manera tangencial (en una referencia a *Yellow Submarine*).

Keith Richards recuerda en *Vida*, su libro de memorias: «Creo que nadie ha sabido jamás de verdad qué se proponía Godard. No traía ni siquiera el bosquejo de un plan coherente en la cabeza, excepto salir de Francia y meterse

un poco en la movida londinense. La película resultó una auténtica mierda». La mayoría de fans del grupo compartieron la opinión de Richards. Rodada a base de largos planos-secuencia, *Sympathy for the Devil* no solo es una película sin parangón posible en la historia del cine rock (ni documental, ni ficción, ni hagiografía), sino que conecta la música popular con el *zeitgeist* de su tiempo (es también la época en que los Rolling Stones componen *Street Fighting Man*) y la incluye dentro de un discurso político. En ese sentido, resulta muy significativo el título del último segmento del film: *Under The Stones, The Beach*, una frase que establece un juego de palabras entre el eslogan del mayo francés (Bajo los adoquines, la playa) y el nombre del grupo británico, y que desemboca en un final en el que el propio Godard da instrucciones a sus actores en una playa en la que vemos como la grúa con la cámara (el mecanismo al descubierto, como en la canción) se eleva hasta que la imagen queda congelada.

La polémica también acompañaría a los Stones en su siguiente film. Su gira norteamericana de 1969 fue tan exitosa como controvertida. La que por entonces era denominada “mejor banda de rock and roll del mundo” viajó por Estados Unidos ofreciendo una serie de conciertos que despertaron las iras de algunos periodistas, incluso en círculos alternativos. Para contrarrestar la campaña, el grupo decidió ofrecer un concierto gratuito el 6 de diciembre, que cerrara el tour y sirviera para dar las gracias al público.

El lugar escogido fue San Francisco. Solo hacía cuatro meses que se había celebrado Woodstock, y la idea era encontrar un espacio abierto lo suficientemente grande como para organizar un festival similar en la costa oeste, donde también participaran bandas de la zona como los Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane y Grateful Dead.

Conscientes del impacto que podría tener la película sobre Woodstock, optaron también por filmar la gira y contrataron al prestigioso documentalista y director de fotografía Haskell Wexler, que tras aceptar el encargo se marchó a mitad del tour sin haber rodado nada. En Nueva York, el grupo contactó con los hermanos Albert y David Maysles, que habían filmado el documental televisivo *What's happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964), sobre la primera visita del cuarteto de Liverpool a Estados Unidos. Aceptaron, y con Charlotte Zwerin como tercera directora registraron varios conciertos de la gira.

También introdujeron sus cámaras en las oficinas donde los abogados y managers de los Rolling Stones negociaban los términos en los que se iba a celebrar el festival, que había comenzado a adquirir unas dimensiones colosales.

Se calculaba una asistencia de trescientas mil personas, por lo que el recinto inicialmente escogido, el Golden Gate Park, era inútil. El operativo se trasladó hasta la pista de carreras de Altamont. Las circunstancias que rodearon el concierto se convertirían en la materia prima principal de la película, que posee todas las características del documental rock al uso, como la rutina de los hoteles, los conciertos en directo, los encuentros con los medios o las anécdotas de *backstage*, pero también mucho más.

Los hermanos Maysles eran dos de los máximos representantes del *direct cinema*, adaptación americana del concepto del *cinéma-vérité*, y su filosofía de trabajo consistía en no hacer ningún tipo de imposición a la gente que filmaban, limitándose a ponerse a su servicio y mostrar la realidad a su alrededor del modo más fidedigno posible. En ese sentido, su mirada sobre los Rolling Stones es similar a la de Pennebaker sobre Dylan en *Dont Look Back*, aunque en este caso el proceso de montaje posterior convierte *Gimme Shelter* en una película radicalmente diferente, ya que los Maysles deciden enfrentar a los miembros del grupo con las imágenes filmadas, en varias escenas localizadas en la sala de montaje, donde Mick Jagger y Charlie Watts pueden ver en la moviola el material que forma parte de la propia película. El método les permite captar las reacciones de los músicos, y convierte una película sobre los Rolling Stones en una película sobre el proceso de realización de un documental sobre el grupo.

