

**La música pop en el cine contemporáneo:
presencia y ausencia de David Bowie**

Gerard Casau

Tesi Doctoral UPF / 2018

Director de la tesi: Dr. Manuel Garin Boronat

Departament de Comunicació

RESUM / ABSTRACT

CA

La present tesi doctoral analitza, a través de l'obra i la trajectòria de David Bowie, com l'ús de cançons rock suposa un element de significació en la posada en escena del cinema contemporani, i també com una estrella pop pot construir i retroalimentar una identitat audiovisual a través de la participació en projectes cinematogràfics, que al seu torn es veuen influïts per la càrrega simbòlica de la seva identitat musical.

ES

La presente tesis doctoral analiza, a través de la obra y la trayectoria de David Bowie, cómo el uso de canciones rock supone un elemento de significación en la puesta en escena del cine contemporáneo, y también cómo una estrella pop puede construir y retroalimentar una identidad audiovisual a través de la participación en proyectos cinematográficos, que a su vez se ven influidos por la carga simbólica de su identidad musical.

EN

Through the analysis of the cinematographic works related to David Bowie, this investigation explores how pop-rock music can function as a key element of the mise-en-scene in contemporary cinema, and also how a major pop figure can construct an audio-visual identity through the participation in cinematographic projects, which in turn are influenced by his or her star persona.

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi no existiria i, sobretot, *no seria una tesi*, sense el diàleg i els intercanvis constants amb el Manuel, que m'han dut més enllà de l'univers (bibliogràfic) conegut. No sé si és gaire freqüent que el director d'una tesi sigui, també, un amic i una constant en la vida personal del doctorand, i potser hi haurà qui diria que no és aconsellable, però crec que ens n'hem sortit prou bé.

Vull agrair també a l'Ivan i al Sergi la seva ajuda i consell en els primers balbucejos de la investigació. A la Violeta, per la seva comprensió durant aquests darrer mesos en què he hagut de fer malabarismes logístics. Al Joan, perquè va cometre la temeritat d'oferir-me un espai on bolcar divagacions que, de manera directa o indirecta, han esquitxat la tesi. Al Quim, sempre un mestre, que em va posar sobre la pista de *Radio On*. Al Javi, la persona amb qui més hores he passat parlant sobre David Bowie al llarg dels anys, i que m'ha donat accés a les peces més “obscuras” de la seva filmografia; ell té un llibre sobre el músic dins seu, i espero que algun dia s'animi a compartir-lo amb tothom.

A la Maria Àngels i l'Antonio, a la Milagros i el José Luis, que han estat allà quan jo no podia arribar a tot. I a la Renée, amiga fidel i tranquil·litzadora presència felina durant les nits en blanc.

I, molt especialment, a la Pat, que m'ha acompanyat en tot moment, i que m'ha rescatat quan corria el risc de desaparèixer dins d'aquesta casa de fulles. No ha sigut fàcil, però nosaltres també ho hem aconseguit.

Les dues-centes i escaig pàgines que segueixen són per a l'Àsia, que ha nascut i ha crescut amb elles.

Aquesta tesi s'ha de llegir a volum màxim.

Índice de contenido

Introducción	3
Estado de la cuestión e hipótesis: la música actúa.....	8
Proceso y metodología de la investigación.....	21
David Bowie como centro de gravedad.....	25
1. Evolución audiovisual de la trayectoria de David Bowie	32
1.1. Primeros gestos: <i>The Image</i>	34
1.2. La mímica de una estrella de rock.....	36
1.2.1. <i>Love You Till Tuesday</i>	36
1.2.2. <i>Pierrot in Turquoise</i>	40
1.3. La filmografía de Elvis concentrada en una película: <i>Gigoló</i>	43
1.4. Road movie: <i>Radio On</i>	47
1.5. Las vidas de <i>Cat People</i>	51
1.6. David Bowie en el cine de Leos Carax: los tres Alex.....	55
1.6.1. <i>Chico conoce chica</i>	56
1.6.2. <i>Mala sangre</i>	58
1.6.3. <i>Los amantes del Pont-Neuf</i>	61
1.7. Años noventa: sincronización y papeles secundarios.....	63
1.8. Aparecer desapareciendo: <i>Twin Peaks: Fuego, camina conmigo</i>	65
2. Lo alienígena como constante en las encarnaciones filmicas de David Bowie	71
2.1. La práctica hace la perfección.....	77
2.2. Mutaciones de género y orientación sexual.....	79
2.3. Star-Man: el simulacro de un ídolo.....	85
2.3.1. El relato de Ziggy Stardust (o su inexistencia).....	87
2.3.2. Ziggy Stardust como metapersonaje rock.....	90
2.4. Ziggy: ¿estrella, héroe o marginado?.....	92
2.5. Romper una estrella: filmando a Ziggy Stardust.....	97
2.6. Forastero en tierra extraña.....	103
2.6.1. <i>Cracked Actor</i>	104
2.6.2. <i>El hombre que cayó a la Tierra</i>	108
2.7. La mirada de la estrella: dardos en los ojos.....	116
2.8. De alien a extraño.....	119
2.9. <i>Lazarus</i> y los espectros de David Bowie.....	122
2.10. Rastros de espectros.....	126
2.11. Contar los mitos: <i>Velvet Goldmine</i>	132
3. Variaciones de David Bowie como referente juvenil	141
3.1. <i>Yo, Cristina F</i>	142
3.1.1. La discoteca más moderna de Europa.....	144
3.1.2. “ <i>Heroes</i> ”.....	146
3.1.3. <i>Warszawa</i>	150
3.1.4. <i>Station to Station</i>	152
3.2. <i>Dentro del laberinto</i>	158
3.2.1. Producción.....	159
3.2.2. Rito de paso.....	161
3.3. Christiane y Sarah en el espejo.....	169
3.4. Un icono nuevo: descubrir a Bowie a través de Jareth.....	170
3.5. Lecciones de vida.....	173

3.5.1. <i>El secreto de Mr. Rice</i>	173
3.5.2. <i>Las ventajas de ser un marginado</i>	175
3.5.3. <i>School Rock Band</i>	177
4. Presencia y ausencia de David Bowie en cine del siglo XXI	179
4.1. Hombre de moda: <i>Zoolander</i>	181
4.2. Música de época: lecciones de (anti)historia.....	183
4.2.1. <i>Destino de caballero</i>	183
4.2.2. <i>Moulin Rouge!</i>	185
4.2.3. <i>Dogville / Manderlay</i>	189
4.3. En ausencia de la estrella.....	192
4.3.1. <i>Life Aquatic</i>	195
4.4. <i>Space Oddity</i> en el cine.....	201
4.4.1. Tarareando al Mayor Tom.....	205
4.4.2. Despegando.....	207
4.4.3. <i>C.R.A.Z.Y.</i>	210
4.4.4. <i>Tú y yo</i>	213
4.4.5. <i>La vida secreta de Walter Mitty</i>	218
4.4.6. <i>Bird People</i>	223
4.5. <i>Space Oddity</i> tras la muerte de David Bowie.....	225
4.5.1. <i>El museo de las maravillas</i>	225
4.5.2. <i>Valerian y la ciudad de los mil planetas</i>	228
4.6. Coda: the stars look very different today.....	230
Conclusiones	233
Bibliografía	242

Introducción

La época pop: una época construida sobre la manera en la que las canciones y las películas devoran la historia y la reescriben según su propia lógica.

Greil Marcus, *La historia del rock and roll en 10 canciones*

1966. Thomas (David Hemmings) sigue a una mujer por las calles de una Londres nocturna. Habiéndola perdido de vista, deambula por callejones traseros en su búsqueda. No la encuentra, pero sí le llega el rumor de una guitarra, proveniente de un local cercano. Sube unas escaleras de servicio y se introduce en el interior de una sala en la que The Yardbirds, durante la breve fase en que tuvieron el liderazgo dual de Jimmy Page y Jeff Beck a la guitarra, están ofreciendo un concierto, tocando *Stroll On*, variación del clásico rhythm and blues *Train-Kept A-Rollin'*. El público los observa con tanta atención como estatismo, sin ni siquiera seguir el ritmo de la canción con el pie.

Thomas se mezcla entre las primeras filas, alcanza la parte posterior de la sala, donde se encuentran las dos únicas personas que se han animado a bailar con la música, y vuelve a introducirse entre la audiencia estatuaria. En ese momento, Jeff Beck empieza a tener problemas con su amplificador, que produce un zumbido molesto. Ante la incapacidad de solucionarlo (ni siquiera con la ayuda de un miembro del público, que sube al escenario a tratar de arreglar la situación), el guitarrista empieza a golpear la guitarra contra el amplificador, y acaba por destrozarla; el resto del grupo sigue interpretando la canción como si no pasara nada. Con el instrumento completamente roto, Beck agarra un pedazo del mástil y lo arroja a la multitud, que solo en ese momento rompe la compostura y se abalanza a por la reliquia, provocando situaciones de agobio en las primeras filas. De forma accidental, el mástil acaba en manos de Thomas, que se ve perseguido por los fans, poco o nada dispuestos a renunciar al souvenir rock. Finalmente, el personaje se zafa de sus perseguidores, alcanza la calle, deja el pedazo de la guitarra tirado por el suelo, y prosigue la búsqueda de la chica. Mientras, un joven vislumbra el mástil en el suelo y se acerca a recogerlo.

1996. En un hotel parisino, una actriz hongkonesa, Maggie (Maggie Cheung), se encuentra bloqueada ante el papel que ha de interpretar, el de la ladrona Irma Vep, referentes de los seriales filmicos franceses. Enfundada en el traje de látex negro que caracteriza a su personaje, da vueltas por su habitación, aturrida, mientras en el reproductor de música suena la canción *Tunic (Song for Karen)* del grupo de rock alternativo estadounidense Sonic Youth (el personaje/la actriz incluso

hojea el libreto CD durante unos instantes). La expresión en el rostro de Maggie parece en un principio de sofoco, y su actitud es consecuente con esa sensación: se golpea contra las mesa y se arroja encima de la cama, revolcándose. Hasta que, con un leve gesto de cabeza, parece *entrar* en la música, siguiendo su ritmo, su espiral de sonido; el primer plano del rostro de la protagonista permite percibir su cambio de actitud. Unos segundos después, sale de la habitación, y ya no vemos a Maggie Cheung, sino a Irma Vep, la mítica ladrona. El eco de *Tunic* la acompaña aún mientras sube las escaleras del edificio, cada vez más atenuada a medida que la protagonista se aleja de su estancia; hasta que, cuando se asoma al exterior a través de una ventana, la canción se desvanece. Al cerrar la ventana para seguir recorriendo los pasillos del hotel, no queda rastro alguno de música, como si esta se hubiera retirado al cumplir la función que tenía asignada: hacer posible la transición entre Maggie e Irma Vep.

La primera secuencia que hemos descrito pertenece a *Blow Up (Deseo de una mañana de verano)* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966). La segunda, a *Irma Vep* (Olivier Assayas, 1996). Entre ambas películas median treinta años. Cuando se realizó *Blow Up*, el lenguaje de la música pop-rock no poseía, apenas, pasado: existía solo en presente, y era difícil saber cuál sería su evolución y/o supervivencia. El músico británico Nick Lowe ha declarado que en el momento en que se inició como músico (a finales de la década de los sesenta, siendo más o menos contemporáneo a la producción del filme de Antonioni) resultaba inconcebible plantearse el pop como una carrera o profesión a largo plazo, por el simple hecho de que en dicha escena no había una sola persona mayor de treinta años.¹

En cambio, para mediados de los noventa, cuando Assayas rueda su sexta película, el rock ya había amasado una importante colección de mitos, arcos narrativos, subgéneros, modas, escenas, cadáveres ilustres, derivaciones e incluso prefijos: fue en esa época en que se empezó a manejar con frecuencia el término 'post-rock' para hablar de toda una generación de músicos que operaban desde la conciencia del sonido que estaban manejando.²

1 Entrevista con el autor que realizamos en el marco del Faraday Festival de Vilanova i la Geltrú en 2010, y que fue publicada en vídeo en la página web de la revista Rockdelux: <http://www.rockdelux.com/audio-video/p/nick-lowe-labor-de-amor.html>

2 El término 'post-rock' fue acuñado por el crítico británico Simon Reynolds para definir a aquellos artistas que usan la instrumentación canónica del rock (guitarra, bajo, batería) para elaborar composiciones que toman un desvío de su lenguaje y del formato ortodoxo de canción de tres minutos. Además de diversas críticas y artículos para revistas, Reynolds dedicó al subgénero una parte sustancial de su volumen *Después del rock*.

Michelangelo Antonioni, director de *Blow Up*, nació en Ferrara en 1912. Por lo tanto, tenía 54 años en el momento del estreno de la película: se encontraba al menos tres generaciones por detrás de aquellos que vieron nacer el pop. Ni siquiera la irrupción de artistas como Elvis Presley o Jerry Lee Lewis le alcanzó en la edad propicia para experimentarla como una verdadera revelación, como lo sería para aquellos que, habiendo dejado la niñez pero sin entrar en la vida adulta, formaron el segmento conocido como 'adolescencia', foco de atención inmediato para los intereses de un mercado que veía en ellos una golosa fuente de ingresos.

Por edad, Antonioni debería estar cerca de quienes se posicionaron a la contra del rock; si no escandalizado moralmente, sí relativizando su valor cultural frente a anteriores manifestaciones musicales, en la línea de las sospechas que despertaba en Theodor W. Adorno.³ Pero lo que muestra *Blow Up* es a un hombre que se acerca al rock (a todo lo que conlleva la cultura popular, en realidad, esencial para su retrato de Londres en la época conocida como Swinging Sixties) quizá no con una comprensión plena, pero sí con innegable curiosidad por lo que parece concebir como una energía ritual de fuerza autodestructiva (la agresión al instrumento de trabajo, la guitarra).⁴ El artificio que supone ver a un público absolutamente agarrotado ante la exhibición eléctrica de The Yardbirds puede chocar como incongruente en un principio, o entenderse, sencillamente, como la construcción de un dispositivo escénico claramente artificioso, en el que Antonioni aplica su concepción de la puesta en escena como la disposición de personajes ocupando un lugar muy preciso en el plano.



Blow Up: la contemplación estatuaria del rock.

3 Si bien hay que recordar que, cuando Adorno habla de “música popular”, no se refiere al rock and roll ni al pop, que ni siquiera existían en el momento de la publicación de sus disertaciones más incendiarias. El filósofo alemán tenía en la cabeza algo más parecido a las orquestas de jazz (Waldrep, 2016: 73).

4 El rito iconoclasta de destrozarse este instrumento musical adquirió notoriedad a causa de Pete Townshend, guitarrista de The Who.

No obstante, la escena también puede ser vista como una primera tentativa por parte de la modernidad cinematográfica de aproximarse a un fenómeno nuevo desde la perspectiva no del encuentro entre la industria cinematográfica y la musical, o como vehículo para una estrella pop, sino desde una mirada autoral, que todavía no ha logrado hallar la forma de integrar en la puesta en escena aquel evento que sucede encima de un escenario. Se genera así una tensión irresoluble entre una música generadora de dinamismo (recordemos el título de la canción que los Yardbirds están versionando disimuladamente: un tren que se mantiene en movimiento) y una imagen que se resiste a ser arrastrada.⁵

Olivier Assayas, el director de *Irma Vep*, nació en 1955 en París. Es, por lo tanto, un verdadero hijo de la música pop, alguien que tiene sus primeros recuerdos melómanos en este campo, y cuyo gusto ha crecido en paralelo a la evolución del lenguaje rock.⁶ El cineasta recuerda la impresión que le causó la escucha de los primeros singles de The Rolling Stones, que su padre trajo a casa después de un viaje a Londres por motivos de trabajo: “Comparado con la canción francesa que se podía escuchar en la radio, aquello fue como abrir una ventana al mundo.”⁷ Desde el principio, el rock ha estado presente en sus creaciones –su ópera prima, *Désordre* (1986), debe su título a una canción de Joy Division, convenientemente afrancesada, y está protagonizada por un grupo de música–, gusta de integrar a músicos como una presencia física y actoral en sus obras, y reconoce tener más afinidad con el entorno de la música que con el del cine, según nos explicó el cineasta en la entrevista que mantuvimos con él durante la preparación de esta tesis:

“Incluso cuando ejercía de crítico en Cahiers du Cinéma en los ochenta, mis amigos eran músicos: esa era la escena en la que estaba metido. Me daba la sensación de que la energía de la época estaba allí, y el cine llegaba tarde a ella. Es una idea que me obsesiona como director: captar la vibración de lo contemporáneo, eso que los músicos parecen atrapar de manera instintiva. Así que, de un modo u otro, en mis películas siempre he tratado de

5 Con todo, la película cuenta con una partitura original a cargo de otro músico popular, notablemente más joven que el cineasta: el pianista Herbie Hancock.

6 Al ser una música que bebe de estilos anteriores -blues, swing, boogie woogie...-, todo intento de concretar un “Punto 0” del rock and roll está condenado al fracaso, pues siempre aparecerá como bisagra entre otros estilos. Sin embargo, sí se coincide que en la primera mitad de los años cincuenta del pasado siglo se registraron las primeras grabaciones de rock and roll como tal, y el género alcanzó estatura de fenómeno popular de masas en el ecuador de esa década. Véase, por ejemplo, el capítulo que Simon Goddard dedica a Elvis Presley en *Ziggyology* (pág. 67 – 77).

7 Nótese que ni él ni Antonioni, europeos no anglosajones, pertenecen a las sociedades (Estados Unidos / Reino Unido) donde se articula el canon del lenguaje pop-rock.

encontrar un equivalente a la excitación que me transmite la música. Es una fuerza que va más allá de lo narrativo.”⁸

Por todo ello, *Irma Vep* encuentra una correspondencia real entre la música de Sonic Youth y el agobio de Maggie Cheung. La letra de la canción espeta “You are not going anywhere”, pero no se refiere específicamente al personaje o a la actriz, no ha sido compuesta para ella, y existía mucho antes de que esta secuencia se formase en la imaginación de Assayas.⁹ Y, sin embargo, hay una adecuación entre ambos textos, creando un significado que no podrían alcanzar por separado.

“Cuando escribía la escena, podía ver a la actriz frustrada por cómo se estaba desarrollando la producción de la película que había ido a rodar, y deseaba continuar la historia ella misma, vestida como su personaje. Hasta ahí, la situación podía tener sentido, pero yo quería forzar a Maggie a salir de la habitación, convertida ya en Irma Vep. Y no tenía ni la más remota idea de cómo hacerlo para que resultase convincente. En ese momento escuchaba bastante el *Goo* [álbum en el que está incluida *Tunic (Song for Karen)*], y advertí que esa canción en concreto tiene una especie de energía circular que se va acumulando de manera hipnótica. Así que pensé que podía ser esa sensación creada por la música la que llevase al personaje a abrir la puerta y salir.”

En *Blow Up*, la película –y Antonioni con ella– visita un contexto de rock (recreado, ficticio), entendido como síntoma de un fenómeno cultural que se está produciendo en aquel momento. En *Irma Vep*, el rock está integrado en la obra de Assayas como un elemento dramático ante el cual la imagen reacciona.

Las diferencias entre ambas escenas, y en la sensibilidad que ambos cineastas demuestran hacia el rock, sintetizan las tres décadas que las separan, y la evolución que la ficción cinematográfica ha hecho a la hora de asimilar las canciones rock como un elemento de puesta en escena, desde la modernidad hasta el cine contemporáneo. Este será el radio de acción de la presente investigación.

8 La conversación tuvo lugar en el marco del Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2016. Todas las declaraciones de Olivier Assayas que aparecen en las siguientes páginas pertenecen a esta entrevista, publicada en la web O – Estudio Creativo: <https://abcdefghijklmn-pqrstuvwxyz.com/es/entrevista-olivier-assayas/>

9 En realidad, el tema trata sobre alguien muy específico: Karen Carpenter, cantante de The Carpenters fallecida a causa de la anorexia.

Estado de la cuestión e hipótesis: la música *actúa*

Haciendo un resumen extremadamente sintetizado de la presencia del rock en pantalla, podríamos decir que este llegó al cine prácticamente en el mismo momento de su nacimiento: en 1955 se estrenaba el drama de delincuencia juvenil *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks), que incluía la canción de Bill Halley & The Comets *Rock Around the Clock* en tres momentos del filme: durante sus créditos y secuencia inicial, en el transcurso del relato (en versión instrumental) y en el cierre de la película. La presencia de la película no solo hizo del tema, una de las primeras composiciones originales del género, un éxito en Estados Unidos (había aparecido como cara B de un single anterior), sino que las crónicas de la época también hablan de reacciones enfervorecidas del público juvenil que llenaba la sala, levantándose a bailar tan buen punto sonaba la canción, e incluso provocando disturbios mayores durante la proyección, como si los espectadores no tuvieran más remedio que liberar el cúmulo de energía excitante generado por la canción (Romney, Wootton, 1995: 3).

A partir de este punto se inicia un proceso a través del cual el pop y el rock se van infiltrando en el cine, primeramente a través de vehículos para ídolos de la música que convierten el género musical en un escaparate de sus canciones, donde las secuencias no organizan una coreografía, sino que se supeditan a la estrella; no hay nadie tan representativo de este fenómeno como Elvis Presley, a quien Jeremy J. Beadle señala como la primera estrella pop en el sentido moderno del término: “Él fue el primero en forjar una carrera usando todo el marketing y la tecnología a su alcance” (Beadle, 1993: 5). El aumento de la sofisticación de estos filmes-producto se percibe en las películas de The Beatles a medida que se fortalece su alianza con el director Richard Lester y se establecen como voz creativa. El grupo de Liverpool hace colisionar el audiovisual con la cultura pop-rock y, a su vez, su afán experimentador en el estudio de grabación los convierte en la quintaesencia de aquello que Mark Sinker denomina “música como películas”: el paso en que las grabaciones fonográficas dejan de ser “documentales” que registran y legan el testimonio de una voz o un instrumento, sin más intervención que la estrictamente necesaria para que se produzca una grabación reproducible, para convertirse en “ficciones” que ensamblan distintas piezas-instrumentos grabadas por separado.¹⁰ El proceso de postproducción es lo que determina finalmente la forma y sonido finales de la canción, acercando su técnica a la del arte cinematográfico:

10 Shelton Waldrep señala el rock como el primer estilo musical creado expresamente para ser registrado, por lo que resulta poco menos que imposible disociar una canción de la versión que cristalizó en ella en el estudio (Waldrep, 2016: 80).

“Tape was cheap and reusable; it made audio-fidelity a reality, and stereo, and echo, and artificial sound space. And, like celluloid before it, it was eminently editable: montage and jump cuts were suddenly possible.” (Sinker, 1996: 107)

También en la década de los sesenta brota la efervescencia de los documentales sobre rock, o *rockumentaries*, ya fueran filmaciones de conciertos o de festivales multitudinarios, retratos de los talentos que estaban marcando una época, como *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967), sobre la primera gira británica de Bob Dylan; o ensayos que tratan de introducir a los músicos en el contexto político de la época en que están viviendo, tal como hace Jean-Luc Godard con The Rolling Stones en *One Plus One* (1968).¹¹ Algunas de estas piezas tienen influencia sobre la ficción: *Lonely Boy* (Wolf Koenig, Roman Kroitor, 1963), mediometrage sobre el ídolo adolescente Paul Anka, se convierte en el referente principal para Peter Watkins a la hora de realizar *Privilege* (1967), sátira contextualizada en un futuro en aquel momento cercano (la Inglaterra de la década de los setenta), dominada mediáticamente por el ídolo pop Steven Shorter, cuya rutina escénica conlleva ser encarcelado y apaleado por las autoridades frente a su público, desatando reacciones extremas. En realidad, Shorter y el espectáculo de su calvario están concebidos por el gobierno, que pretende canalizar en ese entorno simulado toda ansia de protesta que pueda sentir el pueblo.¹²



Privilege: la estrella pop como (simulacro de) mártir.

De este modo, el pop deviene un elemento central de la película, si bien Watkins no está interesado en encontrar una manera idónea de plasmarlo cinematográficamente, sino que es usado como un lenguaje potencialmente manipulable y que debe ser examinado con desconfianza. Y, pese a ello, la

¹¹ Conocida, en determinados territorios, como *Sympathy for the Devil*.

¹² Véase Watkins, 2004: 42. Retengamos la imagen de la estrella pop como figura sacrificial, ya que reaparecerá en el cuerpo principal de esta investigación.

película se alimenta y prolonga su vida a través del pop: Shorter está interpretado por un músico verdadero, Paul Jones, cantante de Manfred Mann y poseedor de una trayectoria en solitario; las canciones que interpreta en el filme fueron comercializadas como uno más de sus discos, *Sings Songs from the Film Privilege* (Capitol Records, 1967). Y una de ellas, *Set Me Free*, la que interpreta durante el martirio teatral, fue versionada años después por Patti Smith y su grupo en el álbum *Easter* (Arista, 1978).¹³

Pero, si nos referimos a los años sesenta, el punto más relevante para la cuestión de que se ocupa esta tesis es que se empiezan a utilizar con mayor frecuencia canciones como motivos musicales diegéticos o no diegéticos, en detrimento de las partituras sinfónicas. Ejemplos de esta tendencia son *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), donde ya desde su secuencia de apertura resultan muy prominentes las canciones de Simon & Garfunkel. Y, posteriormente, *American Graffiti* (George Lucas, 1973),¹⁴ y *Malas calles* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973) introducen ideas de gran interés: el filme de Lucas, producido en los setenta pero ambientada a principios de la década de los sesenta, mira al pasado reciente para confirmar, desde la conciencia histórica, la importancia de la música rock en la cultura de toda una generación de estadounidenses. Tal y como afirmaba Kent Jones en una de sus cartas incluidas en *Movie Mutations*:

“One of the key experiences for American teenagers of my generation was driving with the radio on and feeling the intoxicating effect produced by the marriage of rock music and the passing landscape.” (Jones, 2003: 9)

Por su parte, Scorsese y el montador Sidney Levine empiezan su película introduciendo unos cortes que fragmentan una acción aparentemente simple –el personaje de Harvey Keitel, tumbándose en su cama– para que el ritmo del montaje case con la introducción de batería de *Be My Baby* de The Ronettes, que sonará durante los títulos de crédito. De este modo, logran crear la ilusión sónica del 'mickey-mousing' (término que, en la jerga de la música cinematográfica, denomina el hecho de que la banda sonora acompañe con un motivo el más mínimo movimiento de un personaje) a partir de

13 Retitulada como *Privilege* (*Set Me Free*).

14 Producida en los setenta pero ambientada a principios de la década de los sesenta, su visión del pasado reciente la convierte, probablemente, en el primer filme en señalar, desde la conciencia histórica, la importancia de la música rock en la cultura de toda una generación de estadounidenses. Tal y como afirmaba Kent Jones en una de sus cartas incluidas en *Movie Mutations*: “One of the key experiences for American teenagers of my generation was driving with the radio on and feeling the intoxicating effect produced by the marriage of rock music and the passing landscape” (Jones, 2003: 9).

una pieza musical en absoluto concebida para ser sincronizada con otro texto.

Pese a esta presencia cada vez más ubicua, el rock ocupaba una posición más bien marginal en los estudios cinematográficos. Los volúmenes sobre música de cine le dedicaban un espacio residual, favoreciendo el estudio de la composición orquestal. Así sucede, por ejemplo, en *La música en el cine*, de Michel Chion.¹⁵ Y si se abordaba la cuestión de forma central, se prefería enfocar desde el punto de vista histórico e industrial de convergencia entre dos sectores, el cinematográfico y el musical, retroalimentándose: véase el –por otro lado seminal– *Risky Business. Rock in Film*, de R. Serge Denisoff y William D. Romanowski. En casos más recientes, se abunda en perspectivas de clase, género o raza: *Off Key*, de Kay Dickinson, analiza aquellos casos en que cine y música establecen un diálogo conflictivo, por no decir fracasado, extrapolándolos a distintos tipos de conflicto laboral. Así, en el capítulo consagrado a los bizarros intentos de algunas estrellas de la música popular por triunfar en la gran pantalla, Dickinson traza una línea en dirección a la inestabilidad del mercado laboral y el pluriempleo como exigencia forzosa. Por su parte, la revista *L'Atalante*, editada por la Universidad de Valencia, publicó en 2012 un número especial dedicado al rock y al cine. Los títulos de algunos de sus ensayos son suficientemente elocuentes: “*Ciudadano Bob Roberts: populismo político, derecha cristiana y música folk*”; “*Do the Right Thing: música, gueto y rebelión en el cine de Spike Lee*”. En todos estos casos, el pop sería una superficie a partir de la cual se llegaría a otro punto, poco o nada relacionado con la música, pero nunca producía un análisis sobre los efectos que una canción operaba en un determinado instante fílmico.

Por supuesto, existen excepciones, como las que representan Anahid Kassabian (*Hearing Films. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, 2001) y Kathryn Kalinak (*Film Music. A Very Short Introduction*, 2010), cuyos estudios del enriquecimiento de significado que el uso de un determinado tema musical aporta a una película no quedan lejos de las declaraciones de Olivier Assayas que hemos expuesto en páginas anteriores. Asimismo, durante los años de realización de esta tesis han visto la luz estudios notables, como *Music Video and the New Auteur* (2013), volumen colectivo coordinado por Arved Ashby y proveniente, de manera significativa, no de los estudios cinematográficos, sino de la musicología. O *Magical Musical Tour*, de K.J. Donnelly (2015), autor también del anterior *The Spectre of Sound* (2005), que también se ocupaba de la cuestión musical como elemento de puesta en escena. Esto nos lleva a considerar los estudios estéticos de la música pop-rock en el cine como un campo en crecimiento, al cual queremos contribuir con la presente tesis.

15 En cualquier caso, esto podría deberse al carácter panorámico de la obra.

Fuera del ámbito estrictamente académico, hallamos volúmenes valiosos, como la colección de ensayos coordinada por Jonathan Romney y Adrian Wootton *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies Since the 50s* (1995). Pero, por lo general, volvemos a encontrar una crítica que no parece saber cómo abordar claramente la cuestión. Dejemos que *Irma Vep* nos ilustre de nuevo en este sentido: en 2003, Àngel Quintana dedicó a su director el libro monográfico *Olivier Assayas. Líneas de fuga*. Detengámonos un momento en el comentario que el autor dedica a la secuencia de la película en que Maggie Cheung se desplaza hasta *ser* Irma Vep.

“[Maggie Cheung] aparece vestida de reina de los vampiros, con un traje de látex, paseando por el tejado de un hotel, como una auténtica *catwoman*. Maggie, convertida en ladrona furtiva, penetra en el interior de una habitación y roba una valiosa joya. La brusca elipsis, a partir de la cual Assayas nos introduce en la escena, impide que los espectadores tomemos conciencia del auténtico estado de la situación. Ignoramos si lo que vemos forma parte de los deseos no materializados del personaje, que han sido expresados mediante un sueño, o si lo visto no es más que un juego inocente que Maggie lleva a cabo para poder dejar vivir al personaje que no puede llegar a encarnar en la pantalla. Los huecos del relato nos impiden articular certezas y dotan a los acontecimientos de una cierta opacidad. (Quintana, 2003: 67)

Sin voluntad de discutir el análisis de Quintana, pionero a la hora de tratar en profundidad la obra de un cineasta poco conocido en aquel momento en España, no puede menos que llamarnos la atención la ausencia de una mención a los minutos que preceden al paseo por la azotea de Cheung-Irma Vep. ¿Acaso forman parte de la elipsis a la cual se refiere el autor? En cualquier caso, en su análisis no existe Sonic Youth, ni la transfusión que *Tunic (Song for Karen)* opera en la protagonista, pese a que el propio director de la película considera que esa es la pieza clave de la escena, como hemos podido comprobar anteriormente.¹⁶

Esta clase de “olvidos” ilustran uno de los hechos frente a los cuales reacciona esta investigación: la tendencia a dar por buena la relación entre cine y música rock como algo que no merece más comentario; producto de un interés por parte de los conglomerados empresariales que pueden poseer tanto discográficas como productoras cinematográficas, o en cualquier caso como una filia del cineasta que se encuentra tras la cámara. A lo sumo, se hablará de la adecuación rítmica del tema escogido con la escena en cuestión, o quizá del efecto de contraste que produce escuchar una

¹⁶ Debemos aclarar que, en la entrevista con el director que ocupa buena parte del libro, el crítico sí le pregunta por la importancia de la cultura rock en su obra.

canción alegre en una secuencia dramática, aplicando al formato pop-rock la distinción entre las formas empáticas y anempáticas de la música que Michel Chion propuso en *La audiovisión*, a partir de la definición ya expuesta en *El sonido*.

“[En la forma empática], la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás). [La forma anempática] muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta “indiferencia” se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico [...] En la pantalla, este efecto anempático ha adquirido tal importancia que impulsa a creerlo íntimamente relacionado con la esencia del cine: su mecánica oculta.” (Chion, 1993: 19-20)

Este último sería el caso, por ejemplo, de *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931). Hacia el final de la película, Tom Powers, el gángster que interpreta James Cagney, se encuentra en el hospital, recuperándose de sus heridas y arrepentido de los crímenes que ha cometido. En su residencia, vemos una mano femenina que pone un disco en el fonógrafo, un vals. La familia cena escuchando la música, cuando una llamada telefónica les informa que Powers está regresando a casa. Ilusionada por la llegada de su hijo, la madre se dispone a prepararle una habitación. El timbre suena minutos después, y el hermano de Powers abre la puerta, encontrando a este de pie, muerto, envuelto como una momia o como un paquete. Se desploma en el suelo, mientras la madre, ajena a la tragedia, sigue alegremente sumida en sus tareas. La cámara enfoca el fonógrafo, que sigue girando, una vez ha callado la música, mientras un rótulo pone fin al relato.¹⁷

Evidentemente, la música rock en el cine puede participar de estas funciones empáticas y anempáticas, pero también aporta otras significaciones. Del mismo modo que el hecho de que la generación de cineastas de la Nouvelle Vague quisiera filmar a los personajes de sus películas en el

17 A partir de este ejemplo, Chion advierte que “la imagen clásica del tocadiscos que emite una música sentimental con una indiferencia total respecto al drama en curso, debe toda su fuerza, a nuestro juicio, al hecho de que consciente o inconscientemente remite a la circunstancia de que estamos asistiendo también a un fenómeno calculado, cronometrado y calibrado casi al segundo: el propio filme” (Chion, 1997: 234 – 235).

interior de las salas de cine, viendo otros filmes, dice algo concreto sobre el punto histórico alcanzado por el cine en ese momento –es viable y natural que un personaje de ficción cinematográfica vaya al cine, porque es un hecho culturalmente asimilado, que define un comportamiento social–, el acto de escuchar una canción también debería considerarse un gesto cinematográfico.

Cuando, en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), Anna Karina se emociona ante el rostro filmico de Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jean d'Arc*, Carl Th. Dreyer, 1928), el diálogo entre ambos filmes está revelando algo muy íntimo del personaje protagonista, así como del lugar que ocupan Godard y, por asociación, Dreyer como cineastas. Igualmente significativo es que en *Después del amor* (*Shoot the Moon*, Alan Parker, 1982), se filme a los protagonistas sentándose a escuchar *Play with Fire*, de The Rolling Stones, o al personaje de Diane Keaton accediendo a su fuero interno al sumergirse en un baño caliente y cantar *If I Fell* de The Beatles mientras fuma un porro. Por esa razón, Claudia Gorbman acabó refiriéndose a la melomanía patente en los cineastas formados en el lenguaje del pop y del rock empleando el concepto “música de autor”, con el objetivo de describir el influjo que esta ejerce en su puesta en escena.

Para ilustrar su propuesta, Gorbman empieza relatando la experiencia de primera mano de estar junto a Agnès Varda y su montador editando *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), y presenciar el proceso de cómo la cineasta barajaba distintas opciones para casar un fragmento musical de su colaboradora Joanna Bruzdowicz con las imágenes que estaba trabajando en ese momento, lo cual llevo a preguntarse a la analista británica hasta qué punto es correcto acreditar a Bruzdowicz como autora de la música del filme cuando esta, como tantos otros compositores, no es quien ha decidido que segmentos concretos de música sonarán en la película, ni tampoco su ubicación (Gorbman, 2007: 149 – 150). Esta anécdota la llevó a pensar en aquellos cineastas contemporáneos que se han caracterizado por la creación de “momentos musicales”:

“For such directors, songs or scoring are certainly more than something perforce added to the final cut; music participates forcefully in what used to be called, in the simpler days of auterism, the director's worldview. Auteur melomania is a specific historical phenomenon. [...] A pantheon of auteur mélomanes would begin with Tarantino, Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Spike Lee, Woody Allen, Alain Resnais, Sally Potter, Jim Jarmusch, Wim Wenders and Aki Kaurismäki. In the spirit of Andrew Sarris's original auteur

pantheon, one could debate and add a good many more.” (Gorbman, 2007: 150 - 151)

En no pocas ocasiones, son los mismos cineastas quienes expresan esta devoción por el lenguaje del rock. Veamos los comentarios al respecto de Wim Wenders y Quentin Tarantino, entrevistados en *Celluloid Jukebox*. El director de *Paris, Texas* (1984) explica cómo su vida ha estado ligada de manera indisociable al rock:

“I woke up when I heard rock and roll and it has accompanied me and it has helped me a lot. I work with it and I travel with it¹⁸ [...] Rock and roll and movies really have something in common. They are both contemporary at the same time, more than other forms of expression or languages. They are both able to feel the pulse of the time.”
(Romney, Wootton, 1995: 120)¹⁹

Posteriormente, el autor alemán habla del placer que le provoca el momento en que se efectúa la sincronía entre imagen y música:

“The biggest kick in the whole process [of making a movie] for me is not shooting and not preparing and not finishing the film, but the moment when the tape arrives with the songs. It's really the most fantastic moment. Like the moment that Ry Cooder started with the first note of the song we had chosen, at the front of the screen, and for the first time playing the subject of *Paris, Texas*. It was like he was really cranking the film once more, but on his guitar not on camera. I remember that moment. I had a shiver on my back. And it is still one of the most exciting things I feel.” (Romney, Wootton, 1995: 126)

Por su parte, Quentin Tarantino habla de cómo las canciones le sirven para activar un proyecto:

“I started realising how much I liked pop music and how much I listened to it. I'd hear music and I would imagine a scene for it – this would be a great opening sequence in a movie. One

18 Recordemos la relación entre música y viaje expuesta por Kent Jones.

19 Las palabras de Wenders guardan cierta semejanza, con matices, con el punto de vista que nos expuso Assayas en nuestro encuentro, rememorando cómo en su juventud veía el cine a remolque de la música a la hora de atrapar el presente: “Me daba la sensación de que la energía de la época estaba allí [en la música], y el cine llegaba tarde a ella. Es una idea que me obsesiona como director: captar la vibración de lo contemporáneo, eso que los músicos parecen atrapar de manera instintiva. Así que, de un modo u otro, en mis películas siempre he tratado de encontrar un equivalente a la excitación que me transmite la música.”

of the things that I do as a filmmaker now is if I start to seriously consider the idea of doing a movie, I immediately try to find out what would be the right song to be the opening credit sequence even before I write the script. When I find the right one, it's like OK, boom, OK, I got that. It's not that the personality of the movie is in that song, but it really gives me a good handle on it.” (Romney, Wootton, 1995: 130)²⁰

Y de cómo, según él, la adecuación entre la canción y la imagen forma un “compromiso” entre ambas, haciendo que el tema en cuestión pase a formar parte indisociable de la obra cinematográfica. Lo cual es, de hecho, una admisión tácita de que asume el uso de la canción rock como parte de su metodología de puesta en escena:

“If a song in a movie is used really well, as far as I'm concerned, that movie owns that song, it can never be used again. And if it is used again... You know, they used *Be My Baby* in *Dirty Dancing* and it's like, that's *Mean Streets*' song, how dare you use *Be My Baby*. If you use a song in a movie and it's right, then, you know, you've got a marriage. Every time you hear that song you'll think of that movie.” (Romney, Wootton, 1995: 131)

Tarantino, es justamente el primer nombre a que acude Kalinak en *Film Music*, abriendo su breve introducción a la música cinematográfica con un análisis en detalle de una de las secuencias más célebres de *Reservoir Dogs*: aquella en que Mr. Blonde (Michael Madsen) tortura y corta una oreja a un policía al ritmo de la canción que sintoniza en la radio, *Stuck in the Middle with You*, de Stealers Wheel. Para Kalinak, la canción no es un detalle decorativo ni secundario, sino un elemento textual que dispara distintas lecturas (o funciones) y sirve tanto para dar una atmósfera determinada a la escena como para comentar la situación de los personajes: el narrador de la canción está atrapado, “stuck”, como el agente de policía torturado, y como Mr. Orange (Tim Roth), agente encubierto como uno más de los atracadores que protagonizan el filme, y que en ese preciso instante se desangra en el suelo, aparentemente inconsciente, decidiendo si mantener su fachada o si

²⁰ Pese a pertenecer claramente al “panteón” de la música de autor, Tarantino ha tenido que lidiar, como probablemente ha ocurrido también a sus colegas, con las exigencias de la sinergia musical. Tal como explica en *Celluloid Jukebox* (Pág. 135), para editar la banda sonora de *Reservoir Dogs* la discográfica MCA le exigió incluir un artista de su catálogo, de modo que tuvieran al menos un nombre que promocionar; los elegidos fueron Bedlam, quienes editaron un álbum en 1992 para luego desvanecerse. Cabe suponer que, a medida que el nombre del cineasta se iba convirtiendo en sí mismo en reclamo con que vender el producto, su margen de maniobra también se amplió. Prueba de ello es que existe un disco que recopila diversas canciones de sus primeras películas. Esto es, una compilación hecha a partir de otras compilaciones, donde el único hilo conductor lo proporciona el apellido-marca “Tarantino”.

detener al maníaco Mr. Blonde. Y la misma acción de “poner música” también revela detalles sobre la psicología del personaje de Madsen:

“[Mr. Blonde] turns on the radio for chirpy accompaniment to his grisly torture and then begins to dance. I would argue that music renders Mr. Blonde's psychotic sadism more viscerally and thus more effectively than the dialogue. Mr Blonde describes torturing a cop as “amusing”, but it is the music that drives home his psychopathology. [...] It is the music, its ebullience and joyfulness, in conjunction with the grisly torture, that helps us to interpret the facial expression of Mr. Blonde as sadistic.” (Kalinak, 2010: 4)

Kalinak, que no duda en calificar la música como uno de los “detonadores emotivos” más poderosos del lenguaje cinematográfico, va incluso más allá y, a través de las palabras del propio director de *Reservoir Dogs*, determina que la “alegría infecciosa” de la canción supera el mero contraste con la violencia de la situación (va más allá, pues, de la anempatía) e introduce un grado adicional de complejidad en la inversión emocional del espectador, quien se deja llevar por el ritmo de *Stuck in the Middle with You*, pese a lo terrible de la acción que está presenciando. Aunque la empatía se decante del lado de la víctima de la tortura, la experiencia gozosa de la secuencia se alinea subterráneamente con Mr. Blonde; al menos hasta que el espectador se percata de este hecho: “To say that our emotions are conflicted is an understatement. Music plays a part, perhaps the primary part, in creating this conflict and then making us feel guilty for it, contributing substantially to the much vaunted “cool” psychodynamic of the film” (Kalinak, 2010: 5).



Reservoir Dogs: pop burbujeante para cortar orejas.

Además de señalar las distintas posibilidades y usos dramáticos que hace posibles la canción,²¹ la

21 Recapitulados de este modo: “*Stuck in the Middle with You* has performed a variety of functions here. It has created

autora también observa una manipulación del diseño de sonido que podría pasar inadvertida en un vistazo superficial: cuando Mr. Blonde sintoniza la radio, escuchamos la locución de un DJ que presenta la canción, creando un sonido claramente diegético, integrado con el resto de elementos acústicos de la escena. Esto se mantiene en los primeros compases de la canción, durante los cuales Mr. Blonde se aleja del aparato de radio para acercarse al cuerpo inerte de Mr. Orange. En ese momento, Tarantino, la montadora Sally Menke y el montador de sonido Geoffrey G. Rubay hacen coincidir un primer plano del policía amordazado con la llegada de las palmas que marcan el patrón rítmico de la canción, y el volumen de esta sube “artificialmente” en la mezcla de sonido, de manera que cuando la imagen retorna a Mr. Blonde, ya a punto de iniciar su tortura, *Stuck in the Middle with You* ocupa un primer plano dramático.