El festival de Altamont derivó en un caos de grandes proporciones que ha pasado a la historia gracias a las imágenes que obtuvieron los Maysles. El recinto no disponía de las infraestructuras técnicas necesarias, la presencia de la policía fue meramente testimonial, y el estado de muchos de los asistentes, mayoritariamente bajo los efectos de las drogas alucinógenas, tampoco era el más aconsejable. La guinda fue encargar el servicio de seguridad a los Hell's Angels, una organización de motoristas al borde la ilegalidad, con merecida fama violenta. Prohibirles la entrada era contraproducente, ya que se presentaban en los conciertos con ánimo de provocar incidentes, así que esta vez se les encomendó la tarea de mantener el orden.

La película recoge parte de las actuaciones de Flying Burrito Brothers y Jefferson Airplane, todavía con luz solar, y en las que ya se comenzaron a producir disturbios que obligaron a detener el show de los segundos. El público se subía al escenario poniendo en peligro su seguridad y la de los músicos, las peleas en las primeras filas eran frecuentes, y los Hell's Angels las solucionaban de manera expeditiva, a base de palizas. La tensión crecía a medida que avanzaban las horas

y el nivel de alcohol y drogas aumentaba. Cuando los Rolling Stones accedieron al escenario, el lugar ofrecía una imagen dantesca. Tuvieron que detener la actuación varias veces para pedir calma, hasta que, en una escaramuza, un Hell Angel apuñaló y mató a un espectador. El show continúa, pero los Maysles ponen a Jagger ante la moviola para que observe con atención el momento. *Gimme Shelter* trascendía así su condición de documental sobre la banda para certificar en imágenes el abrupto fin de la contracultura de los sesenta.

La triada de títulos que conceden un lugar de honor a los Rolling Stones en la historia del cine rock se completa con otro film inclasificable: *Cocksucker Blues*. En 1970, sus relaciones con el sello Decca no eran buenas, y empezaron a poner en marcha los trámites para desligarse de la compañía y fundar una empresa propia que les permitiera tener el control sobre sus grabaciones, y que acabaría siendo Rolling Stones Records. En Decca eran conscientes del valor económico de la banda, por lo que litigaron cuanto pudieron antes de dejarles escapar. Y cuando fue evidente que se marchaban, les informó de que, según el contrato vigente, estaban obligados a entregar a la discográfica un último single. Los Stones le mandaron al sello un tema titulado *Cocksucker Blues*. El explícito título (*El blues del chupapollas*) impedía su emisión radiofónica, Jagger se preguntaba en el estribillo donde podía conseguir una mamada o sexo anal, y la canción se reducía al vocalista cantando de manera arrastrada y a una guitarra perezosa acompañándolo. Si Decca quería un éxito, lo que obtuvo fue justamente lo contrario.

La banda se embarcó en una gira que pasaría a la posteridad por muchas razones, entre ellas el libro que le dedicó el periodista Robert Greenfield, *Viajando con los Rolling Stones*. No fue el único que les acompañó. También iba con ellos Robert Frank, conocido principalmente como fotógrafo por su libro *Los americanos* (1958), que coincide con su incorporación a la generación beat, tras entablar relación con Bill Brandt, Walker Evans, el poeta Allen Ginsberg o el novelista Jack Kerouac, que firmaría el prólogo de la obra.

Su método de trabajo fue el de Pennebaker: Rodarlo todo minimizando su presencia, como si la cámara no estuviera allí. La técnica *fly on the wall*: Ver y escuchar sin intervenir, pasando desapercibido. Y había mucho que rodar. Según las memorias de Richards, «el séquito que iba con nosotros, los operarios de montaje, técnicos, adláteres y *groupies*, había aumentado exponencialmente. Nos habíamos convertido en una nación pirata viajando a lo grande bajo nuestra propia bandera, con abogados, bufones, asistentes...» También un médico de gira que repartía tarjetas entre las chicas asistentes

a los conciertos informando de su número de habitación en el hotel y poseía un maletín repleto de todo tipo de estimulantes a disposición de los músicos y su entorno.

Frank tenía acceso libre a todo lo que sucedía, y no soltaba la cámara ni un momento. La película resultante de organizar el material que filmó se inicia con un rótulo donde se advierte que, excepto las canciones en directo, todos los eventos narrados son ficticios y no representan personas reales. Pero el rótulo queda desmentido por las imágenes. Con textura de película casera, combinando el blanco y negro con el color, las tomas de actuaciones con el *backstage*, *Cocksucker Blues* ofrece una imagen de la gira de los Stones que corrobora punto por punto los testimonios escritos. *Groupies* desnudas en el avión, drogas por doquier, gente esnifando cocaína o inyectándose frente a la cámara, televisores volando desde el balcón del hotel, un tipo practicando sexo con una chica mientras el grupo le jalea... También grandes *performances* de la banda filmadas desde el escenario, como una sensacional interpretación de *Satisfaction* junto a Stevie Wonder.