“The music has been manipulated to intensify its joyfulness, and that we are not conscious of this manipulation increases our enjoyment. The manipulation of volume makes it easier to deal with Mr. Blonde and thus sets us up for the complicated responses we have to the sequence.” (Kalinak. 2010: 7)

En la reflexión de Kalinak hallamos implícita una señal de lo difusos que pueden resultar en ocasiones los bordes entre el sonido diegético (proveniente de una fuente presente o implícita en la imagen: The Yardbirds actuando ante el estático público de *Blow Up*) y el no diegético (ergo, cuya presencia no es justificada por ningún elemento en la escena: *Be My Baby* pautando el montaje de *Malas calles*), que son vulnerados constantemente por las selecciones musicales “de autor”.

A partir de las distinciones de niveles narrativos determinadas por Gérard Genette, Claudia Gorbman (1987) propuso una tercera categoría sónica, la “metadiégesis”, para referirse a aquellas músicas que parecen estar siendo proyectadas desde el espacio mental de un personaje, convirtiendo al espectador en testigo privilegiado de su “pensamiento musical”. La autora ejemplifica este fenómeno a partir del escenario de un filme y de una banda sonora orquestal hipotéticos; sin embargo, el empleo de canciones pop-rock ofrece una cantidad ingente de casos de estudio ambiguos y complejos en este sentido.

mood, helped to establish atmosphere, aided in characterization, helped to shape the narrative, fashioned a complicated emotional response for the audience, especially in terms of the representation of violence, unified the sequence, given it its rhythm, and absorbed the audience into the spectacle of the film. And it has forced us to identify with a sadistic criminal” (Kalinak, 2010: 7 – 8).

Veamos lo que sucede, por ejemplo, en una secuencia climática del filme *L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)* (Bertrand Bonello, 2011): las prostitutas que habitan el burdel decimonónico que sirve de escenario a la película lloran la muerte de una de sus compañeras, reuniéndose y bailando. La cámara enfoca el rostro conmocionado de las chicas, y sus bailes sensuales, mientras en la banda sonora suena *Nights in White Satin*, de The Moody Blues. Se trata de una incongruencia, obviamente, porque la canción no será registrada hasta más de medio siglo después del período en que transcurre la ficción filmica. En un primer momento, podríamos creer que se trata de un contraste anacrónico entre imagen y sonido extradiegético. Sin embargo, se produce un corte que nos saca de la estancia donde transcurre el baile, mostrándonos a otras de las mujeres del lugar, recorriendo los pasillos. En ese punto, *Nights in White Satin* sigue sonando, pero más alejada, como si realmente se estuviera reproduciendo en la habitación, escuchada y sentida por las chicas. ¿Cómo interpretamos ese momento? ¿Existe realmente la canción de The Moody Blues en el mundo filmico de *L'Apollonide*? Para su director, sí, aunque sea como licencia, tal y como nos explicó en la entrevista que mantuvimos con él en el Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2016, realizada con motivo de la presente investigación, y a día de hoy inédita:

“Realmente, quería crear la imagen de esas mujeres bailando la canción. Pero obviamente era imposible, no podía introducir una radio o un tocadiscos en ese contexto... Así que simplemente decidí que me iba a permitir la licencia. Sí, escuchan esa canción, es mágico. La escena llega después de la muerte de alguien: es una noche triste, con las emociones a flor de piel, y eso permite que sucedan cosas que desafían la realidad... Por otro lado, creo que un cineasta está permitido a hacer lo que quiera, pero una vez ha tomado una decisión, ha de ser consecuente y encontrar el rigor en esa libertad, por eso seguimos escuchando la canción en el resto de espacios de la casa.”

Además de en lo metadieético, *L'Apollonide* se introduce de lleno en la “brecha fantástica” entre lo diegético y lo extradiegético, según la terminología empleada por Robynn J. Stilwell, empleando la emoción de los personajes como médium:

“The character becomes the bridging mechanism between the audience and the diegesis as we enter into his or her subjectivity. This is a space beyond empathy; its location with regard to the diegesis does, however, reach out and engage us in a way that starts to tear at the fabric of the usual conception of diegetic/nondiegetic – or, it acknowledges a relationship between audience and film that diegetic/nondiegetic has displaced by concentrating on the

construction of the text within its own boundaries.” (Stilwell, 2007: 196)

Además de con Stilwell, Bertrand Bonello probablemente coincidiría con Vladimir Jankélévitch, quien afirmaba en *La música y lo inefable* que “la música traduce el alma de una situación, y hace que esta última sea perceptible al oído de nuestra alma”. El filósofo francés también meditó de forma muy bella sobre los efectos de una partitura sobre la persona:

“La música *actúa* [las cursivas son del autor] sobre el hombre, sobre su sistema nervioso, e incluso sobre sus funciones vitales [...] Tal poder, que a veces ostentan indirectamente los colores y los poemas, es en la música particularmente inmediato, drástico e intempestivo [...] Mediante una abrupta irrupción, la música se instala en nuestra intimidad y parece fijar allí su domicilio. Así, el hombre habitado y poseído por esta intrusa, el hombre transportado por ella fuera de sí, ya no es él mismo: todo él, cuerda vibrante y tuba sonora, tiembla desafortadamente bajo el arco o los dedos del instrumentista.” (Jankélévitch, 2005: 13)

La de Jankélévitch sería, pues, una visión de la música según la tradición dionisiaca, y en oposición a la apolínea, según resumía R. Murray Schafer:

“En el mito dionisiaco la música es concebida como un sonido que estalla desde el interior del pecho humano; en el apolíneo, es un sonido externo, enviado por Dios para recordarnos la armonía del universo. En la perspectiva apolínea la música es exacta, serena, matemática [...] En la perspectiva dionisiaca, es irracional y subjetiva.” (Schafer, 2013: 22 - 23)

La música cinematográfica presenta una curiosa dualidad en este sentido: por un lado, las bandas sonoras (del Hollywood clásico) suelen tener un raíz romántica, ergo, dionisiaca (Kalinak, 2010: 62 - 65); sin embargo, se les reclama una función ordenadora, más semejante a lo apolíneo. Pero la entrada de los cuerpos musicales pop-rock en una ficción cinematográfica, ya sea diegética, extradiegética (o, por supuesto, metadiegética) tiene, de forma casi invariable, un carácter irremediamente dionisiaco: estalla desde el interior del pecho.

Las palabras de Bonello y de Jankélévitch nos conducen al propósito con que arranca esta investigación: hallar el rigor en una serie de decisiones musicales, mágicas o no, que han corrido el riesgo histórico de ser despachadas superficialmente, encontrando su encaje en la puesta en escena desde la conciencia de que la música *actúa* sobre la obra filmica y los cuerpos de los

personajes/actores.

A fin de cuentas, si escuchar por primera vez una canción como *Rock Around the Clock* en una sala de cine provocó en el público una excitación tan incontrolable como la visión de un tren en marcha en *Llegada del tren a la estación de Ciotat* (*L'arrive d'un train a La Ciotat*, Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895), el fenómeno bien merece que prestemos atención y *escuchemos* lo que ocurre cuando el cine se deja llevar por una canción.

Proceso y metodología de la investigación

Esta investigación doctoral tiene su origen en el trabajo final de máster en Estudios del Cine y Audiovisual Contemporáneos *Música intrusa*, realizado por el autor bajo dirección del Doctor Iván Pintor Iranzo, y defendido en 2013. Dicho trabajo se preocupaba por el lugar del rock en el cine contemporáneo, si bien no estaba centrado en el formato canción, sino en partituras originales creadas por músicos provenientes de tradiciones ajenas a lo sinfónico. Si quisiéramos recuperar a la pareja de cineastas con que hemos iniciado la introducción, podríamos decir que aquel trabajo se ocupaba de un arco abierto por Michelangelo Antonioni y Pink Floyd en *Zabriskie Point* (1970), y culminado por (entre otros) Olivier Assayas y Sonic Youth en *Demonlover* (2002).



Zabriskie Point / *Demonlover*: mujer, coche, desierto, fuego... rock.

La banda sonora de *Zabriskie Point* es seminal en lo concerniente a la música cinematográfica no compuesta para escenas concretas ni en solidaridad con un montaje definitivo (ergo, no reacciona a las imágenes, sino que trata de captar un sonido adecuado al tono general de la obra), algo que puede poner en un aprieto a aquellos cineastas no versados particularmente en el lenguaje rock (como era el caso de Antonioni, a quien no le fue posible integrar la mayor parte de la música de

Pink Floyd, habiendo de solicitar piezas adicionales a otros artistas).²² O en cualquier caso, dispuestos a entregarse enteramente al mismo.²³ En cambio, las disonancias de *Demonlover* son fruto de un diálogo y una colaboración consciente y madurada entre un autor cinematográfico, Assayas, deseoso de incorporar un determinado sonido a su película, y un grupo de art rock que reacciona a los estímulos filmicos que le son administrados.²⁴ Así nos lo explicaba el director francés en la entrevistas que mantuvimos con él:

“[El acuerdo con Sonic Youth] consistió en que yo entregué el guion al grupo, y ellos empezaron a crear los sonidos que les inspirase la historia, sin importar que fueran solamente ruidos o drone... Con el rodaje, iniciamos una segunda fase: al final de cada semana, les mandaba cintas con los brutos de lo que habíamos filmado, y a su vez ellos nos enviaban las piezas que iban componiendo. [...] La idea era que hubiera una conexión orgánica, que la música formase parte del proceso de creación de la película. El momento clave fue darnos cuenta de que tanto los músicos como nosotros estábamos usando las mismas herramientas. Sonic Youth, como muchos otros grupos, grababan con Pro Tools, que era el mismo software que empleamos para la edición de sonido del film. Así que ellos nos mandaban archivos con todas las pistas por separado, y el montador de sonido y yo podíamos remezclarlas en función de la forma que iba adquiriendo la película.”

La naturaleza de las bandas sonoras rock (y de las mismas canciones pop) hace de ellas la antítesis total de lo que en jerga de la banda sonora se conoce como 'mickey mousing'. Esto es: música que acompaña con un sonido determinado todos y cada uno de los movimientos de un personaje; por ejemplo, un ladrón cuyos pasos furtivos son sincronizados por notas musicales puntillistas. Si bien

22 Para más información sobre este caso concreto, véase *Obscured by Pink Floyd*, en Donnelly, 2015. Pág 45 – 61.

23 Sería el caso de William Friedkin, quien en una conferencia pronunciada en el marco del Sitges – Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña en 2017, explicó que encargó la banda sonora de *Carga maldita* (*Sorcerer*, 1977) a Tangerine Dream después de quedar fascinado por uno de sus conciertos, dando libertad absoluta al grupo y dispuesto a editar las imágenes de la película a partir de la música que le entregasen estos.

24 En ocasiones, el conocimiento del lenguaje y las figuras del rock por parte del cineasta puede ocasionar también problemas, debidos a la sobredosis de amor. Es lo que comenta Cameron Crowe, que en su juventud fue periodista de la revista Rolling Stone, sobre trabajar con uno de sus ídolos: “It's hard when you're a huge fan of your scoring artist and you're both kind of on a journey together. You'll be in the studio one night with Paul Westerberg [líder de The Replacements] – who scored *Singles* [en España, *Solteros*, 1992] – and he plays one of the great instrumental passages, and you as a fan love it, but you as the guy who made the movie know it's not right. It's hard to say, 'Paul, that's not quite right – but can you put it on a tape so I can have it myself?' Which I did do so many times that I think by the end he felt he was doing a tape collection and not a score” (Romney, Wootton, 1995).

en el caso de las canciones, hay veces en que el montaje puede crear una ilusión de 'mickey mousing' (volvamos al ejemplo del inicio de *Malas calles*, y cómo el movimiento del protagonista está perfectamente encajado con *Be My Baby*), el talante expansivo que la mayoría de músicos demuestran al componer una banda sonora rock, liberados de estribillos y demás exigencias de la estructura “de canción”, les lleva a fijarse más en los pilares conceptuales del filme, y no tanto en escenas particulares. Son la evolución lógica de aquello que John Cage escuchó al introducirse en una cámara anecóica, que suprimía todos los sonidos excepto uno: el latir de la sangre del artista, circulando por el interior de sus venas. La partitura cinematográfica pop-rock sería, como defendimos en la investigación reflejada en *Música intrusa*, el sonido de la película bombeando y moviéndose.

Una vez presentado y concluido el trabajo fin de máster, la investigación a propósito de la presencia del rock en el cine contemporáneo se ha prolongado en el marco del doctorado, evolucionando desde la partitura rock al rol que juegan las canciones pop-rock en las ficciones narrativas. Además de la profundización bibliográfica, detallada más adelante, la investigación también se ha llevado a cabo a través de la actividad profesional del autor como crítico cinematográfico y musical, especializado en los cruces entre ambas disciplinas. En este sentido, se han realizado reseñas y análisis de discos relacionados con la música filmica,²⁵ así como entrevistas tratando la cuestión de la banda sonora y el uso de canciones, con cineastas como: Olivier Assayas, Wim Wenders, Bertrand Bonello, Lisandro Alonso, Dario Argento, Miguel Gomes, Jeremy Saulnier, F. J. Ossang, Luis López Carrasco, Pedro Costa, y también músicos: Pino Donaggio, Michael Gira, Stephen O'Malley, la actriz y cantante Jeanne Balibar, y otros.²⁶ Asimismo, el autor ha realizado diversos artículos y ensayos sobre la relación entre la música y el audiovisual: estudios sobre el uso de la

25 Entre ellos, las bandas sonoras de las películas *Belladonna of Sadness* (Eiichi Yamamoto, 1973), *La posesión* (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981), *Fantástico Sr. Fox* (*Fantastic Mr. Fox*, Wes Anderson, 2009), *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010), *Shame* (Steve McQueen, 2011), *Maniac* (Franck Khalifoun, 2012), *Mud* (Jeff Nichols, 2012), *Los canallas* (*Les salauds*, Claire Denis, 2013), *Expediente Warren: The Conjuring* (*The Conjuring*, James Wan, 2013), *High Rise* (Ben Wheatley, 2015), la segunda temporada de la serie de televisión *The Leftovers* (2015); así como la reinterpretación de la banda sonora de la serie *Twin Peaks* a cargo del grupo estadounidense de art rock Xiu Xiu, álbumes del músico Umberto, cuyo sonido está directamente inspirado en las bandas sonoras de cine de terror italiano de las décadas de los setenta y ochenta, y el disco de Elvis Costello *In Motion Pictures* (UME – Universal, 2013), que recopila sus distintas colaboraciones en bandas sonoras. O, quizá el caso más excéntrico, la banda sonora imaginaria del francés Philippe Petit para un remake (soñado por el músico) de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977) a cargo del cineasta japonés Shinya Tsukamoto. Todos estos textos aparecieron en la revista Rockdelux.

26 Algunas de estas entrevistas permanecen inéditas, y han visto la luz de manera parcial en la presente tesis.

música en el cine de David Lynch (Dirigido por..., marzo de 2016); análisis del John Carpenter músico y creador de ambientes sonoros icónicos, a raíz del concierto que ofreció en Primavera Sound 2016 interpretando sus bandas sonoras; la presencia inflamable del cuerpo del músico en las actuaciones televisivas; las posibles relaciones entre el doom metal y el medio cinematográficos (estos tres, en la revista O – Estudio Creativo). Como embrión de la inquietud que condujo a la investigación académica, en el año 2009 el autor coordinó conjuntamente con Beatriz Martínez un dossier sobre cine y música en la página web Miradas de Cine.

Asimismo, como parte del arco metodológico de la tesis, se ha llevado a cabo actividad docente relacionada con la cuestión de la influencia de la banda sonora en la puesta en escena cinematográfica, y sobre la presencia y mutación del cuerpo de las estrellas en el videoclip, en la Universidad Abat Oliba, la escuela Estudio de Cine y, como profesor invitado en la asignatura de banda sonora del grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Además, en 2015 se acudió al congreso Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music, organizado por la Universidad de Lieja, donde se presentó junto al Doctor Manuel Garin, director de esta investigación, la ponencia *Difference in Repetition. Loops and drones in contemporary cinema*.

En la última fase de la investigación, y de cara a ampliar y estimular el espectro teórico-crítico de la tesis, se ha participado en la programación y organización de charlas sobre la relación cine-música y el uso de canciones en el medio cinematográfico: Stuart Braithwaite, del grupo Mogwai, seleccionando sus diez secuencias filmico-musicales predilectas; Kyle Dixon y Michael Stein, compositores de la banda sonora de la serie *Stranger Things*, y la productora electrónica Jlin, hablando de su trabajo a la hora de poner música a las imágenes; entrevista del músico Father John Misty al periodista y cineasta Adam Curtis... Todas estas actividades tuvieron lugar en el marco de Primavera Pro 2018, encuentro para profesionales de la industria musical que forma parte de la programación de Primavera Sound.

Por último, mencionaremos que en el momento de concluir la investigación, el autor está preparando una sección fija en el diario del Sitges – Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña (donde trabaja en el departamento de publicaciones y participa en su comité de programación), en la cual realizará diversos perfiles de músicos que presentan un rol destacado en algunas de las películas del certamen, ya sea componiendo su banda sonora, o a través del uso de sus canciones.

David Bowie como centro de gravedad

En el trabajo final de máster deambulamos por un reducido cuerpo de películas y autores que delimitaban un marco temporal de, aproximadamente, tres lustros –Jim Jarmusch con *Dead Man* (1995) y *Los límites del control* (*The Limits of Control*, 2009); Olivier Assayas con *Irma Vep* y *Demonlover*; Claire Denis con *L'intrus* (2004); Lisandro Alonso con *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006)–. Esta selección representa una pequeña pero significativa muestra de un caudal de obras filmicas poseedoras de una banda sonora rock; un campo si bien no precisamente pequeño, sí todavía manejable.

En cambio, al abrir la investigación a las apariciones de canciones pop-rock en el cine, la cantidad de ítems a nuestra disposición se antojaba desbordante. Resultaba necesario, pues, hallar un hilo conductor lo más concreto posible, que permitiera tratar diversos aspectos de la cuestión, pero sirviera de referente para evitar la dispersión. Tras una larga reflexión, en la que se barajaron diversos enfoques –centrarse en el uso de canciones por parte de un determinado cineasta; realizar una clasificación a partir de gestos, como por ejemplo colocar una aguja en un vinilo, o escuchar música mediante unos auriculares, etc.–, se decidió conjuntamente con el director de tesis centrarse en el ítem que iba a acabar siendo predominante en la tesis: la composición musical con forma de canción, observando cómo un mismo tema reaparece en distintas películas en distintos momentos. Una de las candidatas a convertirse en objeto de estudio, *Space Oddity*, abrió otra puerta: para explicar debidamente la canción, era necesario contextualizar y poner en situación a su autor, David Bowie; a este fin, se inició un proceso de documentación que puso de manifiesto una vastísima red de conexiones entre la figura del músico y el arte cinematográfico, haciendo crecer su peso en la tesis hasta llegar a ocupar el lugar central de la misma: Si uno de los objetivos de esta investigación ha sido, desde el primer momento, alcanzar un mayor conocimiento del lenguaje cinematográfico a través de la música, creemos que resulta apropiado que sea un creador proveniente de este ámbito quien se convierta en la constante del trabajo, circulando por una constelación de películas y cineastas con los que ha colaborado o que han acudido a su obra para enriquecerse expresivamente.

¿Por qué David Bowie, y no otra estrella pop? Existe una razón práctica, de adecuación temporal: Si bien las estrellas del rock tuvieron contacto con el cine casi desde el principio de este lenguaje musical (empezando por Elvis Presley, con su nada desdeñable marca de treinta y un créditos como actor protagonista), la carrera discográfica de Bowie se inicia en la segunda mitad de los sesenta, al mismo tiempo que el cine empieza a fijarse en el pop-rock como una fuente de significado formal,

más allá del maridaje de conveniencia entre dos industrias, y aunque no puede decirse que el medio se fijara en él inmediatamente, el cantante sí quiso acercarse a él, tanto en un intento de ganar notoriedad en pantalla, como buscando inspiración para algunos de sus primeros éxitos. Por otro lado, y pese a ser una figura que durante la mayor parte de su carrera habitó una posición cómoda y de gran proyección en la industria discográfica, su abanico de colaboraciones y simpatías filmicas posee entradas claramente *mainstream* junto a otras de perfil más cercano al cine de autor e independiente (nos referimos tanto a los proyectos en que se involucró directamente como a aquellos que han licenciado alguna de sus canciones). Por último, su influjo en el mundo del cine llega hasta el día de hoy, superando incluso la muerte física del artista, acaecida el 11 de enero de 2016.

Más relevante incluso que lo anterior es la “afinidad discursiva” que nos propone David Bowie. Uno de los rasgos fundamentales que se le reconocen al músico, incluso por parte de quienes no están especialmente familiarizados con su obra, es su capacidad de cambio y reinención a lo largo de los años. Ampliaremos y matizaremos esta noción a lo largo de la tesis; en este punto, queremos quedarnos simplemente con esta idea: al igual que hizo con su música, Bowie se fue reescribiendo en sus distintas comparencias cinematográficas; su cuerpo se torna texto, talmente como si fuera una de sus canciones apareciendo en una banda sonora, reconocible y a la vez alterado por su integración en un entramado dramático en el que existen más factores. Esta consciencia de la polisemia y mutabilidad en la construcción audiovisual de su imagen de estrella, y su interés por el lenguaje corporal, es lo que abre la investigación a múltiples posibilidades, que hemos organizado en cuatro capítulos.

El primero, **Evolución audiovisual de la trayectoria de David Bowie**, propone una panorámica general de la trayectoria del músico, colocando en primer término sus hitos cinematográficos, y sus modulaciones de imagen, que nos acercarán a la noción de Richard Dyer de la estrella como “polisemia estructurada”. El propósito de este apartado es servir de introducción y asentar las bases de aspectos específicos que serán analizados en las siguientes tres secciones. El recorrido se detiene al final de la década de los noventa, para ser retomado en el capítulo 4, que tratará de manera específica la presencia cinematográfica de Bowie en el siglo XXI.

El segundo: **Lo alienígena como constante en las encarnaciones de David Bowie**, traza la construcción del que posiblemente sea el más popular de los álter egos de David Bowie: el alienígena Ziggy Stardust, retratado por D.A. Pennebaker en el filme-concierto *Ziggy Stardust and*

The Spiders from Mars. The Motion Picture (1973), y cuya influencia seguiría planeando sobre la imagen pública del músico, y también en algunos de sus papeles de ficción. La retroalimentación entre su discurso musical y el que determinados autores cinematográficos le aplican al colocarlo delante de la cámara, nos sirve para analizar cómo se define su imagen, siempre asociada a ideas de extrañeza, y cómo esta rehuye conceptos como el de “autenticidad”. Asimismo, veremos en qué puntos coincide la figura de Bowie con la taxonomía de las estrellas cinematográficas realizada por Richard Dyer, y observaremos la figura de Ziggy Stardust como un “gesto de autor” por parte de David Bowie, siguiendo los razonamientos de Giorgio Agamben, para quien el autor no es tanto un ente que expresa su subjetividad como un proceso de apertura de un espacio en el que el creador de la obra desaparece, y cuyo significado es completado por el lector/espectador oyente. Por otro lado, las ideas de Jacques Derrida acerca de lo que él denominó 'fantología' y de los textos *sous rature*, nos permitirán comprender mejor los ecos que Bowie proyecta sobre su propia obra, así como el rol que aquello que ya es sabido de su música y figura desempeña en el cine.

El tercer capítulo, **Variaciones de David Bowie como referente juvenil**, compara dos películas de origen, intención y presupuestos muy disimiles, *Yo, Cristina F. (Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, 1981) y *Dentro del laberinto (Labyrinth*, Jim Henson, 1986). No obstante, las cintas comparten la mirada sobre el mundo adolescente y juvenil, y su empleo de las canciones y de la presencia de David Bowie depara tantos contrastes como paralelismos inesperados. Poniéndolos uno al lado del otro, también se percibe el tránsito de Bowie como músico asociado al riesgo, y la estrella mainstream que devendría a mediados de la década de los ochenta.

Por último, **Presencia y ausencia de David Bowie en cine del siglo XXI**, se centra en cómo diversos cineastas han empleado sus canciones en las dos primeras décadas del nuevo milenio, hasta la muerte del músico, entendiéndolas con fines narrativos y de puesta en escena, más que por lógica promocional y de sinergia entre la industria cinematográfica y la musical. En concreto, se analizarán las distintas apariciones de una misma canción, *Space Oddity*, uno de los primeros éxitos del músico (y, afirmación discutible, su canción más icónica) que no apareció en una ficción cinematográfica hasta la pasada década, para convertirse en una canción recurrente en pantalla a partir de entonces.

A través de todos estos vértices, pretendemos concretar la construcción audiovisual de la estrella y su obra, sobre todo a partir de las ficciones narrativas. Uniendo las distintas piezas, aparece una rima que da solidez a la imagen de David Bowie como icono alienígena, hecho suyo por aquellos

personajes, creadores, oyentes y espectadores que se sienten desplazados de la norma social, y que ven en sus canciones tanto un reflejo de su situación, como una posibilidad de cambio; metonimia del impacto dramático que la música rock suele tener en el cine.

Aunque se ha tratado de ofrecer el máximo contexto e información posible en todo momento, esta tesis no pretende ser una biografía ni un resumen de la trayectoria musical de David Bowie. Por esa razón, no se incide en circunstancias y períodos que resultan de gran importancia desde el punto de vista discográfico, y se supone cierta familiaridad con las líneas generales de la obra del artista por parte del lector. Por otro lado, aunque es posible acotar el núcleo de cada capítulo en un momento concreto de la biografía profesional de Bowie, estos no siempre son lineales, y hay ideas que son enunciadas para explicarse en capítulos posteriores, iluminando lo precedente. Quizá esto sea un intento inconsciente de buscar una equivalencia en el proceso que se lleva a cabo en ciertas partes de la carrera de Bowie, especialmente en sus últimos años, cuando una determinada canción o portada lanzaba señales en dirección a obras previas. En cualquier caso, es complicado y a la postre contraproducente ser estricto en la cronología cuando se trata de analizar a Bowie: sirvan como ejemplo las primeras páginas de la introducción de *Forever Stardust*, de Will Brooker (2017), que dispone diversos hitos de la trayectoria del músico que se hilvanan saltando hacia adelante y hacia atrás en el tiempo.

En el estudio, nos hemos decantado por las apariciones cinematográficas (interpretativas o en bandas sonoras) por encima de los vídeos promocionales, que serán comentado solo en aquellos casos que guarden una relación directa con las cuestiones tratadas en cada capítulo. Del mismo modo, no nos detendremos en aquellas bandas sonoras que, sobre todo en las décadas de los ochenta y noventa, licenciaban canciones de Bowie con fines promocionales o para rellenar una compilación en CD, sin que tuvieran un papel relevante en la película, ya que nuestro estudio se enfoca más a las cuestiones de puesta en escena que a las dinámicas industriales. Por último, mencionar que, pese a que diversas de las ideas que centran la investigación circulan y encuentran ecos de un capítulo a otro, hemos optado por analizar los distintos textos audiovisuales en juego de manera individual (especialmente, en el capítulo 4); no porque no posean relación entre ellos (todo lo contrario), sino con el ánimo de que este método permita extraer las líneas generales comunes sin perder de vista aquello que hace única a cada obra (Stilwell, 2007: 201).

La base de los distintos capítulos se encuentra en el trabajo de los estudiosos de referencia en lo que concierne a David Bowie: Chris O'Leary, Paul Morley, Nicholas Pegg, Simon Critchley, David

Buckley, Simon Reynolds, Paul Trynka, Will Brooker, etc. y, en menor medida, a artículos académicos sobre su figura, así como a una cantidad ingente de artículos y entrevistas aparecidos en publicaciones en papel u online. Debemos destacar la expansión que los estudios académicos a propósito de David Bowie han tenido en la presente década, a partir de la edición del disco de “retorno” *The Next Day* (ISO Records, Columbia, 2013) y, sobre todo, después de la muerte del artista. Aunque la mayor parte de estos análisis entienden que el enfoque interdisciplinar es obligatorio para comprender al artista, nosotros queremos contribuir a este campo poniendo en primer término su relación con el cine. Una perspectiva coincidente con la del “dossier Bowie” que presenta el más reciente volumen de la publicación *Cinema Journal*, aparecido en la primavera de 2018, cuando esta investigación se encontraba ya en su fase final. La singularidad de nuestro proyecto estriba en prestar una atención particular al modo en que las canciones de Bowie han sido empleadas cinematográficamente, algo que hasta ahora no ha merecido una atención especial, ni siquiera entre aquellos estudiosos más claramente vinculados a los estudios cinematográficos (caso de Brooker).

Los materiales previamente citados serán puestos en paralelo con los conceptos de puesta en escena y estudios de la música cinematográfica de Michel Chion y Claudia Gorbman, así como de cuestiones más generales de musicología, caso de David Toop. Para tratar la cuestión de la presencia actoral y la figura de David Bowie como estrella, hemos tenido como referencia principal los estudios de Richard Dyer. En un marco no estrictamente relacionado con lo cinematográfico y lo musical, han resultado relevantes los escritos filosóficos de Giorgio Agamben y Jacques Derrida; el primero en relación a la noción de “autor”, y el segundo por cómo su uso de los términos 'fantología' y *sous rature* pueden aplicarse a Bowie y a su vinculación cinematográfica.

El marco teórico resultante de estas referencias bibliográficas se ha aplicado de manera hermenéutica, priorizando el análisis de puesta en escena de secuencias concretas, observando en qué momento la banda sonora introduce una canción en concreto, y cómo esta se relaciona rítmica y líricamente con el filme.

Por último, volver a especificar que David Bowie es la figura que guía este trabajo, pero no la única presencia musical citada: en ciertas ocasiones, ha sido necesario también repasar las músicas que acompañan a sus canciones en una banda sonora, para comprender mejor el rol que estas desempeñan. En cualquier caso, el británico es siempre el punto al que regresar en el momento que las digresiones (y las notas al pie) amenazan con devorar la página. Y también aclarar que los

términos 'pop' y 'rock' se usarán de ahora en adelante para referirse no al estilo musical concreto del rock and roll, sino a la foto global del recorrido de la música popular en la segunda mitad del siglo veinte, que en ocasiones puede derivar a sonoridades más pop, o a ambientes electrónicos (todos ellos, palos ejecutados por Bowie en algún momento de su carrera), aun distinguiéndose de manifestaciones electrónicas más puras como el techno o la música dance.

Nuestra aportación principal será la de poner en relación ambas líneas de estudio, y proponer análisis más meditados y extensos de obras y secuencias, y especialmente de cómo cada canción, con su música y su letra, aporta significado a la obra filmica, entendiendo que películas, escenas y canciones son siempre portadoras de significado, y pueden ser leídas tanto como ítems autónomos y como parte de un discurso mayor, que acaba remitiendo a la figura de su autor, ya sea el cineasta o, especialmente, David Bowie. Se ha tendido a observar su filmografía como una actividad secundaria a su producción discográfica; sin embargo, nosotros la pondremos en relieve para observar qué significados se pueden extraer de ella.

Es comúnmente reconocido que cuando se habla de David Bowie, nunca se habla *solamente* de David Bowie, pues el artista carga a sus espaldas una gran red de conexiones culturales, de influencias directas e indirectas, así como un influjo en obras y creadores posteriores que trasciende lo musical. Su figura ha sido definida como “internet antes de que existiera internet” (Wroth, 2016) y como “rizomática” (Perrott, 2018). Para glosar la dimensión de su alter ego Ziggy Stardust, Simon Goddard necesita dedicar capítulos individuales de su *Ziggyology* a Beethoven, Gustav Holst, H. G. Wells y a los orígenes del travestismo en Japón, entre muchos otros ítems. Y en su volumen académico *Future Nostalgia. Performing David Bowie*, Shelton Waldrep concluye un capítulo dedicado a los juegos de identidad que el artista práctica a través de la voz y de sus letras con una disertación de cinco páginas sobre lo *queer*, el *camp* y la *performance*, en la que el nombre de Bowie es mencionado, de pasada, una sola vez.

Por esa razón, y si se nos permite la licencia *derridiana*, concluiremos esta introducción sugiriendo que el carácter dual de esta tesis está en que detrás de la figura que copa su protagonismo –David Bowie– se encuentra el espectro de la cuestión de fondo de la investigación –la música pop-rock como parte de la puesta en escena cinematográfica–. Ambos ítems avanzan de la mano (unas manos que no se tocan, fantasmales) por la estela de la 'música autoral' de Claudia Gorbman, si bien el proceso de deconstrucción que llevamos a cabo en el análisis, donde aparece antes el músico que el director o directora, nos permite ampliar el radio de acción del concepto: si Gorbman decanta el

peso de la balanza de la creación de significado entre música y cine del lado del director, que elige y dispone la pieza musical dentro de su obra, nosotros no contemplaremos a (la música de) Bowie como instrumento del cineasta, sino al propio Bowie como autor del texto fílmico, aunque solo sea durante los segundos o a lo sumo minutos que escuchamos su canción o vemos su figura.

1. Evolución audiovisual de la trayectoria de David Bowie

Don't you wonder sometimes / 'Bout sound and vision?

David Bowie, *Sound and Vision*

He's always changing. The David Bowie of today will not be the David Bowie of tomorrow.

Kate Simpson, *Music Now!*, 20 de diciembre de 1969

Una mano coloca la aguja encima de un vinilo. Se abre el telón, y sobre el escenario vemos una figura, de espaldas, ataviada con una llamativa chaqueta dorada y unas ajustadas mallas rojas. Arquea la espalda y el brazo, reaccionando a unas notas de piano. Podría tratarse de un chico o de una chica; por ahora, lo único que pueden saber los espectadores (al menos, aquellos con cierta memoria melómana) es que lo que está sonando en la banda sonora es *Lady Grinning Soul*, una canción de David Bowie, quien en cierta época hizo de la ambigüedad sexual un arma, un reclamo, y que escribió un tema en el que aparecía una madre preocupada, precisamente, porque su hijo/a lleva un aspecto andrógino (*Rebel Rebel*: “You've got your mother in a whirl / She's not sure if you're a boy or a girl”).

El misterio solo dura unos segundos más: tras un travelling por el patio de butacas del auditorio, que muestra a un público adolescente, entre aturdido y aburrido por lo que ve, el montaje corta a un plano más frontal, con un movimiento de cámara que va del micro sostenido con el brazo en alto al rostro de la intérprete, Cherie Currie (Dakota Fanning), que lleva un rayo rojo pintado en la cara, replicando el aspecto de Bowie cuando su álter-ego era Aladdin Sane, personaje que da nombre al álbum en el que figura *Lady Grinning Soul*.²⁷ El *playback* de Currie/Fanning no es perfecto: queda levemente fuera de sincronía, y podemos escuchar la voz de la joven siguiendo la letra por debajo de la grabación. No obstante, su interpretación es sentida, dramática y sensual; posee una majestuosidad que supera con mucho el modesto teatro de instituto que le sirve de marco. Esto es evidente en la mirada de la chica, fijada en una grandeza que queda fuera de las imágenes.

La actuación de Currie está inspirada, obviamente, en el lenguaje corporal que el autor del tema podía desplegar en sus directos, pero no se trata de una mera imitación. Para empezar, Currie no tiene a su lado a Mick Ronson, ni a Mike Garson, ni a ninguno de los músicos que acompañaban a Bowie en el escenario. No hay banda. La joven está sola, así que en ese momento la integridad de la

²⁷ En el segundo capítulo comentaremos y matizaremos la noción de Aladdin Sane como personaje “completo”.

canción pasa solamente a través suyo. Luego, está ese otro detalle... El cantante británico jamás cantó en directo esta canción, pese a que su reminiscencia a tema candidato a figurar en una banda sonora *jamesbondiana*,²⁸ unida a su romanticismo decadente, le daban un claro perfil de carta ganadora en los conciertos (lo que los anglosajones denominan un *showstopper*).²⁹ Según O'Leary, la perfección de la toma en estudio, en la cual Bowie alcanzó la nota más alta que jamás salió de su garganta, podría haberlo disuadido de interpretarla en otro contexto (2015: 276).

De este modo, *Lady Grinning Soul* sería una canción sin imagen: no hubo vídeo promocional, ni filmación en directo (no *pudo* haberla). No “existía” visualmente, hasta que Floria Sigismondi diseñó la escena de *The Runaways* (2010) que estamos analizando. Con esta acción, Sigismondi y Dakota Fanning cambian la narrativa de la canción, que ya no es una declaración de amor absoluto, sino un relato que pasa por un cuerpo, del de Cherie Currie, que emplea el tema para canalizar su deseo de tener un grupo, algo que lograría cuando fue fichada como cantante de la banda íntegramente femenina The Runaways, mientras todavía busca su identidad artística a la sombra de su ídolo.

El playback de Currie-Bowie-Fanning en *The Runaways* mezcla realidad y ficción,³⁰ distintas voces

28 Chris O'Leary describe así su carácter cinematográfico: “*Lady Grinning Soul* is a lost James Bond theme song, its closing line (“your living end”) a finer title than the Bond films of the past thirty years have had; its coda is Shirley Bassey's *Goldfinger* under an assumed name. Bowie seemed to have raided a film library for the song, whose verse melody has traces of Quincy Jones' *On Days Like These* from *The Italian Job* [en España: *Un trabajo en Italia*, Peter Collison, 1969] and whose octave leaps and stepwise falls echo those of Max Steiner's *Tara's Theme* in *Gone with the Wind*” (O'Leary, 2015: 274).

29 Estas son las palabras que su autor le dedicó en el libreto del recopilatorio *iSelect* (EMI, 2008), colección de temas predilectos seleccionados personalmente: “Mike Garson's piano opens with the most ridiculous and spot-on recreation of a 19th Century music hall 'exotic' number. I can see now the 'poses plastiques' as if through a smoke-filled bar. Fans, castanets and lots of Spanish black lace and little else. Sexy, mmm? And for you, Madam? This was written for a wonderful young girl whom I've not seen for more than 30 years. When I hear this song she's still in her 20s, of course. A song will put you tantalisingly close to the past, so close that you can almost reach out and touch it. The sound of ghosts again.” La joven a la que hace referencia Bowie varía según la versión del relato que se consulte, con la cantante soul Claudia Lennear y la diva Amanda Lear como principales candidatas (O'Leary, 2015: 274).

30 Además de servir de pórtico a un *biopic* sobre un grupo auténtico, la escena se inspira en un instante real en la vida de Cherie Currie, quien en su juventud moldeaba su *look* a imagen y semejanza de David Bowie, y eligió al cantante para participar en el concurso de talentos de su escuela. La escena, eso sí, se tomaba ciertas licencias, como la misma Currie comentó en una entrevista para la web de Noisey Australia: “I had a little bit of a fight with [the filmmakers] about that because I actually did *1984* at the talent show and no one was throwing food at me, I won

y cuerpos musicales (Bowie/Currie/Fanning) bajo la mirada de Sigismondi,³¹ apuntando las tres principales líneas temáticas que centrarán este apartado a propósito de la presencia de David Bowie en el cine: por un lado, la importancia icónica que su figura adquiere cuando es referida y evocada por terceros en la ficción cinematográfica. Por el otro, su presencia en relatos de iniciación adolescente, en los cuales los jóvenes asumen sus procesos de cambio a través de su música, o de su presencia. Y, por último, el uso de sus canciones como un elemento más de puesta en escena.

1.1. Primeros gestos: *The Image*

Nacido en Brixton el 8 de enero de 1947 con el nombre real de David Robert Jones, David Bowie pertenece a la segunda generación de músicos pop-rock, aquellos que siguieron la influencia de sus pioneros -Elvis Presley, Buddy Holly, incluso el pianista *flamboyant* Liberace- y asentaron este lenguaje en su madurez: The Beatles, The Beach Boys, The Rolling Stones, Bob Dylan... aquellos, en definitiva, que se encargaron de realizar el tránsito del formato single al LP como estándar para la industria musical, abriendo mayores posibilidades narrativas a unos músicos que también reclamaban su autoría y lugar central en el entramado del *showbusiness*.

Un poco más joven que los ejemplos citados,³² David Bowie no puede reclamar para sí este mérito: su disco de debut, *David Bowie* (Deram, 1967) apareció el mismo año que *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1971) de The Beatles, palideciendo ante lo meditado de su estructura y sonido. De hecho, su carrera no se establecería definitivamente hasta principios de la década de los setenta, cogiendo el relevo de unos Beatles ya separados o de unos The Beach Boys, oficialmente en activo pero desintegrados a nivel interno y víctimas de un desinterés por parte de la prensa que los llevó a ser considerados irrelevantes artísticamente después de la cima artística (y sima anímica) *Surf's Up* (RS, 1971).

En cambio, Bowie sí comparte con sus “hermanos mayores” el hecho de nacer artísticamente en los años que consolidaron los requerimientos audiovisuales de las estrellas del pop, así como la retroalimentación entre la música y el lenguaje cinematográfico, tanto a nivel

that thing!” (2016). Así, además de alterar la selección musical, el filme trastoca el desarrolló triunfal de la actuación para que esta encaje con la narrativa que asocia a Bowie como ídolo de marginados y de criaturas con dificultad para encajar en los cánones; una constante que el cine ha visitado con asiduidad, como se verá en las siguientes páginas.

31 A la sazón, autora de diversos videoclips para el cantante: *Little Wonder* (1997), *Dead Man Walking* (1997), *The Stars (Are Out Tonight)* (2013) y *The Next Day* (2013).

32 John Lennon nació en 1940, Bob Dylan en 1941, Mick Jagger en 1943...

industrial como por parte de los autores que habían dado carta de validez a la modernidad cinematográfica, tal y como se ha explicado en la introducción.

De hecho, puede argumentarse que Bowie es el músico que lleva al paroxismo la construcción audiovisual de la estrella pop activada por Elvis (Beadle, 1993). Tras la indiferente recepción de sus primeros trabajos, el autor toma conciencia de la necesidad de crear uno o varios álter ego espectaculares que superen el mero hecho de disponer de un nombre artístico, creando un relato estético paralelo al de los discos y canciones, y generando un personaje al que fuera tan interesante escuchar como observar; una tarea en la que pudo aplicar la conciencia de su propio cuerpo adquirida en sus años como pupilo del bailarín y coreógrafo Lindsay Kemp.

Curiosamente, la primera interacción de David Bowie con el mundo audiovisual no se produjo mediante ninguna clase de vídeo promocional o de actuación televisiva, sino con un cortometraje de ficción cinematográfica, *The Image* (Michael Armstrong, 1967). En él, se nos presenta a un pintor (Michael Byrne) acosado por un joven (Bowie) que parece salido del retrato que está pintando. Pese a que la aparición no es a priori agresiva (más bien, su gesto parece una súplica), el pintor parece profundamente turbado por ella, y se dedica a golpearla y apuñalarla repetidamente, aunque esta se resiste a desvanecerse. Finalmente, el artista termina en el suelo, agarrando su cuadro desesperadamente, y un último plano nos muestra una fotografía del chico, colocada encima de una mesa (presumiblemente, en el hogar del pintor).



The Image / *La noche de los muertos vivientes*: David Bowie como prefiguración del zombi moderno.