Cuando Jagger vio la película, le reconoció a Frank que si se exhibía en América nunca más les permitirán entrar en el país, así que la banda interpuso una demanda para impedir su estreno y la cinta se convirtió en el título maldito de su filmografía. La experiencia de *Cocksucker blues* cambió algunos hábitos en el entorno del grupo. A partir de entonces, toda persona contratada para trabajar con ellos tuvo que firmar contratos de confidencialidad. Para no dejar los cines huérfanos de material, en 1974 llegó a las pantallas la versión oficial de la gira americana de 1972, una convencional película titulada *Ladies And Gentlemen: The Rolling Stones*, que firmó el inexperto Rollin Binzer. Una versión políticamente correcta y apta para todos los públicos que daba por terminada la asociación de la banda con grandes cineastas. La única excepción posterior sería Martin Scorsese, responsable de la descafeinada *Shine a Light* (2008). Curiosamente, la de Binzer es la primera de sus películas que se cita en la web oficial del grupo, como si todas las anteriores no hubieran existido nunca. La mirada directa y sin filtros de Frank fue el último resquicio de libertad cinematográfica en una trayectoria que después se ha movido siempre por cauces demasiado convencionales.

### The Clash. Ética y estética punk

Encontrar una definición capaz de englobar las múltiples manifestaciones cinematográficas relacionadas de un modo u otro con la música rock es un objetivo prácticamente





te inalcanzable cuando centramos el foco de atención en el punk. Frente a otros estilos musicales, el punk no es sólo un modo de tocar o componer canciones, sino una completa filosofía con confusos elementos ideológicos del situacionismo y el anarquismo que, obvio es decirlo, va más allá del hecho musical para abarcar numerosos aspectos de la creación artística. Existen literatura punk, cómic punk, arte punk... ¿Y qué es lo que los define? ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine punk? ¿De películas sobre el movimiento musical que convulsionó la escena anglosajona de finales de los setenta? ¿Del material audiovisual generado por el “aquí y ahora” de aquella efímera revolución? ¿De largometrajes de ficción que recrean la época? ¿O de lo que podríamos llamar “cine con actitud punk”? Probablemente, todas las posibilidades citadas pertenecen a la órbita de un posible cine punk, pero la ausencia de una definición global hace que, obligatoriamente, los márgenes de una aproximación al tema sean elásticos. Quizá demasiado.

Es muy posible que la película más importante del cine punk sea *Caído del cielo* (*Out of the Blue*, 1980), donde Dennis Hopper, que ya había certificado el fin del sueño hippy en *Easy Rider/Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969), pergeña, sorteando todo tipo de dificultades (la producción es canadiense), una descarnada, lírica y espeluznante reflexión sobre la generación punk, personificada en el nihilista personaje de la joven que protagoniza el film, cuya decisión de asesinar a sus padres (ella, una yonqui; él, un ex presidiario alcohólico) y suicidarse resulta tan lúcida como demoledora.

La máxima punk por antonomasia fue Do It Yourself (DIY): «Hazlo tú mismo». Centenares de músicos encuadrados en el movimiento han relatado en infinidad de ocasiones la oportunidad que les dio de asir una guitarra o sentarse ante una batería sin tener nociones musicales previas. Se trataba de «hacer algo y hacerlo ahora», de buscar un modo de expresar su descontento ante el estado de las cosas. Y no hay duda respecto a la influencia que tal filosofía ejerció en el rock de la época. ¿La tuvo también en el cine? Zilla Minx, del grupo Rubella Ballet, es categórica: «Estoy segura de que existen muchas películas sobre el punk, pero no tengo noticia acerca del cine punk». El escritor y editor David Kerekes trata de aportar algo más de información: «El punk no se presta fácilmente a adaptarse al cine. Las películas raramente son fruto de un ímpetu repentino, como lo es poner en marcha un grupo. Hacerlas lleva tiempo. Se basan en mecanismos elaborados, como una trama, unos personajes y un tempo determinado». Nicholas Rombes, profesor de la Universidad de Detroit y autor de diversos

estudios culturales, va un poco más lejos: «Aunque el movimiento punk no fue el primero ni el último en explotar la estética del ‘hazlo tú mismo’ con fines artísticos, su impronta cultural ha sido negada durante mucho tiempo. Pero se revela cuando Darren Aronofsky dice que *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000) es una película punk». Del mismo modo, Jim Jarmusch ha dicho en numerosas ocasiones que, «de no haber sido por la escena musical de los setenta en Nueva York, probablemente no me habría dedicado a hacer películas. Las bandas de rock decían: ‘A la mierda el virtuosismo, sentimos algo, y aunque lo expresemos de forma amateur, no quiere decir que no sea nuestra visión de las cosas’. Eso me ayudó, y a otra gente, a darnos cuenta de que aunque no tuviéramos presupuesto ni estructura de producción, podíamos hacer películas, usando equipos de Súper 8 y 16 mm». De hecho, resulta imposible no establecer un paralelismo entre la escena musical punk neoyorquina y el nacimiento del cine independiente estadounidense.

No es fácil, por tanto, definir los parámetros que identifican al cine punk. La perspectiva materialista tampoco ayuda. La escritora y analista Stacy Thompson es tajante en este sentido: «Dado que los punks sitúan de manera consciente sus producciones en relación antagónica con los modos capitalistas de producción, el noventa y ocho por ciento de las películas estadounidenses pueden ser categóricamente descalificadas como cine punk, puesto que cuentan con apoyo corporativo». Una traducción cinematográfica de la sentencia que el fanzine Sniffin’ Glue, órgano oficioso del punk inglés, dictó en uno de sus primeros ejemplares: «El punk murió el día que The Clash ficharon por CBS».

Porque las provocaciones de los Sex Pistols fueron las que asaltaron las primeras páginas de los periódicos ingleses, pero The Clash articularon un discurso crítico mucho más sólido a través de sus canciones y su ideario político. El grueso de la relación de la banda con el cine, sin embargo, se produce con posterioridad a su separación, en 1982. De hecho, la única película realizada con el grupo en activo fue *Rude Boy* (Jack Hazan y David Mongay, 1980), donde se cuenta la historia de Ray Grange, un joven que toma la decisión de dejar su trabajo como dependiente para enrolarse como *roadie* en el equipo de gira de The Clash. Mezclando ficción y documental, la película logra capturar el espíritu del Londres convulso en que se desarrolla: Los disturbios en el barrio de Brixton o las manifestaciones neonazis del National Front se alternan con energéticos conciertos del grupo liderado por Joe Strummer, en un film que ofrece un retrato fidedigno de su tiempo.

Pero la relación cinematográfica más duradera de los Clash fue con Don Letts, inglés de origen jamaicano que se convirtió en cineasta por accidente. «Se trataba de utilizar lo que tenías a tu alcance para conseguir lo que necesitabas. En mi caso, pensé que la escena musical ya estaba cubierta, y además no sabía tocar ningún instrumento, así que cogí una cámara de Súper 8 inspirándome en lo que había hecho John Lydon [nombre real de Johnny Rotten, cantante de Sex Pistols]. No tenía ni idea de cine, pero un tipo de la revista New Musical Express me vio y escribió que estaba rodando una película. Qué buena idea, pensé, de modo que me puse a ello», relataba en una entrevista. Amigo de la mayoría de grupos de la escena londinense y *disc jockey* en la sala Roxy (donde, a falta de discos punk, pinchaba reggae), agarró la cámara y fijó su objetivo en su entorno más cercano. «Documenté todos los acontecimientos que me parecían interesantes o absurdos. Mi primera película fue una muestra de todo el movimiento». Se titulaba, de modo explícito, *The Punk Rock Movie*, e inmortalizó a la incipiente escena punk británica en su mejor momento.