Como ejercicio de estilo, el cortometraje parece anticipar el crudo uso del blanco y negro de *La noche de los muertos vivientes* (*The Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968); de hecho,

el carácter silente e insidioso del personaje de Bowie no quedaría lejos de la caracterización moderna del zombi (exceptuando el instinto antropófago). Pero más allá de la sensación tensa que pretende crear su puesta en escena, *The Image* no ofrece muchas pistas sobre su significado: podría tratarse de un cuento moral sobre el sentimiento de culpa del artista, canalizado a través de su arte; quizá un retrato de una homosexualidad más o menos reprimida (¿podría la foto de Bowie indicar que este era el amante del pintor?); o, sencillamente, una revisión doméstica del mito prometeico del creador enfrentado a su creación. Lo más cercano a una explicación de que disponemos es la nota explicativa que precede a su guion original, apuntando a la disección de una mente perturbada: “A study of the illusionary reality world within the schizophrenic mind of the artist at his point of creativity.”³³

En su web personal, Michael Armstrong relata (en tercera persona) que el casting del entonces desconocido Bowie se debió a que el director se encontraba entre el reducido círculo de *connoisseurs* que apreciaban su música, y que quería contar con él para proyectos más ambiciosos.³⁴ En cualquier caso, lo más remarcable que ofrece hoy *The Image* es la temprana ocurrencia de retratar a David Bowie como un producto artístico, una ficción hecha cuerpo; idea que el cantante no tardaría en aplicar a su propia trayectoria, a pesar de que el recuerdo que le quedó de la experiencia de este rodaje no fuera precisamente positiva (Pegg, 2016: 653).

1.2. La mímica de una estrella de rock

1.2.1. *Love You Till Tuesday*

En lo concerniente al material audiovisual estrictamente relacionado con su carrera musical, el punto de partida lo marcó *Love You Till Tuesday* (Malcolm J. Thomson, 1969), una colección de nueve protovideoclips hecha a instancias de quien fuera mánager de Bowie a finales de los sesenta, Ken Pitt, que esperaba que este resumen gráfico de piezas que el músico había grabado hasta la fecha despertase el interés de la televisión, medio que hasta el momento había ignorado por

33 Véase: <http://www.michaelarmstrong.co.uk/archive/film/theimage/> (consultado 28-04-2017)

34 “Being one of a tiny handful of devotees of Bowie's music at that time, Armstrong had approached him earlier to write the songs and score for his never realised film comedy based on Greek mythology, *A Floral Tale*. Bowie would also have played the role of the Thracian singer, Orpheus. Instead, less spectacularly, *The Image* became Bowie's film acting debut.” Existe también una entrevista en vídeo en la que Armstrong afirma ser una de las primeras personas que escucharon el disco de debut de Bowie. (<https://www.youtube.com/watch?v=qIzKuFIQeJY> – consultado el 28-04-2017)

completo al artista. Producido por el propio Pitt, *Love You Till Tuesday* funciona como videobook (o “videocurriculum”) *avant la lettre*, mostrando las distintas facetas de su protagonista: cantante de folk y de *novelty songs*, así como mimo bajo el influjo de Lindsay Kemp y miembro del trío de corta vida Feathers, formado junto a John Hutchinson y la entonces pareja de Bowie, Hermione Farthingale.³⁵

Más que su tema titular, lo único que *Love You Till Tuesday* dejó para la posteridad fue, de hecho, un añadido de última hora. Ken Pitt quería que hubiera alguna canción fresca para compensar la cantidad ingente de material ya editado en *David Bowie*, y al no quedar enteramente convencido de las posibilidades de Feathers, encargó al músico una nueva canción (O’Leary, 2015: 100). El resultado fue *Space Oddity*, que suena aquí en una versión primitiva. Más adelante, comentaremos con detalle este clip, pero por ahora, basta recoger el dato de que la primera canción clave de la trayectoria del músico nació expresamente para ser puesta en imágenes. Sin embargo, a nivel visual y estético, la pieza más interesante es, sin lugar a dudas, *The Mask*. No se trata de una canción, sino de una pieza de mimo escrita por el propio Bowie, culminación de su etapa bajo el tutelaje de Lindsay Kemp.

La relación entre Bowie y Kemp comenzó cuando Ken Pitt envió una copia de *David Bowie* al mimo y coreógrafo, que se estaba haciendo un nombre a causa de su renovadora decisión de integrar en sus trabajos música pop y otros elementos ajenos al mundo de la mímica. Este empezó a usar la canción *When I Live My Dream* en sus espectáculos, y no tardó en introducir a Bowie en su círculo íntimo, abriéndole las puertas de la bohemia. Además, el joven músico se interesó en el mundo de la mímica, que vio como una manera de hacer evolucionar su aún bisoña presencia estética.

El aprendizaje de este lenguaje corporal cristaliza en *The Mask*, un relato sencillo, que en *Love You Till Tuesday* es clarificado por una narración en primera persona a cargo del mismo Bowie, que aparece en pantalla vestido completamente de blanco, con camisa y mallas ajustadas, y la cara pintada del mismo color, realizando sus evoluciones en un escenario despojado de cualquier

³⁵ El proyecto tan solo existió durante unos meses, hasta el final de la relación entre Bowie y farthingale, y buscaba un cruce entre disciplinas, consagrándose a recitar poesía y temas de Jacques Brel y Leonard Cohen, recuperar parte del cancionero del mismo Bowie, y realizar coreografías de mimo; fue lo más cerca que el músico estuvo de la cultura hippie, a la cual parecía llegar tarde. La única canción que les sobrevivió y conoció una edición oficial fue la que interpretan en *Love You Till Tuesday: Ching-a-ling* (Morley, 2016: 173 - 176 / O’Leary, 2015: 92 - 94 / Trynca, 2011: 86 - 88).

decoración. La pieza comienza cuando el protagonista encuentra una máscara en una tienda de baratijas; fascinado, decide robarla. Inicialmente, se la pone ante su círculo más íntimo: su padre y su madre, quienes celebran la ocurrencia. Poco a poco, va ampliando su público: compañeros de oficina, habituales del pub... El personaje admite que este nuevo rostro le produce “un efecto extraño”, metiéndose en su cabeza y bajo su piel. Pero a todo el mundo parece encantarle su aspecto con la máscara puesta, granjeándole una fama que lo lleva a actuar en el London Palladium. Allí, en el pico de su fama, descubre que ya no puede arrancarse la careta, que lo asfixia fatalmente. Lacónicamente, el narrador comenta que al día siguiente los periódicos iban llenos de titulares: “¡Estrangulado en el escenario!”, escriben, “...aunque ninguno mencionó nada de una máscara”.



The Mask: David Bowie descubre la máscara del éxito.

Resulta extremadamente revelador descubrir cómo este pequeño cuento, irónico y siniestro, funciona al mismo tiempo como una advertencia sobre los peligros y servidumbres de la imagen pública que conlleva la fama, y como una declaración de intenciones sobre el sendero que David Bowie se disponía a recorrer. Este es, pues, el punto en que el músico empieza a marcar distancias respecto a aquellos compañeros generacionales que ya habían cosechado hitos artísticos y/o comerciales: si la máscara de David Bowie no era suficiente para que a David Robert Jones le llegara el éxito, se inventaría los alter ego que hicieran falta hasta conseguirlo, en un proceso en el que la autenticidad y el “hacer como si...” se cuestionaban mutuamente. Chris O’Leary, por ejemplo, no duda en señalar el punto de inflexión que el dominio de la mímica representa en su obra:

“Mime would be as essential to his [Bowie's] development as jazz, Buddhism and Lou Reed. It was a foundation of his work. Ziggy Stardust, Halloween Jack, the Thin White Duke, the wan extraterrestrial of the “Berlin” trilogy: all were Bowie's mimetic interpretations of rock stars. He'd followed the same line as most Sixties British rock singers. He'd left school, played in beat groups, got a manager, cut singles, toured, made a moderately psychedelic LP.

So far he'd been basically Steve Marriott without the voice. His mime years altered this pattern, warped his aesthetic. The critique of Bowie being a plastic rocker, a chameleon imitator, starts here. Was Bowie just a mime who played a rock musician? But when a mime can rock as well as a “real” rock & roll singer, what does it say about the latter?”

(O'Leary, 2015: 95)

También Paul Morley otea en la pieza el horizonte que espera a Bowie:

“The other sign of where Bowie was going was generated by a few minutes of solo mime, *The Mask* [...] This could have been simply another character, a small link, but a link nevertheless, in the chain between the unformed, enthusiastic teenager trier and the world-famous rock god deftly organising his astonishing farewell shivering at the thoughts of what's under the bed; or, as has sometimes been proposed, the mime might be the central performer that Bowie ultimately is, the mimic, the clown, the mute storyteller freed from the dilemmas of truth and falsehood, stripped of the convoluted language and imaginery he drapes himself in when he sings. A heart, he is this pure, unrobed theatrical being – and he merely plays at everything else, the pop star, the rock and roll shaman, the conceptual master, the storytelling dreamer, the entertainment swindler, the self-confident icon. He is not to be trusted even as he is to be loved [...] As part of a memoir to be pieced together from his own words – or silences – this helps us with the section devoted not only to where he was at the time, more a skilled mime artist than a jobbing musician, but also with what was going to happen next. He gives us a glimpse through a twilight zone filter of the phantom script he is following.” (Morley, 2016: 177 - 178)

Sea como fuere, *The Mask* es el primer punto en la trayectoria de Bowie en que vemos al músico empleando todo su físico para canalizar gráficamente un significado. Dibujando no la imagen de un cuerpo, sino empezando a construir “un cuerpo para la imagen” de estrella (Agamben, 2003: 23). Además, la temprana elección de la pantomima y la afinidad por la figura del clown que el músico demuestra aquí y en otros instantes de su trayectoria -*Ashes to Ashes*, por ejemplo- nos habla también de “una forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte”, tal y como reflexionó Jean Starobinski.

“Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes, con las que los artistas

han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte. Se trata de un autorretrato encubierto, cuya intención no se limita a la caricatura sarcástica o dolorosa. [...] El juego irónico se emplea como interpretación de uno mismo por sí mismo: es una epifanía ridícula del arte y del artista.” (Starobinski, 2007: 8 - 9)

De este modo, ya desde sus primeros balbuceos, la obra de David Bowie entra en contacto con la visión “ridícula” del arte y del éxito, con todas sus falsedades y simulacros. Pero la atracción por el circo también es motivada porque “este es el lugar predestinado en el que se da rienda suelta a las formas y los colores, en el que las posturas, los ropajes, los movimientos pueden variar hasta el infinito” (Starobinski, 2007: 9 – 10). Una noción que cristalizará en la vida artística de Bowie a partir, especialmente, de la creación de Ziggy Stardust, como veremos en el capítulo 2, pero que también es recogida en la imagineria de *Diamond Dogs* (RCA Victor, 1974), cuya cubierta muestra al músico como un “fenómeno” (mitad hombre, mitad perro), mientras que en las fotografías promocionales de la época se mostraba como un domador. E incluso en lo que él mismo consideraba uno de los puntos más bajos de su carrera: *Never Let Me Down* (EMI, 1987), donde Bowie se presenta en la portada como un acróbata en medio de una pista de circo, saltando al vacío, hacia el público. Grabando el disco en una encrucijada de presiones discográficas y de desorientación artística (Pegg, 2016: 409), el músico se abalanza encima de quien mira (y de quien pronto escuchará) con cierta ansiedad, descubriendo el escenario donde prueba sus trucos. Para algunos, la maniobra fue un éxito (comercial), mientras que muchos de sus seguidores más antiguos creyeron ver cómo se estrellaba contra el suelo. En cualquier caso, la contraportada muestra nuevamente la pista, ya vacía: el artista se ha ausentado; el circo, permanece.

1.2.2. Pierrot in Turquoise

Pese a quedar instalada en sus años de formación artística, Bowie no abandonaría nunca del todo la mímica: así se comprueba en el el sketch del “muro invisible” que interpretaba durante la gira de Ziggy Stardust, en su caracterización como Pierrot en el vídeo de *Ashes to Ashes*, y como arlequín (y también sosias de Buster Keaton) en el de *Miracle Goodnight*. Incluso en una secuencia de la película *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, Nagisa Oshima, 1983), en la que su personaje desafía a unos carceleros japoneses escenificando mímicamente el ritual cotidiano de afeitarse mientras habla de menudencias. Tampoco olvidó rendir tributo a Kemp, quien le acompañaría sobre el escenario en los primeros conciertos londinenses de la época Ziggy, y también aparecería como bailarín reptiliano en el videoclip de *John, I'm Only Dancing*, dirigido por

Mick Rock. Pero de entre sus colaboraciones, la que más nos interesa es *Pierrot in Turquoise or The Looking Glass Murders* (Brian Mahoney, 1970), filmación para la televisión escocesa de la pantomima diseñada por Kemp, la misma en que decidió incluir *When I Live My Dream*. En los cerca de tres años transcurridos desde el primer encuentro entre el coreógrafo y Bowie, el primero había introducido modificaciones en la pieza y había trasladado la base de operaciones de su compañía a Edimburgo, mientras que el segundo empezaba a poder considerarse un nombre conocido a nivel estatal gracias a *Space Oddity*.

El rodaje debía coincidir con las fechas de la gira escocesa del cantante, por lo que Kemp hizo lo posible para solicitar sus servicios, sabiendo que la presencia de Bowie no solo atraería más miradas, sino que encajaría en el colorista rediseño de la función. En esencia, *Pierrot in Turquoise* es una revisitación de la *commedia dell'arte*, en la cual Pierrot (Kemp) es abandonado por Columbine (Annie Stainer), que cae en brazos de Arlequín (Jack Birkett); con el corazón roto, Pierrot decide vengarse de los amantes. En la filmación, la historia acontece en un plató recargado teatralmente, con multitud de maniqués y autómatas, y presenta un carácter notablemente sexual (el momento en que Arlequín y Columbine consuman la infidelidad) y violento: Pierrot primero arranca un ojo a Arlequín con una espada, y luego emplea esa misma arma para decapitar a Columbine. En este escenario desafortunado, el único contraste lo aporta la presencia de Bowie, que actúa como Cloud-narrador, observando la acción sin implicarse, e interpretando una serie de canciones. Entre ellas está, claro, *When I Live my Dream*, que suena en los minutos iniciales, sobre un primer plano del rostro de Pierrot-Kemp conmovido, mientras un montaje fotográfico avanza la historia que presenciaremos, con los mismos actores pero sin maquillaje y con vestuario cotidiano. La letra de la canción resulta un comentario claramente empático con la situación de Pierrot, así como con sus carácter iluso, que subrayará con más fuerza todavía en su segunda aparición, después del asesinato de Columbine, donde la empatía que detectábamos al inicio se convierte en amargo contrapunto anempático, reforzado por el rostro hierático de Bowie, que interpreta el tema por encima de los personajes, subido a una escalera.

When I live my dream, I'll take you with me
Riding on a golden horse
We'll live within my castle, with people there to serve you [...]
When I live my dream
When I live my dream, I'll forgive the things you've told me
And the empty man you left behind

It's a broken heart that dreams, it's a broken heart you left me
Only love can live in my dream
I'll wish, and the thunder clouds will vanish

Además de *When I Live My Dream*, el primer montaje de *Pierrot* incluía otras canciones extraídas de *David Bowie*. Pero para esta nueva versión, Kemp pidió al músico sustituirlas por material nuevo (O'Leary, 2015: 136). Bowie aceptó el encargo, entregándole tres breves piezas que luego no verían la luz en ningún otro formato, por lo que solo pueden ser escuchadas en el contexto de esta grabación. Se trata de temas sencillos, que reciclan pasajes usados anteriormente por el músico, como *Threepenny Pierrot*, donde recupera (por expreso deseo de Kemp) la melodía de piano de *London Bye Ta-Ta* sobre unos nuevos versos, introduciendo en el título una clara cita a *La ópera de tres peniques* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, quizá apelando a su distanciamiento como narrador de la obra. En cualquier caso, estas tres canciones representan la primera composición original del artista para una banda sonora, y la única que haría hasta bien entrada la década de los ochenta. La función observadora de estas composiciones también recuerda el papel vigilante que su voz y música adquirirá en películas como *Yo, Cristina F* (Chion quizá lo llamaría “acusmático”, como comentaremos más adelante), y la comparecencia del músico las dota de una dimensión compleja: por un lado, vemos cómo son interpretadas; por el otro, no es posible afirmar que los demás personajes se percaten de la presencia de Cloud-Bowie. Así que nos hallaríamos ante un caso de música diegética en relación a la puesta en escena, pero extradiegética en lo que concierne al relato, y cargada además con los posibles significados de un Bowie-músico que, pese a portar el nombre de “Cloud”, no es otro que él mismo.

Pierrot in Tourquoise también permite observar la evolución que el éxito (moderado) había provocado en Bowie: las filmaciones de *Love You Till Tuesday*, realizadas menos de dos años antes, parecen pertenecer a la prehistoria. Ya no hay nerviosismo ni afán por agradar en sus expresiones. Su pelo, rizado y solar, está a una galaxia de distancia de la modosa peluca que se vio obligado a portar en los clips promocionales; su seguridad encaja con la cualidad desapegada de su rol de narrador, pero también habla de un intérprete sin miedo a la cámara; por último, su voz, aunque interprete temas reminiscentes de sus inicios, es ya la que puede identificarse en las grabaciones memorables de *The Man Who Sold the World* (Mercury, 1970) y *Hunky Dory* (RCA Victor, 1971).

1.3. La filmografía de Elvis concentrada en una película: *Gigoló*

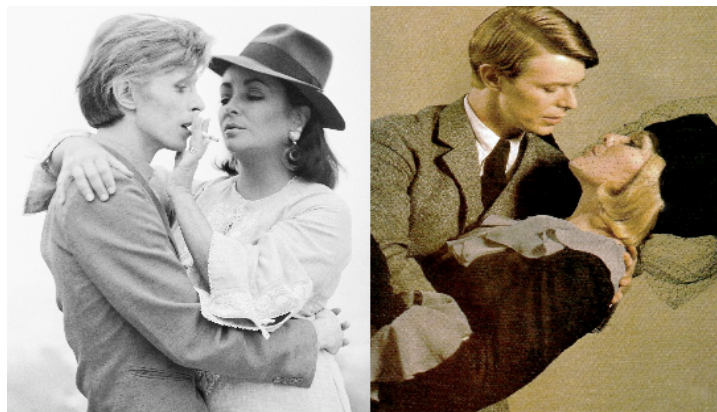
A pesar del comúnmente reconocido atractivo visual de David Bowie, el cine tardó en llegar para el músico. En los setenta fue objeto de estudio de dos *rockumentaries* que han quedado como clásicos del género, el ya citado *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* y *Cracked Actor* (Alan Yentob, 1975), que serán analizados en el segundo capítulo, pero no tuvo ninguna película de ficción realizada a mayor gloria suya (como The Beatles) ni plasmó visualmente una ópera rock (como The Who). Sus dotes mímicas tampoco sirvieron para convencer a casi ningún cineasta de solicitar sus servicios interpretativos, hasta que Nicolas Roeg se fijó en él para *El hombre que cayó a la Tierra* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), en el que sería su primer papel protagonista para el cine. Cabe decir que Roeg se interesó por su aura y apariencia, pero sin intención de tender puentes entre su presencia en pantalla y su labor musical: en su banda sonora no hay una sola nota musical compuesta por Bowie. En todo caso, como decíamos, *El hombre que cayó a la Tierra* será analizada con más detalle en el segundo capítulo.

Si el trabajo con Roeg representa una excepción que, como veremos, entronca con el cuerpo icónico de la trayectoria de David Bowie, su otro trabajo interpretativo durante los setenta, *Gigoló* (*Just a Gigolo / Schöner gigolo, armer gigolo*, David Hemmings, 1978), guarda más relación con el linaje de desajustes de aquellas películas protagonizadas por estrellas del rock, que con su propia obra. En el filme, Bowie responde al sonoro nombre de Paul Ambrosius von Przygodski, soldado prusiano en la Primera Guerra Mundial que, una vez terminado el conflicto, no consigue encontrar un lugar en la sociedad, y después de diversas peripecias azarosas, acaba convertido en gigoló para damas de la alta sociedad.

Gigoló fue producida durante los años de residencia de Bowie en Berlín. El músico aceptó formar parte del proyecto como favor personal a su amigo Hemmings,³⁶ y porque dos de sus *partenaires* eran leyendas vivientes de la pantalla: Kim Novak, que encarna a la noble que se convierte en clienta habitual del protagonista, y Marlene Dietrich, en el rol de la *madame* que introduce a Bowie en el mundo de la prostitución. Es notoria la anécdota que explica la decepción del cantante al saber que Dietrich se negaba desplazarse de su hogar en París para participar en el rodaje. Su intervención tuvo que ser rodada allí, mientras Bowie daba sus réplicas a una silla en Berlín (O'Leary, 2011).

36 Según parece, el actor y director también tenía en mente realizar un documental sobre la gira de Bowie en 1978 (Buckley, 1999: 343).

Resulta interesante observar al cantante en el contexto de este filme porque nos permite verlo como un raro animal al lado de iconos del cine clásico, que lo desean (Novak) o a los cuales se somete (Dietrich). Las escenas en que Kim Novak se aproxima libidinosamente a Bowie remiten al encuentro anterior entre el músico y otra leyenda de Hollywood, Elizabeth Taylor; una cita auspiciada por el fotógrafo Terry Burns en la casa de George Cukor durante la gira de presentación en Estados Unidos de *Diamond Dogs*, immortalizada en una sesión de fotos que muestra a una estrella emergente de la música, y otra del cine ya en suave declive, compartiendo un cigarrillo. En las imágenes, Taylor domina claramente a Bowie, como si el glamour *hollywoodiense* quisiera absorber la energía de las estrellas del rock.³⁷ Este proceso vampírico devendría literal en *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), donde hallaremos a Bowie como amante de la vampiresa que encarna Catherine Deneuve (en este caso, una estrella de tradición europea), justo en el momento en que su pacto de vida eterna se torna en un declive físico acelerado, convirtiendo al músico en una momia que procede a ser descartada y recluida por su compañera: una visualización exagerada de la potencial peor pesadilla de una estrella de la música, rechazada cuando su imagen ya no brilla y reemplazada por otro cuerpo (y otra voz). Aunque conviene aclarar que el auténtico cuerpo estelar en la película es del de Deneuve, que fascina y seduce allá donde va, pero es finalmente despedazada por las momias de sus admiradores / amantes, reproduciendo casi el destino que teóricamente tuvo Ziggy Stardust, el alter ego más célebre de Bowie.