A partir de entonces, Don Letts encamina su futuro profesional hacia el cine, siempre en estrecha relación con el punk, y más concretamente con The Clash, protagonistas de su excelente documental *Westway to the World* (2001). «Te diré lo que tenían de especial The Clash, porque es muy simple: Sólo hay que ver la diferencia entre su primer disco y *London Calling*», explicaba. «Fueron el primer grupo que se dio cuenta de que el punk se estaba arrinconando a sí mismo. De repente, el punk era ‘No puedes hacer esto’, ‘No puedes hacer aquello’, y todo se resumía en guitarras altas y rápidas. The Clash fueron los primeros en romper con esa concepción tan estrecha y en reconocer el puñado de influencias que tenían. Cogieron todo lo que el mundo tenía que ofrecerles. Y sobre eso es sobre lo que iba el punk: libertad. Se suponía que no había prohibiciones, pero el punk se convirtió en una sucesión de ellas. En poco tiempo, el punk sólo era un reclamo periodístico: la gente leía sobre ello y se quedaba con los aspectos más superficiales». En la película, un documental según el modelo canónico, Letts se encarga de dejar bien claro que la banda liderada por Strummer poseía un sustrato ideológico y sonoro más interesante que el de la mayoría de sus compañeros de generación, firmando el documento definitivo sobre el cuarteto.

En fechas más recientes, *The Rise and Fall of The Clash* (Danny García, 2012) se ha convertido en el complemento perfecto del film de Letts, especialmente por la visión que ofrece del colapso de la banda, mientras que *London Town*

(Derrick Borte, 2016) es una ficción juvenil ambientada en el Londres de mediados de los setenta, que se rige por códigos de *biopic*, pero intercala en la reconstrucción de la historia del grupo una trama de crecimiento personal.

### Nick Cave. Rescates emocionales

Las conexiones de Nick Cave con el cine son diferentes a las de los Rolling Stones o The Clash. Si bien Mick Jagger ha intervenido como actor en algunas películas, la relación de Cave con el proceso creativo de una película es de mayor alcance, ya que en 1988 participaba en el guion colectivo de *Ghosts... of the Civil Dead*, primera de sus tres colaboraciones con el cineasta John Hillcoat. Posteriormente, y ya en solitario, escribió también *The Proposition* (2005) y *Sin ley* (*Lawless*, 2012), según la novela de Matt Bondurant. No es, por tanto, un sujeto pasivo que se limita a situarse frente a la cámara, ni siquiera en *The Road To God Knows Were*, documental de Uli M. Schueppel sobre la gira que el australiano y su banda, The Bad Seeds, realizaron por Estados Unidos durante cinco semanas de 1989. Un testimonio de la vida en la carretera que, de algún modo, es el *Dont Look Back* de Cave, ya que el método de rodaje (e incluso la textura de la imagen en blanco y negro) remiten, de nuevo, al de Pennebaker en el film fundacional del género *rockumental*. El cantante dijo de él: «Es hermoso porque es triste. Y es real». Una definición perfecta para una película que no se recrea en la espectacularidad del directo, sino en los tiempos muertos en autobuses, camerinos y habitaciones de hotel, desmitificando por completo la imagen de la estrella rock. Cine directo y de notable sinceridad emocional, testimonio del trabajo de una formación poco proclive al medio cinematográfico. De hecho, más allá de sus trabajos como escritor, actor y compositor de bandas sonoras, Cave no volverá a enfrentarse a su imagen pública hasta muchos años después, en el documental *20.000 días en la Tierra* (*20.000 Days on Earth*, 2014).

Sus directores, Iain Forsyth y Jan Pollard, son una pareja de artistas contemporáneos que llevan dos décadas trabajando juntos en instalaciones en las que el sonido juega un papel clave. Su camino y el de Cave se han cruzado en alguna ocasión desde 2008. La última, cuando crearon la banda sonora para el audiolibro de *La muerte de Bunny Munro*, segunda novela de Cave. En 2013 decidieron hacer una película sobre el músico.

*20.000 días en la Tierra* no se ajusta a los cánones del documental musical tradicional. Según Jane Pollard, su intención era «experimentar con el equilibrio entre la autenti-



Porque las provocaciones  
de los Sex Pistols fueron  
las que asaltaron las primeras  
páginas de los periódicos  
ingleses, pero The Clash  
articularon un discurso crítico  
mucho más sólido  
a través de sus canciones  
y su ideario político.

ciudad emocional y la realidad construida», es decir, ser capaces de mostrar a la persona y al personaje, dos vertientes que en el caso de Cave suelen fundirse con frecuencia. Así pues, la película elude la narración cronológica y el clásico repaso de la trayectoria artística desde sus inicios hasta el momento presente para adoptar una estructura más original, centrándose en un día en la vida del músico, desde que suena el despertador y sale de la cama hasta que regresa a casa.