Bowie y Liz Taylor por Terry Burns / Bowie y Kim Novak en una imagen promocional de *Gigoló*: el abrazo del Hollywood clásico.

Las estrellas maduras no son las únicas que se disputan al rockero actor en *Gigoló*: al final de la

37 De hecho, Taylor tanteó al músico para interpretar uno de los papeles de su inminente proyecto *The Silent Bird* (1976), dirigido precisamente por Cukor. Esto habría colocado a Bowie junto a los rostros de la propia Taylor, Ava Gardner y Jane Fonda, pero su participación no llegó a cristalizar.

película, Paul-Bowie cae muerto en el fuego cruzado entre nazis y comunistas. Ambos bandos reclaman el cuerpo, pero finalmente son los nazis quienes lo entierran con honores y bajo su bandera. Un final irónico, que atrapa al antihéroe en una ideología que no lo representa, y en el que resuenan incidentes recientes en la memoria de Bowie.

Pocos años antes, durante su fase como el Duque Blanco, algunas declaraciones del músico (o de su álter-ego) fueron consideradas polémicas, al equiparar los mítines con que Adolf Hitler increpaba a las masas con la dinámica teatral de un concierto de rock. Asimismo, el 2 de mayo de 1976, al llegar al Reino Unido para ofrecer los conciertos de presentación de *Station to Station* (RCA Victor, 1976), el cantante salió de la estación de tren de Victoria, en Londres, saludando a sus fans con el brazo derecho en alto, un gesto que muchos quisieron ver como una imitación del saludo fascista, a partir de la única fotografía que congeló el momento. La puesta en escena se acentuaba por el hecho de que Bowie fuera vestido con camisa y pantalones negros, y su vehículo fuera un Mercedes-Benz, el predilecto de Hitler. Acosado por la controversia, el músico trató de despejar el aire como un malentendido, alegando que la imagen lo había captado mientras movía el brazo. En épocas más recientes, prefirió zanjar el asunto atribuyendo esta acción y otras declaraciones a los excesos cocainómanos que le eran habituales en esa época.³⁸

Así, *Gigoló* pudo haber servido a Bowie para escenificar su fascinación por la historia del continente Europeo en la primera mitad del siglo XX (“Debo ir a Berlín”, manifiesta su personaje, Paul, en un momento del filme). Un encantamiento que quiso convertir en parte de su nueva imagen pública sin calcular las consecuencias, ni las implicaciones de acercarse a la teatralidad totalitaria (algo que solo empezó a comprender cuando grabó sus discos berlineses, haciendo amistad con personas que venían de familias que habían servido a las SS). Por eso, no puede hacer nada para evitar que su personaje sea enterrado bajo un signo al que podría haberse acercado en una exageración teatral, pero que rechaza. Esta es, en realidad, la auténtica muerte del Duque Blanco, y ya nadie podrá ser convencido de que las maneras del personaje no son otra cosa que la encarnación espectral de la Europa fascista. Sería, oficialmente, el último álter ego reconocido e identificable en la discografía de su autor, herido por los actos promocionales de la estrella, que tanto le habían

38 Paytress, Mark: *The Controversial Homecoming*. Mojo Classic: 60 Years of Bowie. Enero de 2007. Este polémica fue heredera de unas declaraciones que el músico realizó a la revista Music Now! En una fecha tan temprana como 1969, y que se han querido ver como una muestra de apoyo a los gobiernos totalitarios. En realidad, en el contexto de la entrevista, sus palabras parecen más bien una ominosa advertencia: “This country is crying out for a leader. God knows what it is looking for, but if it's not careful it's going to end up with a Hitler. This place is so ready to be picked up by anybody who has a strong enough personality to lead.”

servido anteriormente.³⁹

Pese a que las aspiraciones de *Gigoló* eran las de ofrecer un gran fresco histórico que volviera a poner en el mapa el cine alemán (fue la producción germana más cara desde el final de la Segunda Guerra Mundial), la película fue un fracaso comercial y crítico sin paliativos, estrenada en un montaje apenas inteligible y rápidamente olvidada.⁴⁰ Es posible que, además de la amistad con David Hemmings, Bowie se sintiera atraído por la oportunidad que la película le ofrecía de probarse como actor, interpretando a un personaje que no se relacionaba de manera tan obvia con su imagen pública como su anterior papel protagonista en *El hombre que cayó a la Tierra*, y con una potencial gama de registros que iban de la comicidad impertérrita que rige las primeras escenas, en las que Bowie parece estar canalizando su admiración por Buster Keaton, a un tono pretendidamente más dramático en los compases finales de la función. En cualquier caso, unos años más tarde, Bowie recordaba la experiencia de *Gigoló* como “las treinta y dos [sic] películas de Elvis concentradas en una sola” (MacKinnon, 1980), refiriéndose a que la cinta no hacía sino confirmar la norma del escasamente funcional maridaje entre cine y estrellas del rock. Dando la razón, en definitiva, a los argumentos de Kay Dickinson presentados en la introducción.⁴¹

La desidia con que se fue deslavazando el proyecto de *Gigoló* afectó también a la contribución de Bowie a la banda sonora, *The Revolutionary Song*, cofirmada por el cantante y el compositor Jack Fishman. Nicholas Pegg especula sobre la (más que plausible) posibilidad de que el *kurtwelliano* tema fuera obra de Fishman, mientras que la contribución de Bowie se limitaría a la melodía vocal (“la-la-la-la”) que interpreta en los primeros minutos. Chris O’Leary (2011) no duda en despacharla como “lo más insignificante que grabó en los setenta”.⁴²

39 Esta cuestión será tratada más a fondo en el capítulo 2.

40 El montaje inglés de la película (el más difundido y al que hemos accedido) tiene un metraje de 105 minutos. Según algunas fuentes (IMDB.com), la versión original estrenada en Alemania Occidental alargaba el minutaje hasta los 147 minutos, pero no hemos podido localizar ningún texto o reseña que comente las diferencias entre ambos montajes.

41 Cabe decir que la autora señala la aparición de David Bowie en *El hombre que cayó a la Tierra* como una excepción exitosa a la regla, argumentando la coincidencia entre su persona y el papel que debía interpretar (Dickinson, 2008: 155).

42 En el disco de la banda sonora, *Just a Gigolo – The Original Soundtrack* (Ariola, 1979), el tema va acreditado a The Rebels, refiriéndose quizá a la interpretación coral en que desemboca la canción, cuando Bowie se ausenta de la misma. El álbum es una ecléctica y anacrónica selección de temas en la que también figuran The Manhattan Transfer, Village People y Marlene Dietrich, que canta el estándar del cual el filme toma prestado su nombre.

1.4. Road movie: *Radio On*

Del mismo modo en que su figura fue casi invisible en la gran pantalla, en los setenta David Bowie tampoco tuvo suerte a la hora de colocar canciones en las bandas sonoras que, después del éxito de *El graduado* y *American Grafitti*, empezaban a compilar temas rock y pop. El listado más exhaustivo al cual hemos tenido acceso⁴³ cita un sketch del show humorístico británico *Sez Les* (1974) como primera aparición de una canción de Bowie en un proyecto en el que el cantante no estaba implicado: en su octava emisión, habría sonado (de forma no acreditada) *The Man Who Sold the World*. En lo que se refiere a la ficción cinematográfica, la primera referencia es igualmente oscura: se trataría de la película pornográfica *A Teenage Pajama Party* (Jim Buckley, 1977), donde sonaría *Fame*, igualmente no acreditada y, presumiblemente, sin haber pedido derechos de autor.⁴⁴

Así, la primera película “accesible” en la que la música de David Bowie desempeña un papel dramático destacado sería *Radio On* (Christopher Petit, 1978), cinta en la que nos detendremos no solo por la presencia musical del artista británico, sino porque representa un ejemplo pionero de cine sensible al rock desde una perspectiva no industrial, sino autoral: la ópera prima del novelista, cineasta y crítico cinematográfico Petit, que contó con Wim Wenders como productor asociado y referente espiritual, pavimenta el camino que años después recorrerían los cineastas de la escena independiente interesados en la música.⁴⁵

La película empieza con unos créditos que se inscriben sobre la pantalla en negro con una tipografía similar a la de un telegrama o de una máquina tipográfica. Se escucha el dial de una radio, sintonizando “*Heroes*”, la canción que da título al undécimo disco de David Bowie. Enseguida, el filme hace evidente la importancia que la banda sonora tendrá en el drama: la única información que aparece en estos créditos es el nombre de las compañías productoras, los tres actores principales, y el listado de solistas y grupos que se escucharán en la película, juntamente con la

43 Véase el perfil de David Bowie en IMDB.com (<https://www.imdb.com/name/nm0279876/>). Debemos mencionar que anteriores experiencias profesionales con esta base de datos aconsejan no tomarla como una fuente 100% fiable en aquellos casos que no hayan podido ser contrastados.

44 Según el comentario de un usuario en IMDB.com, las protagonistas del filme poseen una copia del recopilatorio *Changesonebowie* (RCA, 1976), de donde procedería la canción, pero un plano detalle del vinilo que está sonando muestra en su lugar el LP de The Rolling Stones *Let It Bleed* (Decca, 1969). No hemos visto la película, por lo que no podemos comentar nada más al respecto.

45 No fue el caso de Petit, cuya filmografía posterior incluye incursiones en el noir y el thriller y, sobre todo, producciones de ficción y documentales realizados para televisión.

canción o canciones que Petit ha elegido de ellos. No hay lugar aquí para el nombre del equipo técnico, ni siquiera para el propio director; solo para aquello que llegará al espectador de forma inmediata: cuerpos y canciones.

Tras esta escueta ficha informativa, el montaje corta a un plano secuencia por el interior de una casa, mientras “*Heroes*” sigue sonando en la banda sonora, cambiando en un momento dado a su versión en alemán, “*Helden*”. Al pasar al lado de la puerta entreabierta del baño, observamos a un hombre en el interior de la bañera: se trata del cadáver del hermano del protagonista, cuyo deceso activará el viaje que narra el filme, aunque es una información que el espectador no puede saber en ese momento. En su recorrido por camas deshechas, escritorios desordenados y lámparas injustificadamente encendidas, el único elemento en que la cámara se detiene por unos segundos es un texto escrito en la pared:

“Somos los hijos de Fritz Lang y de Wernher von Braun. Somos el eslabón entre los años veinte y los ochenta. Todo cambio en esta sociedad pasa por una colaboración comprensiva usando grabadoras, sintetizadores y teléfonos. La nuestra es una realidad electrónica.”

En una presentación pública del filme,⁴⁶ el director atribuye la declaración a Kraftwerk, otro de los grupos que poblarán la banda sonora, y que son, como descubriremos unos minutos más tarde, una de las últimas obsesiones musicales del joven suicida (y una señal suficientemente notoria de la germanofilia de que hará gala el británico Petit). El recorrido de la cámara la acabará llevando nuevamente hasta el cuarto de baño, donde se posará en un costado de la bañera, junto al cuerpo inerte, y enfocando de manera frontal el transistor del que, ahora lo sabemos, emana diegéticamente la canción: “*Heroes*” es la música que ha estado sonando mientras el hombre se quitaba la vida, presumiblemente en el fuera de campo creado por los títulos de crédito.

Lo único que nos muestra la película es lo que queda después de la muerte: habitaciones desordenadas, luces encendidas, y una música que sigue sonando, aparentemente anempática, como el disco que recibe al cadáver de James Cagney en *El enemigo público*. En la presentación antes citada, Petit describe el uso de la canción como “irónico”. Sin embargo, un estudio de la canción más allá del espejismo que promueve su estribillo épico (“We can be heroes”) revela una gravedad instalada en el corazón de la letra, una fatalidad y una empatía que tiende la mano a los desesperados, convirtiéndola en una elección mucho menos irónica (o anempática) de lo que

46 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RWK0leJbHcg> (Consultado el 03-04-2018)

pretendía el autor del filme.⁴⁷

“*Heroes*”/“*Helden*” sigue sonando después del corte que cambia la localización y, aparentemente, la diégesis de la canción, colocándonos en una avenida donde el título de la película, *Radio On*, va pasando por la brillante marquesina electrónica de un teatro. Otro corte lleva a escuchar el final de la canción, de nuevo, diegéticamente, desde la radio de un coche, desactivada en el momento en que empiezan a desvanecerse las notas. El propietario del vehículo es Robert B. (David Beames), hermano del hombre que acaba de morir (aunque el espectador no lo sepa). Así, a través de “*Heroes*”, *Radio On* crea un nexo entre ambos personajes, de los que nada sabemos aún excepto que en un momento de esa misma noche (presuponiendo que las dos secuencias sean simultáneas cronológicamente) han sintonizado la misma emisora y escuchado la misma canción. Solo con eso, sabemos que hay algo que los une, una frecuencia superior a la diégesis. Incluso podemos ver en esta escena una modulación de la observación de Tag Gallagher sobre cómo, en el cine de John Ford, el acto de cantar o escuchar música sirve para señalar “la existencia de vínculos profundos entre personas” (2009: 360). Esto no es, de hecho, patrimonio exclusivo de Ford, sino que se trata de una idea que circula en muchas ocasiones relacionada a la presencia de canciones pop-rock en el cine (sobre todo, de manera diegética), como veremos a lo largo de la tesis.⁴⁸

Tras parar la radio, Robert abre un sobre dirigido a él. En su interior, encuentra las cassetes de tres

47 El Dr. Manuel Garin nos señala que la “ironía” que menciona Petit puede guardar relación con el desenlace de *Stroszek* (Werner Herzog, 1977), donde el protagonista, al final de su periplo, activa unas peculiares atracciones que llevan a unos animales a realizar acciones absurdas: un conejo activa la alarma de un coche de bomberos en miniatura, un pato le da al bombo de una batería, y una gallina baila encima de un plato giratorio; imagen que sirve de indescriptible cierre a la película. Pero el componente trágico llegó a la escena desde el exterior, cuando se supo que esta había sido la película que Ian Curtis, cantante de Joy Division, vio justo antes de ahorcarse en su casa. Años más tarde, sendas películas recrearían este momento: en *Control* (Anton Corbijn, 2007), vemos a Curtis (Sam Riley) viendo la película en la escena inmediatamente anterior al preparativo de su suicidio. En cambio, en *24 Hour Party People* (2002), Michael Winterbottom quiso poner en escena la leyenda de esta anécdota luctuosa, diseñando un encuadre con las piernas colgantes e inertes de Curtis en primer plano, y un televisor al fondo en el que se puede ver al gallo danzarín, convertido en elemento claramente anempático. Se produce así una rima entre las sensaciones que crean las “estampas suicidas” de *Radio On* (particularmente, cuando la vemos por segunda vez, sabiendo que el cuerpo en la bañera es un cadáver) y *24 Hour Party People*. Mencionemos también, antes de cerrar la nota, que el otro detalle conocido sobre los instantes previos a la muerte de Ian Curtis es que escuchó el álbum de Iggy Pop *The Idiot* (RCA, 1977), en el que Bowie participa como productor y compositor.

48 De hecho, en la misma *Radio On* hay otro instante modélico en ese sentido: cuando Petit “conecta” a Robert y a un desconocido por el simple hecho de encuadrarlos en un mismo plano, escuchando en silencio la canción *Whole Wide World* de Wreckless Eric, que el protagonista ha puesto en un *jukebox*.

LPs de Kraftwerk -*Radioactivity* (Kling-Klang, 1975), *Trans-Europe Express* (Kling-Klang, 1977), *The Man Machine* (Kling-Klang, 1978)- y una carta en la que solo aparece escrita la frase “Feliz cumpleaños, hermano”. El hombre introduce una de las cintas (*Radioactivity*) en el reproductor, suenan unos segundos de *Uranium*, marcados como esa narración que parece provenir de un lugar muy lejano; detiene el reproductor, activa el parabrisas. Vuelve a poner la canción, y mira a un costado, a una lavandería: ahora, los pioneros alemanes de la electrónica parecen poner banda sonora a las anodinas acciones de los usuarios. Robert sale del coche, dejando la casete puesta.

A diferencia del cine de John Ford (o, si buscamos un referente británico, del de Terence Davies, con sus parroquianos de pub uniendo sus voces en una canción), el acto de compartir música se produce, para Robert y su hermano, en diferido, y desde la distancia. Y con la particularidad macabra de que se trata de la conexión imposible entre un vivo y alguien que ya está muerto, y que mandó esta misiva con las cintas de Kraftwerk sabedor de cuál sería su destino inminente.

Por otro lado, en los minutos transcurridos desde el inicio, ya hemos aprendido que *Radio On* será (es) una película poco interesada en hacer que las cosas sucedan rápido, prefiriendo detenerse y mostrar cómo una persona escucha una canción por primera vez, o comprobar qué efecto tiene una determinada música cuando se recorta contra un paisaje, en una versión expresivamente positiva del “espacio acústico ampliado” mediante la radio que tanto preocupó a Schafer (2013).

Una llamada telefónica (¿de sus padres?) informa a Robert del suceso luctuoso, que encaja con silenciosa conmoción. A esto se le suma la ruptura con su pareja, que hace la maleta y abandona el hogar. Aparentemente, su única reacción a estos hechos es hacerse un corte de pelo, pero también decide dirigirse a Bristol para tratar de saber más sobre lo que ha ocurrido.⁴⁹ En su trayecto escucha *Always Crashing in the Same Car*, de Bowie, perteneciente al álbum *Low* (RCA Victor, 1976). La canción suena en su integridad: solo dejamos de escucharla en el momento en que la cámara abandona el vehículo para esperar, como el protagonista, que un semáforo se ponga en verde; esto es: la música solo puede sonar en movimiento.

A través de vistas de autopistas y de paisajes poblados de elementos industriales, Petit otorga

⁴⁹ Existe en *Radio On* una corriente subterránea que, ocasionalmente, parece sugerir que ha habido alguna motivación turbia en la muerte del hermano. Cuando Robert descubre en su casa una serie de fotografías eróticas, se abre la posibilidad de relacionar esto con la redada de detenciones vinculada al porno clandestino. Pero esto es una promesa de thriller que ni Petit ni el protagonista están demasiado interesados en seguir, por lo que las razones de su viaje a Bristol siguen siendo, oficialmente, las mismas que dio al interlocutor que le transmitió la noticia: “Iré para allá, por si hay algo que pueda hacer”.

a *Always Crashing in the Same Car* la dimensión visual que la canción no tuvo oficialmente, ya que no fue objeto de ningún videoclip, y también permite al espectador asimilar su mensaje de errores cíclicos, enmarcado en un paisaje propio del J.G. Ballard de *La isla de cemento*,⁵⁰ y retratando los escenarios de Reino Unido con el ojo del Nuevo Cine Alemán. Literalmente, ya que el director de fotografía fue Martin Schäfer, operador de cámara y cinematógrafo de diversas películas de Wim Wenders. La circulación en la película de referentes filmicos y musicales anglosajones y germanos justifica por sí sola la inclusión de dos canciones de la etapa berlinesa de Bowie en su banda sonora, pues suponen el híbrido perfecto entre ambas sensibilidades culturales, y permite a las piezas cerrar un viaje de “vuelta a casa”, proyectándose en el país de su autor a partir de su experiencia como extranjero.

Uno de los propósitos de Petit en *Radio On* era, de hecho, enfrentar al cine británico con unas maneras que le eran extrañas, creando un drama vaciado casi por completo de trama, así como una road movie sin premura ni grandes paisajes. En 2004, un cuarto de siglo después de su estreno, *The Guardian* la seguía considerando una rareza sin continuidad conocida, pero reivindicable:

“In British cinema history, Chris Petit's gloomily beautiful road movie *Radio On* stands alone. There is no other movie like it in the national canon. It followed no major domestic cinematic currents or trends, and generated none of its own.” (Patterson: 2004)

Es posible, como afirma la prensa británica, que *Radio On* fuera una pieza insólita en el país. “Una película sin cinematografía”, tal y como la describió Geoffrey Nowell-Smith.⁵¹ Podía parecerlo, al menos en su día, pero hoy sabemos que su linaje está en aquel cine hecho por autores crecieron escuchando música mientras conducían, o simplemente viajaban, en coche.⁵² Una experiencia aparentemente banal, que llena varios de los minutos más memorables del filme.

1.5. Las vidas de *Cat People*

Es, finalmente, en la década de los ochenta cuando el David Bowie filmico empieza a adquirir una presencia constante, ayudada por la reorientación hacia el pop de vocación masiva que el músico

50 El escritor sería uno de los sujetos de estudio recurrentes en los documentales que Petit realizaría en el futuro.

51 Véase Petley, Julian: Chris Petit. Screen Online. <http://www.screenonline.org.uk/people/id/587422/index.html> (Consultado el 08-04-2018)

52 Véase la nota 14, en la página 13 de la introducción.

emprendió en el álbum *Let's Dance* (EMI, 1983). Sus papeles como actor se multiplican (estudiaremos diversos casos en los próximos capítulos), y hasta cinco películas de ese período emplean una o más canciones suyas compuestas expresamente para la ocasión. En la mayoría de estos casos, la canción queda fuera del cuerpo principal de la narración, siendo empleada en los créditos iniciales o finales:

El beso de la pantera (*Cat People*, Paul Schrader, 1982) – *Cat People* (*Putting Out Fire*)

El juego del halcón (*The Falcon and the Snowman*, John Schlesinger, 1985) – *This Is Not America*
Principiantes (*Absolute Beginners*, Julien Temple, 1986) – *Absolute Beginners*, *That's Motivation*
(también interpreta un papel secundario en el filme)

Dentro del laberinto – *Magic Dance*, *Chilly Down*, *As The World Falls Down*, *Within You*,
Underground (también interpreta un papel protagonista; la película es analizada en el tercer capítulo)

Cuando el viento sopla (*When the Wind Blows*, Jimmy T. Murakami, 1986) – *When the Wind Blows*.⁵³

En uno de los casos antes citados, la canción tendría una segunda y más rica vida cinematográfica: Quentin Tarantino no podía creer que Schrader hubiera “desaprovechado” *Cat People* en su remake de *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), donde era arrojada a los créditos finales, y se prometió hacerle justicia.⁵⁴ La ocasión llegó en su epopeya anacrónica sobre la Segunda Guerra Mundial, *Malditos bastardos* (*Inglorious Basterds*, 2009), en la que *Cat People* se encarga de abrir el quinto segmento del filme, “La venganza del rostro gigante”, en el que se relata el plan y la consumación de la venganza de Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) sobre el partido nazi: su idea es incendiar el cine que regenta mientras la cúpula del partido se encuentra dentro para el estreno de una cinta propagandística.

53 Esta es la segunda colaboración de David Bowie con el director Jimmy T. Murakami y el ilustrador Raymond Briggs: en la anterior *The Snowman* (1983), el músico aparecía en un prologo de imagen real (realizado por Dianne Jackson) al corto de animación; dependiendo de la versión, este añadido era incluido o no. En lo que respecta a *Cuando el viento sopla*, Bowie se comprometió originalmente a componer diversas canciones para este filme animado sobre una pareja de ancianos que sobrevive a un desastre nuclear. Sin embargo, EMI lo presionó para centrarse en un nuevo LP, y el resto de la banda sonora del filme corrió a cargo de Roger Waters, de Pink Floyd, quedando solo el tema titular de Bowie (O'Leary: 2012).

54 En realidad, la canción había vuelto a aparecer en el thriller de acción *Tormenta de fuego* (*Firestorm*, Dean Semler, 1998) y en *Long Time Dead* (*Muertos del pasado*) (*Long Time Dead*, Marcus Adams, 2002).

Las bombásticas percusiones de sintetizador, que fechan musicalmente la canción en la década de los ochenta, retumban mientras en pantalla vemos a Shosanna fumando un cigarrillo, recortada contra un ventanal. Pese a que la canción fue escrita pensando en la pasión incestuosa entre dos hermanos capaces de convertirse en felinos, aquí la voz de Bowie –grave como en las ocasiones en que quiere acercarse al registro de su amigo Iggy Pop– parece una declaración de amor al personaje/actriz.

See these eyes so green
I can stare for a thousand years
Colder than the moon
It's been so long
Feel my blood enraged
It's just the fear of losing you

Llama la atención la total adecuación del montaje a la estructura de la canción, cuya sincronía mientras Shosanna se prepara para la gala parece propia de un videoclip, de una pieza creada expresamente para la canción (este era, en definitiva, el deseo de Tarantino). En relación a esto, Ken Garner cita a John Mundy y a Carol Vernallis para explicar el funcionamiento de la escena como una secuencia “irreal” y “autoconsciente” que persigue la “disrupción del texto”, alimentándose de la micronarrativa de aquellos vídeos musicales consagrados a explicar un proceso concreto: acciones simples que, al estar sincronizadas con los ritmos, se magnifican por el impulso de la estructura musical que se dirige hacia el estribillo.

“Very soon, in just a few seconds' time, we're all going to put out fire with gasoline. All that the “textual disruption” manages to upset here is the normative expectations of classical narrative cinema: Within itself, this scene or micro-narrative is a wholly coherent example of a music video. Audiences are clearly meant to enjoy its transfusion of anticipatory energy in this spirit, as any quick scan of the fan comments appended to the Youtube postings of this scene can attest.” (Garner, 2013: 175)

La “anticipación” a la que se refiere Garner es musical, pero también lírica: la secuencia no da los detalles exactos del plan de Shosanna (sabemos que quiere filmar una especie de mensaje, pero no que su plan es poner en combustión su archivo de películas de nitrato), pero las exclamaciones de Bowie nos indican que algo está a punto de arder, literal o metafóricamente (“I've been putting out

the fire with gasoline”). Para Garner, este nivel de lectura sería una reducción a lo meramente literal de una letra pensada para, como decíamos unas líneas más arriba, describir los impulsos de los personajes del filme de Schrader. Pero la “anticipación” también funciona a nivel sonoro. El desajuste entre la época en que transcurre la narración y los arreglos de la canción anuncian una falta de sincronía que Tarantino se encargará de hacer evidente en el momento en que haga saltar por los aires los libros de Historia, y proponga un final alternativo para el nazismo, en el que Hitler es acibillado a tiros en un cine en llamas, donde se consumen los altos mandos del partido. Esta es la lectura que le da Paul Morley:

“The reality of the Second World War is assaulted even more as a 1982 Bowie song from another film fantasy, and the wider fantasy of Bowie and his own re-contextualisation of time and place, allows Tarantino to go montage mad in a huge way and set logic, and history, and his own story, on fire. He collaborates with his own version of Bowie by using a Bowie song in an apparently inappropriate way to pay gleeful tribute to how Bowie dissolved distinctions between high and low culture, and rearranged historical truth to suit his own playful and sincere artistic needs.” (Morley, 2016: 424)

La dramaturgia que Quentin Tarantino dio a *Cat People* ha dejado huella en la canción. Lo demuestra su reaparición en el filme *Atomic Blonde* (David Leitch, 2017), considerablemente similar al cariz que tomaba en *Malditos bastardos*. En una cinta infestada de canciones pop, a menudo usadas de forma indiscriminada, el director Leitch da al tema de Bowie un lugar preferente: empieza a sonar cuando la protagonista, la agente del M16 Lorraine Broughton (Charlize Theron), acaba de darse un baño helado para aliviar su cuerpo magullado. La iluminación, absolutamente azul, acentúa la frialdad del contexto, solo rota por el momento en que el personaje saca una fotografía de ella junto a un hombre (su amante, asesinado) y le prende fuego, llamando a las llamas del título. Como Shosanna, Lorraine se maquilla y viste en paralelo a la canción (si bien el montaje es menos elaborado en la sincronización entre imagen y sonido), alcanzando el estribillo justo en el momento en que cierra la puerta de su apartamento y se dirige decidida al cuartel general de la organización.

Como en *Malditos bastardos*, *Cat People* queda encapsulada en una micronarrativa, en este caso, el luto de una mujer que despidió a la persona que amaba y empieza a preparar su venganza, mientras realiza decididamente una serie de acciones sencillas. El tema es cortado cuando Lorraine se monta en el ascensor que la llevará a ser interrogada por uno de sus superiores, y aparece el título de la

película en una tipografía de neón, cuyo zumbido se coloca encima de la música hasta hacerla desaparecer.



Malditos bastardos / Atomic Blonde: la determinación de dos mujeres dispuestas a provocar un incendio.

Aprovechando claramente la nueva vida y sentido que le dio Tarantino, Leitch constata que, hoy, la canción se resignifica como un símbolo de empoderamiento de mujeres fuertes (Shosanna, Lorraine) y con razones para querer derrocar (o prender fuego a) un sistema injusto.⁵⁵

1.6. David Bowie en el cine de Leos Carax: los tres Alex

Junto a las citadas canciones compuestas para el cine, el catálogo discográfico de David Bowie empieza también a encontrar su lugar en el cine, ya sea en sus propias grabaciones o en versiones,⁵⁶ sobre todo en la segunda mitad de la década. Se trata, por norma, de temas que pertenecen a la producción más reciente de su autor, y que responden más a fines promocionales que a necesidades narrativas, anunciando una tendencia que, en el caso de Bowie llegará a su paroxismo en la década de los noventa. Es revelador, por ejemplo, comprobar cómo su proyecto de banda de rock Tin Machine desaparece de la memoria cinematográfica en el mismo instante en que se anuncia su disolución: solo figura en bandas sonoras entre 1988 y 1992, los mismos años de vida del conjunto.

⁵⁵ Cabe la posibilidad de que Tarantino no viera con buenos ojos la reaparición de *Cat People* en *Atomic Blonde*, a tenor de la declaración que hemos citado en la página la Introducción.

⁵⁶ Como en *Algo salvaje* (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1986), donde el grupo neoyorquino The Feelies aparece versionando *Fame* en la fiesta de una reunión de exalumnos.

En este contexto, el director que empleó la música de Bowie de manera más interesante fue el francés Leos Carax, quien llegó a convertir el músico en un rasgo más de su puesta en escena: sus tres primeras películas están marcadas por el uso de una canción del autor de *Ashes to Ashes* en cada una de ellas.

1.6.1. *Chico conoce chica*

En *Chico conoce chica* (*Boy Meets Girl*, 1984), su ópera prima, Carax muestra el proceso que lleva al encuentro entre Alex (Denis Lavant, protagonista de cuatro de los cinco largometrajes del cineasta) y Florence (Mireille Perrier), ambos abandonados por sus respectivos amantes recientemente. Aún en la distancia, Florence coloca en el suelo de su apartamento una tabla sobre la que practicar claqué, mientras Alex sale a la calle con un transistor portátil y auriculares, y echa a andar de noche por las calles de París.⁵⁷ Se cruza con unos *skaters* que van a toda velocidad y también portan una radio, de la cual llegamos a captar unos instantes del aria de una ópera, y también de una canción rock imposible de identificar, en una mezcla antitética que anticipa el momento musical clave de *Los amantes del Pont-Neuf* (precisamente, el puente que se dispone a atravesar Alex). Lo importante de este momento no es jugar a identificar qué estaban escuchando los patinadores, sino percibir que, en el filme, la música llama a la música: justo después de cruzarse con ellos, Alex se coloca los auriculares, *como si recogiera el testigo*, y activa el transistor. La música no aparece inmediatamente; antes, volvemos al apartamento de Florence para observar su rutina de claqué. Para luego regresar a Alex y, ahora sí, escuchar la canción: los primeros acordes de *When I Live my Dream*, el canto de ilusiones románticas juveniles de David Bowie, suenan durante un travelling lateral por el Pont-Neuf, sin que el protagonista aparezca en cuadro aún. La letra de la canción acompaña la decepción romántica del personaje:

When I live my dream, I'll forgive the things you've told me
And the empty man you left behind
It's a broken heart that dreams, it's a broken heart you left me
Only love can live in my dream
I'll wish, and the thunder clouds will vanish

⁵⁷ Como Eva (Eszter Balint) en *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch 1984), atravesando Nueva York mientras irradia la voz de Screamin' Jay Hawkins. Ambas películas tuvieron su estreno en el festival de Cannes de 1984: *Chico conoce chica*, en la Semana de la Crítica, y *Extraños en el paraíso* en la Quincena de Realizadores.

Wish, and the storm will fade away
Wish again, and you will stand before me
while the sky will paint an overture

A priori, hablaríamos de un uso anempático de la música, donde la melodía dulce contrasta con la tristeza de Alex, pero la canción de Bowie posee una clara melancolía interna; su interpretación dubitativa hace que los sueños del narrador parezcan ilusos, y revela claramente su abandono, así que, como sucedía en *Pierrot in Turquoise*,⁵⁸ debemos hablar de una empatía profunda que enlaza la canción con el personaje de la película.

El movimiento de cámara se detiene en uno de los balcones del puente, donde espera una chica, de espaldas a la cámara. Al cabo de unos segundos, entra un hombre en el encuadre, se acerca a ella, y después de un breve forcejeo, ambos se funden en un abrazo. En el momento de la reconciliación hace su aparición Alex, que se detiene a observar a la pareja. El contraplano de la escena muestra a la pareja en primer plano, besándose y girando sobre si mismos como si se encontraran encima de una plataforma rotatoria, mientras Alex los mira a unos metros de distancia. El momento se resuelve con un corte a negro, tras el que volvemos al beso, ahora estático. La joven abre los ojos, y su mirada se dirige a un punto inconcreto ¿quizá se pregunta por qué Alex los mira? ¿Duda sobre si la reconciliación será definitiva? Finalmente, Alex-Lavant les echa una moneda, premiando irónicamente el espectáculo de ese amor que él ha perdido, breve función teatral que parece surgir de la canción que está escuchando, y prosigue su marcha por el puente. Ahora, cierra los ojos y estira los brazos hacia adelante, como si la voz de Bowie pudiera ser su única guía. Un nuevo encuadre nos muestra al protagonista de espaldas, moviéndose pero no caminando: más bien, deslizándose o flotando; ahora es la música la que lo transporta. El plano inicia una transición a otro, de los pies bailarines de Florence, y durante un momento, la superposición de ambas imágenes (Alex de espaldas, moviéndose mágicamente, con los brazos echados hacia delante; y los pies juguetones de Florence, sobre un suelo moteado de brillantes puntos blancos, como si bailase sobre el cielo nocturno) transmite la sensación de que Alex ya está intentando alcanzar a la chica, fantaseando con su anhelo. Finalmente, *When I Live my Dream* queda traspasada a Florence, quien parece bailar con la canción, pese a que no hay ninguna fuente de sonido que así lo indique. Cuando la canción llega a su final, ella se deja caer encima de la cama, abatida, tocada también por el mal de amores.

58 Alex ha sido abandonado por otro hombre, su mejor amigo, por lo que su situación es claramente similar a la de Pierrot.

En algunas sinopsis de *Chico conoce chica*,⁵⁹ se especifica que Alex siente debilidad por “las primeras veces”. Así, tiene sentido que el protagonista de la primera película de Leos Carax escuche una canción del primer LP de David Bowie. Quizá, con los casi veinte años de distancia que separan David Bowie de *Chico conoce chica*, Leos Carax viera en el disco las mismas ilusiones e inseguridades que podía tener él como cineasta debutante, creyendo que esas sensaciones aún en proceso de formación eran las más adecuadas para su debut. Sin embargo, para su segunda película, y para su segundo uso de la música de Bowie en una banda sonora, Carax realizó un notable salto temporal, acudiendo al material reciente del músico.

1.6.2. *Mala sangre*

De entre la trilogía Bowie-Carax, la secuencia más celebre es la de *Mala sangre* (*Mauvais sang*, 1986), ambientada en un futuro cercano donde se ha extendido un virus que mata a aquellos que practican el sexo sin estar enamorados. Los protagonistas, Alex (Lavant) y Anna (Juliette Binoche) están en una habitación. Ella le hace esta petición: “¿Podrías poner un disco? Rápido, antes de que todo se vuelva triste”. “No sé cual escoger”, contesta él, “pondré la radio. Me gusta la radio: la enciendes y entonces das con la música que rondaba por tu cabeza. Ya verás, es mágico”. Al principio no hay suerte, solo el ruido entre dos emisoras, pero finalmente de las ondas surge una canción: *J'ai pas de regrets*, de Serge Reggiani. “Escuchémosla y dejemos que guíe nuestras emociones”, dice Alex, que sale a la calle para encenderse un cigarrillo mientras *interioriza* las palabras y la música de Reggiani. Termina la canción, y el locutor anuncia el siguiente tema: *Modern Love*, de David Bowie.⁶⁰ Al escuchar las primeras notas, Alex empieza a retorcerse, como si la música le hiciera enfermar, coger fiebre. De pronto arranca a correr, precipitándose por una calle desierta en una coreografía imposible, espasmódica, mientras Bowie canta el estribillo (“*Modern Love, walks beside me*”).

La canción se detiene, y con ella Alex (¿o sería justo al revés?), que da la vuelta para dirigirse al punto de partida. Ya no hay radio, solo una nana sin palabras. Anna no está, de ella

⁵⁹ Véase: <https://www.kinolorber.com/film/view/id/1824> (Consultado el 08-07-2018)

⁶⁰ De hecho, la aparición de la canción posee un relato propio, y responde a la petición de una oyente que desea dedicársela a otro, posiblemente su vecino: “Y ahora, para Christophe que vive en el quinto, de parte de Juliette, que vive en el primero, *l'Amour Moderne* [pronuncia el título en francés], de David Bowie.” En un mundo, el de la película, donde la demostración física del afecto (o del deseo) comporta un riesgo mortal, quizá la dedicatoria de temas musicales a través de las ondas sea una de las pocas maneras seguras que tienen los jóvenes para transmitir su afecto.

únicamente queda el rastro de la silueta en el colchón rojo. Alex la encuentra en el baño, peinándose, y es entonces cuando le hace la pregunta que lo consume por dentro: “Anna ¿Crees en un amor que va deprisa, muy deprisa, pero permanece siempre?”.

Lo verdaderamente revelador de esta escena no es tanto la proyección de la música en la superficie de la película como su incidencia dentro del personaje: es Alex quien recibe el impacto de la canción. Él es quien echa a correr. Un detalle: hasta ese momento, tanto el tema de Reggiani como el de Bowie quedan justificados, radio mediante, dentro de la diégesis del relato. Pero cuando Alex corre, alejándose de la fuente de emisión, la música no se debilita, no queda en la habitación, sino que acompaña al personaje, sonando al mismo volumen.⁶¹

¿Dónde está, pues, *Modern Love*? En la cabeza de Alex, por supuesto. Durante todo ese fragmento lo que escuchamos no es realmente Bowie. La voz del músico es simplemente el filtro por el que nos llegan los pensamientos del personaje, permitiéndonos ver, de forma orgánica, física, su proceso de cambio. Es, en definitiva, un ejemplo paradigmático tanto de la música metadieética que señala Claudia Gorbman, como de la “brecha fantástica” entre lo diegético y lo extradieético. Como en la Introducción, nos referimos nuevamente a Robynn J. Stilwell:

“The border region – the fantastical gap – is a transformative space, a superposition, a transition between stable state. [...] These moments do not take place randomly; they are important moments of revelation, of symbolism, and of emotional engagement within the film and without.” (Stilwell, 2007: 200)

La revelación, pues, se ha producido, y la actitud de los personajes en *Mala sangre* ya no será la misma; tampoco la mirada del espectador, que ha visto/escuchado *Modern Love* “estallando” (Schafer) en el pecho de Alex/Lavant. Tampoco la canción de Bowie se recuperará de su contacto con la película de Carax: a partir de ese momento, para una parte del público (el cinéfilo, al menos), las imágenes de *Modern Love* son también las de *Mala sangre*.

Mientras que el videoclip original de la canción (realizado por James Yukich en 1983) mostraba una actuación en directo de la canción, *Mala sangre* integra la canción en su narrativa de romanticismo

61 Hemos estado tentados de escribir “y todavía más fuerte”, aunque no sea así en realidad. A diferencia de *Stuck in the Middle with You* en *Reservoir Dogs*, aquí la manipulación estriba en no alterar el volumen de la canción, que suena a toda potencia desde el primer momento, con independencia de la fuente diegética.

desaforado, y la dota de una iconicidad permanente. Recordemos las palabras de Tarantino: si el empleo de la canción es óptimo, esta pasa a formar parte del universo de la obra cinematográfica. Tanto es así que, cuando Noah Baumbach empleó el tema en *Frances Ha* (2012), lo hizo citando explícitamente el film de Carax, mostrando cómo la protagonista (Greta Gerwig) corre y salta alegremente por las calles de Nueva York hasta llegar a su apartamento. En el momento en que cierra la puerta, la canción se detiene, como si Baumbach entendiera que *Modern Love* solo tiene sentido cuando está acompañada de la energía de un movimiento exultante.

Esto tiene que ver con el segundo punto a remarcar de esta escena: la revelación que supone descubrir a Denis Lavant como un “cuerpo musical”, que se sacude y vibra como una membrana con el sonido.⁶² Esta cualidad sería explotada por otros autores, como Claire Denis en *Beau travail*, donde le reserva otro momento memorable: al final del filme, cuando su personaje, Galoup, es expulsado de la Legión Francesa, lo vemos regresar a Francia, desterrado de lo único que daba sentido a su vida. En su habitación, prepara la cama con cuidado y meticulosidad, se tumba en ella y saca una pistola. En su pecho, se lee un tatuaje “sirve a la buena causa, y muere”. En su brazo, palpita una vena, y su bombeo crea la ilusión de un reflejo con el ritmo de la canción que empieza a sonar en la banda sonora, *The Rhythm of the Night*, de Corona. El montaje corta a Galloup en una discoteca, bailando frenéticamente la canción. En un momento determinado, los nombres del reparto aparecen en pantalla: la película ha terminado oficialmente, y lo que vemos es una coda explosiva, que puede entenderse como un flashback a un momento anterior en el que el personaje visitaba, efectivamente, una discoteca, o como una fuga a un limbo terminal después del más que probable suicidio de Galloup: un instante que supera todo límite o lógica, abierto y hermético al mismo tiempo.

En un sentido distinto, también es remarcable el retrato que Jonathan Glazer hizo de Lavant en su videoclip para la canción de UNKLE *Rabbit in Your Headlight*. En esta ocasión, el actor no baila, sino que atraviesa un túnel, como un alucinado que farfulla incoherencias, y es atropellado una y otra vez por multitud de vehículos, sin que las embestidas parezcan producirle daño alguno más allá de cierta molestia. Finalmente, parece llegar a la revelación que tanto rumiaba, y descubre cómo detener el vapuleo: en lugar de avanzar, se detiene, descubre su torso y pone los brazos en cruz, en sincronía con el clímax extático de la canción, que llega precedido por un receso. Es entonces, en ese estatismo, cuando la densidad de su masa corporal invierte fantásticamente las tornas y es el coche el que queda destrozado al chocar contra él.

62 Recordemos la cita a Jankélévitch en la página 17 de la introducción.

1.6.3. *Los amantes del Pont-Neuf*

El cuerpo musical de Lavant vuelve a vibrar en *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), donde interpreta al tercer Alex, un mendigo que se enamora de Michèle (Juliette Binoche), una pintora desahuciada, junto a la que vivirá en el Pont-Neuf -cerrado a los peatones por unas obras-, aislados a la intemperie en el corazón de París. En un momento climático, los dos personajes observan cómo el cielo de la ciudad se llena de fuegos artificiales. Suena una voz, la de la cantante libanesa Fairuz, y también el acordeón de Jo Privat; dos músicas distintas, fundidas en la banda sonora por un Carax que actúa como DJ; o por la imaginación de Michèle, que activa su movimiento con estas músicas claramente metadieéticas. Mientras cruza el puente, la música va cambiando hasta las *Variaciones del Tema de Frank Bridge: Opus 10*, de Benjamin Britten. Cuando Alex decide imitar a su enamorada e incorporarse al baile, también suma a la mezcla el rock de la *Strong Girl* de Iggy Pop. Podría parecer que cada tema musical pertenece a los distintos espacios mentales de los protagonistas, pero el baile de Michèle se vuelve más agresivo en ese momento, se adhiere a la voz de Iggy Pop. Durante unos instantes debajo de la mezcla parece percibirse un acordeón, quizá también de Jo Privat, pero el cambio más drástico se produce cuando entra abruptamente el hip hop de *You're Gonna Get Yours* de Public Enemy, mientras el fuego de los petardos empieza a caer casi sobre el cuerpo de los protagonistas. Public Enemy se acaban enlazando con el vals de *El Danubio Azul* de Johann Strauss, momento en que los dos personajes finalmente unen (chocan) sus cuerpos para bailar juntos extáticamente, y llevar el clímax de esta densa secuencia musical nuevamente hasta el acordeón de Jo Privat y la voz de Fairuz. Así, el brevísimo apunte de mezclas musicales imposibles que Leos Carax había apuntado en *Chico conoce chica* encuentra finalmente su encarnación completa aquí, creando un momento de euforia esquizofrénica que alaba la inestabilidad de los personajes principales, en el que las canciones parecen estallar, como diría Schafer, desde su pecho.