A lo largo de esas veinticuatro horas comprimidas, Cave es retratado por la cámara, pero al mismo tiempo siempre es consciente de que se interpreta a sí mismo. «A finales del siglo XX, dejé de ser humano», es la frase con que comienza el relato y que delimita sus fronteras: El protagonista ha trascendido su cualidad humana y se encuentra en un estado diferente, el de la estrella rock (alternativa). Y en ese territorio entre la realidad y la construcción cultural consciente se desarrolla una jornada muy particular, que comienza con la visita del músico a la consulta de su psicoanalista, donde el espectador conoce aspectos de su infancia y adolescencia que contribuyen a valorar el papel del inconsciente en su obra, así como los laberintos de un proceso creativo en el que el artista se presenta como un caníbal. El film plantea el trabajo

musical como prolongación del escrito (y viceversa) en un plano en el que las manos de Cave pasan de la máquina de escribir al piano, los instrumentos que utiliza para exorcizar sus demonios interiores.

Después Cave visita a Warren Ellis, el violinista que se ha convertido en su cómplice artístico más estrecho (ambos han firmado también varias bandas sonoras cinematográficas) y mantiene otra reveladora conversación con él durante el almuerzo. De hecho, la película se articula a partir de los diálogos de Cave con otras personas y sus trayectos en coche. Dentro del vehículo, precisamente, se producen tres encuentros de importancia capital: En el primero, con el actor Ray Winstone como copiloto, ambos reflexionan sobre el paso del tiempo («tenemos los días contados», afirma el músico) y las máscaras del artista. El segundo pasajero es Blixa Bargeld, músico alemán (líder de la banda Einstürzende Neubauten) que formó parte durante años de los Bad Seeds, y que aprovecha para explicar a Cave los motivos de su salida del grupo. La tercera persona que se materializa en el coche es Kylie Minogue, con quien Cave grabó a dúo *Where the wild roses grow*, el tema con que más cerca estuvo de alcanzar la popularidad en circuitos comerciales. A diferencia de los dos anteriores, la cantante va en el asiento de atrás, y Cave debe mirarla por el retrovisor, por lo que se establece con ella una relación diferente.

La película va desperdigando a lo largo de su metraje las piezas que forman la personalidad de Cave, egocéntrico y narcisista, humano al fin y al cabo (la escena cenando pizza con sus hijos frente al televisor), pese a la declaración del comienzo. Al mismo tiempo, el espectador asiste al proceso de creación de su último disco, *Push the sky away*, y comprueba el carácter catártico de sus actuaciones en directo. El mosaico incluye todos los elementos propios del documental, pero el resultado está más cerca del ensayo, a partir de una puesta en escena minuciosa, sólidamente anclada en el presente, pero que viaja al pasado para explicar al personaje. En uno de esos viajes, Cave exhuma episodios pretéritos en un sótano donde se conservan fotos y objetos. Un archivo de la memoria compuesto por retazos fugaces, recuerdos que contribuyen a construir una imagen obligatoriamente incompleta, pero más rica que el relato biográfico salpicado de material de archivo, entrevistas y declaraciones de diversa procedencia. Pollard explica parte de su proceso de trabajo: «Dejamos que Nick definiera cuánto tiempo se alargaría algo. Mientras él habla, y conecta y sigue, no cortamos. Nunca repetimos. Todo se improvisó, nunca se repitió nada». Un método que permite obtener secuencias tan espontáneas como la de la

comida de Cave con Ellis, pero que al mismo tiempo desmascara definitivamente al protagonista, consumado actor encantado de saberse el centro de atención, en contraposición con la negativa de su mujer (la modelo Susie Bick) de aparecer en pantalla una sola vez.

La actitud de Susie Bick cambia en *One more time with feeling* (Andrew Dominik, 2016), una película sobre el proceso creativo que es también un exorcismo emocional, ya que relata la gestación de *Skeleton Tree*, un disco marcado por el terrible accidente que costó la vida a Arthur, hijo de Cave y

Bick, al precipitarse por un acantilado con solo quince años de edad. El film, en riguroso blanco y negro, se rodó por iniciativa del propio artista, que lo concibió como una exploración sentimental a corazón abierto y con la presencia de cámaras, en un ejercicio de honestidad que desde ciertos sectores se ha interpretado como una explotación de la tragedia, pero que es una muestra más de las múltiples posibilidades que ofrece el maridaje entre cine y rock sesenta años después de su primer encuentro.