Curiosamente, la música de David Bowie ha quedado fuera de esta mezcla, pero no de la película: tendrá su propia escena, operando un cambio interesante respecto a *Chico conoce chica* y *Mala sangre*: si en esas películas, Bowie se identificaba con el cuerpo de Alex, aquí parece ajeno a él, y mucho más cercano a su compañera Michèle. Mientras los dos protagonistas pasean por la calle, escuchan una música proveniente de una discoteca cercana. Se trata de *Time Will Crawl*, tema extraído del disco de Bowie de *Never Let Me Down* y escrito bajo la ominosa luz de las primeras noticias provenientes de la explosión nuclear de Chernobil en 1986. Aunque no hay menciones

explícitas a la catástrofe en la letra,⁶³ esta aparece teñida de imágenes ominosas y una sensación de Apocalipsis inminente, que se mete instantáneamente bajo la piel de Alex. Mientras Michèle se agacha para observar los pies de los bailarines que danzan la canción, a través de unas ventanillas a ras de suelo, Alex permanece de pie, inmóvil (la cámara se acaba centrando en sus pies; los pies veloces de *Mala sangre*, ahora petrificados). Es en ese instante cuando empieza a comprender que, tarde o temprano, su amada le dejará solo, pues ella siente el deseo de volver a esa vida burguesa que dejó atrás; la misma que llevan esos bailarines a los que ahora contempla fascinada. La canción sigue acompañando a los personajes cuando se montan en una noria, una experiencia excitante para Michèle, y terrorífica para Alex, que se tapa el rostro con las manos. En este punto, Carax deja claro el doble uso de *Time Will Crawl*, empática a los sentimientos de Michèle-Binoche, y totalmente anempática y contraria para Alex-Lavant, devolviéndonos a la ironía y la ambigüedad empática de “*Heroes*” en *Radio On*.



Boy Meets Girl / Mala sangre / Los amantes del Pont-Neuf: tres Carax, tres Alex, tres Bowie.

La producción de *Los amantes del Pont-Neuf*, víctima de un rodaje alargado hasta el infinito y de un presupuesto que se tuvo que multiplicar varias veces, desembocó en un fracaso comercial que truncó momentáneamente las aspiraciones de Leos Carax. La película cerraba su etapa como joven promesa del cine francés, y también como amante de David Bowie: junto a Christopher Petit, fue pionero a la hora de emplear su música como elemento de puesta en escena, y como rasgo y constante claramente autoral, otorgando a las canciones que elegía (en particular, como vimos, a *Modern Love*), una nueva vida narrativa. Durante esos años, Bowie era un elemento tan ligado al gesto autoral de Carax como la presencia protagónica de Denis Lavant o el embelesamiento ante Juliette Binoche.

Sin embargo, la música siguió desempeñando un papel importante en su cine: su siguiente película, *Pola X* (1999), contaría con una partitura original de Scott Walker, además de con temas de Sonic

63 Lo más parecido a ello serían estos dos versos: “I felt a warm warm breeze / That melted metal and steel”.

Youth y (Smog), entre otros, configurando una banda sonora cercana a la estética del avant-rock. Después de otro largo silencio creativo, *Holy Motors* (2012), filme que lo redescubrió para una nueva generación cinéfila, volvió a presentarlo lleno de música, incluyendo un número protagonizado por Kylie Minogue y coescrito por Carax y Neil Hannon, de The Divine Comedy. Su nuevo proyecto, *Annette*, aún sin fecha de estreno, es un musical escrito por el duo Sparks,⁶⁴ que servirá al cineasta para cumplir un deseo repetido en sus escasas declaraciones públicas: hacer una película atravesada completamente por la música.

1.7. Años noventa: sincronización y papeles secundarios

Como se ha indicado anteriormente, en los noventa la obra contemporánea de David Bowie sigue siendo carne de sincronizaciones industriales, contribuyendo también a algunas películas con canciones originales: *Cool World: una rubia entre dos mundos* (*Cool World*, Ralph Bashki, 1992) – *Real Cool World*; *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995) – *I'm Afraid of Americans*.⁶⁵ El interés por licenciar su fondo de armario musical es cada vez mayor, y encuentra algunos ejemplos destacados fuera de Hollywood: Lars von Trier empleó *Life on Mars?* para musicar uno de los intertítulos que servían de transición entre los capítulos de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1995), todos ellos musicados por canciones icónicas de la década de los setenta.⁶⁶

En los circuitos del cine estadounidense, cabe mencionar dos excepciones que, si bien encajan en el perfil de licencias promocionales, resultan plenamente adecuadas para las películas: los créditos finales de *Seven* (David Fincher, 1995) están ambientados por *The Heart's Filthy Lesson*, primer single del álbum *I.Ouside*, aparecido ese mismo año. La similitud entre la línea argumental del álbum, sobre una serie de asesinatos concebidos como obras de arte, y la elaborada puesta en escena

⁶⁴ Su tema *How Are You Getting Home?* suena en la banda sonora de *Holy Motors*.

⁶⁵ En realidad, se trata de un tema grabado durante las sesiones de *I.Ouside* (BMG – Arista, 1995) pero no incluido en el álbum. Su primer destino iba a ser la banda sonora de *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), pero los rumores de que la película sería un fiasco lo llevaron a retirar la propuesta. Finalmente, fue incluida en *Showgirls*, también un fracaso en la época, pero que al menos ha ganado un ferviente culto con el paso del tiempo. Posteriormente, Bowie realizaría una nueva versión incluida en su siguiente disco, *Earthling* (Arista – BMG, 1997). Así que, pese a que su primera aparición fue asociada a una película, *I'm Afraid of Americans* no fue escrita pensando en imágenes cinematográficas (O'Leary, 2012).

⁶⁶ La canción no pudo ser licenciada en formato doméstico, por lo que las ediciones en VHS y DVD sustituyeron el tema de Bowie por *Your Song*, de Elton John. En 2014, Criterion editó una versión en DVD y Blu-ray que restauraba el sitio de *Life on Mars?* en la película. Véase: D'angelo, Mike: *Breaking the Waves was a major turning point in Lars von Trier's career*. AV Film, 16-04-2014. <https://film.avclub.com/breaking-the-waves-was-a-major-turning-point-in-lars-vo-1798180151> (Consultado el 20-01-2018)

que presentan los crímenes de John Doe (Kevin Spacey) en la película, crean una evidente conexión entre los dos ítems. Por su parte, David Lynch utilizó otra canción de ese mismo álbum para los créditos iniciales (y finales) de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997): *I'm Deranged*, casi una manifestación sonora de la personalidad escindida del protagonista del filme. El propio Lynch contaba a Chris Rodley la revelación que supuso escuchar la canción.

RODLEY: [*I'm Deranged*] casi podría haber sido escrita para la película.

LYNCH: ¡Lo fue! [Risas] Era el corte número dieciséis del último álbum de Bowie. Estaba escuchando el álbum y me estaba gustando de verdad. Entonces llegué al corte dieciséis y todo el arranque de la película apareció delante de mí. Tal cual lo ves. Funciona desde el punto de vista de la atmósfera y, en muchos sentidos, desde el de la historia.

(Rodley, 1998: 380)

A principios de esa misma década también pareció que iba a ver la luz, finalmente, la primera banda sonora incidental compuesta por David Bowie, un cometido que lo había tentado durante años pero que nunca llegaba a concretarse. En 1993, tras visionar las cintas de la adaptación televisiva que la BBC estaba preparando sobre la novela de Hanif Kureishi *El buda de Suburbia*, el músico (uno de los referentes de juventud del escritor, que se atrevió a tantear su disposición para el encargo durante una entrevista) aceptó componer una serie de breves piezas instrumentales para la producción, grabadas en Suiza. De todas ellas, solo el tema titular, *The Buddha of Suburbia*, acabó figurando en la serie, acompañando los créditos finales de los episodios.⁶⁷ Pese a ello, el proyecto resultó provechoso para Bowie: partiendo de las miniaturas iniciales, se encerró en el estudio junto a Erdal Kizilcay y amplió los temas hasta dar forma a cincuenta minutos de música nueva, editada bajo el nombre de *The Buddha of Suburbia* (Arista, BMG, 1993) y etiquetada erróneamente como la banda sonora de la serie, cuando habría sido más adecuado considerarlo un nuevo álbum, cuyas aproximaciones a la música ambiental, reminiscentes de su trabajo con Brian Eno en Berlín, difícilmente habrían resultado un éxito comercial, pero podrían haber rehabilitado su imagen para la prensa que lo daba por perdido y desorientado desde mediados de los ochenta. En cualquier caso, con este trabajo, Bowie cerró el círculo que inició *Space Oddity* en 1969: pese a no lograr componer una banda sonora como tal, las imágenes inspiraron en el músico británico algunos de sus momentos más brillantes.

⁶⁷ Pese a no estar acreditados, Chris O'Leary sospecha que el músico también es el autor de los temas punk que toca el grupo de uno de los personajes (O'Leary, 2012).

En el lado de su carrera actoral, y pese a haber logrado un papel protagonista en una gran producción en los ochenta, *Dentro del laberinto*, primero fracasada pero luego merecedora de un ferviente culto, y de realizar una breve pero celebrada aparición como un sobrio Poncio Pilatos en *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988), Bowie mantendría un perfil bajo en este sentido en los noventa, quizá motivado por los malos resultados de su fichaje como galán romántico en *Encadenadamente tuya* (*The Linguini Incident*, Richard Shepard, 1991). Y aunque resultara muy criticada en su momento, *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, David Lynch, 1992), ofrecería al británico un papel, el del “desaparecido” Agente Especial Phillip Jeffries, que quedaría como uno de sus roles más recordados.

1.8. Aparecer desapareciendo: *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*

En la precuela de la serie de televisión creada por David Lynch y Mark Frost, Bowie interpreta a un agente del FBI desvanecido hace tiempo, cuya aparición coge por sorpresa a los personajes y también al espectador (aunque ya haya leído su nombre en los títulos de crédito iniciales). Eso se debe, sobre todo, a cómo está diseñada la secuencia de acciones que se encamina hacia su comparecencia.

La escena marca el inicio del segundo acto de la película (el primero se centra en un asesinato anterior al de la icónica Laura Palmer, y está protagonizado por otro cuerpo venido del mundo de la música, Chris Isaak), activándose con un plano que nos sitúa en las oficinas del FBI en Philadelphia. A continuación, reencontramos al protagonista de la serie, el agente especial Dale Cooper (Kyle MacLachlan), que hace su entrada en la película para transmitirle su inquietud a su superior, Gordon Cole (Lynch): “Son las diez y diez de la mañana del dieciséis de febrero. Estoy preocupado por aquel sueño que te conté”. Por corte, pasamos a un plano de Cooper en un pasillo, en el que se coloca frente a una cámara de seguridad, para a continuación desplazarse hasta la habitación en la que se encuentra el control de monitores, donde una de las pantallas muestra el pasillo vacío. El personaje repite esta acción diversas veces, y entremedio el montaje corta a la compuerta de un ascensor abriéndose, sin mostrarnos si hay alguien en su interior, hasta que en uno de los trayectos de Cooper, Jeffries-Bowie emerge repentinamente del ascensor. Su irrupción impacta literalmente en la secuencia de imágenes. En ese momento, Cooper entra en la sala de monitores, para descubrirse a sí mismo en el monitor que muestra el pasillo, mientras Jeffries pasa a su lado. Entonces, Cooper corre hasta el despacho de Cole, donde ha aparecido Jeffries, y en el que

también se halla el agente Albert Rosenfield (Miguel Ferrer). Llegado este punto, es imposible saber si lo que estamos viendo es la descripción del mencionado sueño de Cooper, si este ha cobrado forma en la realidad de la película, o si se trata de un acontecimiento desligado por completo. En cualquier caso, parece obvio que la entrada de Jeffries-Bowie ha causado un desajuste en la lógica espacio-temporal de la narración.

De hecho su misma presencia no parece encajar en esta ficción, tal y como señala Sean Redmond (2018: 151). Bowie viste americana y pantalones de color crudo, y una vistosa camisa floreada, algo que contrasta inmediatamente con los sobrios trajes de sus (ex?)compañeros, cuya reacción al verlo es, según Redmond, la que tendría alguien al toparse inesperadamente con una estrella del rock como el mismo Bowie (2018: 152). Pero no es necesario llevar la lectura al extremo de afirmar que Cooper, Cole y compañía están viendo *literalmente* a David Bowie para que la secuencia se cargue de la otredad y extrañeza que la estrella lleva auestas, y que no hace sino magnificarse por el monólogo que Jeffries empieza a pronunciar, declarando que “no piensa hablar de Judy” y que ha estado “en uno de sus encuentros”. En ese momento, el montaje empieza a interrumpir las palabras del personaje, intercalando la polución visual y acústica de un monitor de televisión, y de unos postes eléctricos, así como uno de los mentados “encuentros” entre criaturas que habitan otro espacio, algunas de ellas familiares para el espectador de la serie, como El Hombre de Otro Lugar (Michael J. Anderson) o el abyecto BOB (Frank Silva). Como si el personaje fuera consciente de estas interrupciones, su discurso se vuelve más exasperado, luchando por hacerse oír, hasta que desaparece, literalmente. “¡Se ha ido!”, exclama Gordon Cole, señalando lo evidente, y justo en ese momento es informado de otra desaparición, la de Chet Desmond, el personaje de Chris Isaak. Finalmente, un repaso a las grabaciones de los monitores de seguridad confirman que, por inexplicable que parezca, Philip Jeffries estuvo presente en el edificio.⁶⁸

La complejidad de este segmento estriba en la gran cantidad de elementos narrativos y textuales que se arrojan al espectador (a los personajes), sin apenas ofrecerle contextualización previa. Entre todos ellos, destaca la presencia de David Bowie, que aporta su propia carga a la ficción. Él mismo

68 Cabe decir que la avalancha de información comprimida en esta escena cobró su forma definitiva en la fase de montaje. La más reciente edición en Blu-ray de la serie y de la película permite acceder a una versión alternativa de la secuencia, mucho más lineal y sin interrupciones interdimensionales, en la que Jeffries expone un monólogo más largo ante sus atónitos compañeros. Cuando se queda a solas con Gordon Cole en la habitación, este le da la espalda un instante para pasar un mensaje a recepción, y al girarse de nuevo descubre que la silla que ocupaba Jeffries ahora está vacía. La escena no termina aquí, sino que llega a mostrarnos el destino del personaje, que es arrojado a través de una especie de rayo eléctrico en un hotel de Sudamérica; presumiblemente el mismo lugar en que se encontraba antes de transportarse en el ascensor.

se hallaba, como su personaje, inmerso en un momento de tránsito y cierta desorientación, habiendo finiquitado su grupo de rock Tin Machine, y a punto de publicar un disco, *Black Tie White Noise* (Savage Records, Arista, 1993), con el que trataría de recuperar la credibilidad artística que, entre la crítica y sus fans más antiguos, había perdido en los ochenta. De este modo, su presencia en *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*, recupera la extrañeza para David Bowie, así como una cualidad transgresora que atraviesa distintas dimensiones dentro y fuera de la ficción.

Tal es la influencia de Philip Jeffries, que el personaje sobrevivió a su actor. En *Twin Peaks. El regreso* (*Twin Peaks. The Return*, David Lynch, 2017), el agente extraviado reaparecía, convertido en una estructura de apariencia metálica que desprende un vapor: transformación que simboliza el paso definitivo de Jeffries a otro plano físico alternativo a lo humano. Si bien es cierto que esto puede que fuera una solución extrema para mantener a un personaje necesario para el entramado narrativo de *Twin Peaks* después de que Bowie rechazase participar en esta entrega de la serie (presumiblemente, por encontrarse en una fase ya avanzada de su cáncer),⁶⁹ es interesante tomar nota de la expectación que la posible presencia (o ausencia) de la estrella generó entre los espectadores. Pese a que todas las informaciones señalaban que Bowie no podía estar en el esperado regreso de la serie, eso no le impidió acecharla como un espectro, según la definición de Jacques Derrida: “aquel que no está, *no está* ya o no está aún vivo, *presentemente vivo*” (Derrida, 1995: 114, las cursivas aparecen en el texto original). Así lo denota, de forma harto emotiva, la introducción al “dossier Bowie” aparecido en el número 57 de *Cinema Journal*:

“Numerous interviews with key players involved with the [*Twin Peaks: The Return*] series suggest that if not for his illness at the time off production, Bowie would again have taken on the role of agen Jeffries as originally scheduled. The reporting of such facts stems from a longing to see him return, a nostalgia for what was once brilliantly there, and an allusive way to *presence* him into the series. [...] This desire to see Bowie appear in *Twin Peaks* is threefold: it is about the strangeness of a dead David Bowie giving life to the estrangement of the show; it is wanting to see an iconic, ghostly narrative foreshadow come to full apparition; and it is a loving, painful wish to see and hear the Black Star rise again, if only because our lives are painfully bare without him.”

69 Tampoco le prestó su voz, que ahora pertenece al actor vocal Nathan Frizzell, y pidió que también se doblase el flashback con su aparición original. En una entrevista a Pitchfork, David Lynch aventuró que la petición de Bowie fue debida a que en su momento recibió críticas por el impostado acento de Louisiana que dio al personaje (Wray, 2017).

(Cinque, Ndalianis, Redmon, 2018: 127 - 128)

Esta influencia espectral, que afecta no ya uno sino diversos textos filmicos-seriales, nos lleva a destacar un último aspecto: la aparición de David Bowie en *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* ejerce una función similar a la que poseen sus canciones cuando un cineasta las incorpora a una banda sonora. Y es que, a diferencia de lo que sucede en *El hombre que cayó a la Tierra* o *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*, donde Bowie posee papeles protagonistas y es una presencia constante en la ficción, en *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*, su aparición es fugaz y no posee continuidad, como un determinado tema musical que es escuchado en un momento determinado y ya no reaparece en la banda sonora. También plantea cuestiones de naturaleza diegética: ¿se encuentra dentro o fuera de la ficción? ¿A quién están viendo los demás personajes? ¿Nos hallamos ante un personaje de ficción llamado Philip Jeffries, o ante el avatar artístico conocido como David Bowie? ¿O acaso uno no es posible sin el otro? En cualquier caso, como sucedía en las películas de Leos Carax, y sucederá en títulos más recientes a los que nos dedicaremos en el capítulo 3, la aparición (visual) de la estrella significa un impacto rupturista, de apariencia puntual pero efecto duradero.



Twin Peaks: Fuego, camina conmigo / *Twin Peaks: El regreso*: dos estados de Bowie como *presencia desapareciente*.

Eso es, obviamente, aplicable a David Bowie, pero también a toda figura extracinematográfica que realice un cameo en una ficción, se interprete o no a sí misma: las apariciones de Madonna y Lou Reed en *Blue in the Face* (Paul Auster, Wayne Wang, 1995); Bruce Springsteen como voz mental de la autoridad masculina del protagonista de *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, Stephen Frears, 2000); o, saliendo del ámbito musical, la invocación de Marshall McLuhan para dejar en evidencia a un pedante en la cola de un cine en *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). En todos estos casos, se trata de apariciones disruptivas, ya sea simplemente porque el reconocimiento del personaje nos desplaza momentaneamente de la estricta diégesis de la ficción, o porque, como sucede en *Annie Hall*,

porque el cameo es en sí mismo una digresión; un breve desvío que, sin embargo, deja huella en el filme y en la memoria que tenemos del mismo.

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo aparte, pasado el ecuador de la década de los noventa, David Bowie, prefirió participar en producciones pequeñas, que no tuvieron un gran recorrido: un spaghetti western tardío, *Il mio West* (Giovanni Veronesi, 1998), que le dio la ocasión de interpretar a un auténtico villano, tremendamente sádico, con el que parece disfrutar sobremanera; quizá por encarnar a un arquetipo de malvado tan desaforado y alejado de su realidad que no puede haber riesgo de confundirlo con un álter ego o máscara: se trata simplemente de ver a David Bowie despidiéndose de las excentricidades y los extremos de *Earthling*, dándose el capricho de seguir la estela de tantos otros actores de prestigio que en un momento u otro han participado en un subproducto por una o diversas razones variopintas: la oportunidad, en este caso, de rodar en escenarios naturales de la Toscana, compartir protagonismo con Harvey Keitel... En una línea parecida se encuentra *Everybody Loves Sunshine* (Andrew Goth, 1999),⁷⁰ neo noir protagonizado por Goldie, figura central de la escena drum'n'bass, en el que Bowie participa como prolongación de haber colaborado en uno de los temas del álbum *Saturnz Return* (FFRR, 1998) del primero. En el filme, Goldie encarna al descerebrado cabecilla de una banda mafiosa inglesa, que tiene en Bowie a su contable y hombre de confianza, en palabras de Goldie, el personaje era “alguien a quien escuchar y respetar”, razón por la cual pensó en el autor de “*Heroes*” (RCA Victor, 1977) para el papel.⁷¹

Durante la primera década del siglo XXI, Bowie solo publicó dos álbumes, prácticamente consecutivos: *Heathen* (ISO Records, Columbia, 2002) y *Reality* (ISO Records, Columbia, 2003). Durante la gira de este último, el músico sufrió una dolencia cardíaca que lo apartó de los escenarios, reduciendo drásticamente sus apariciones público. Fue en este momento cuando muchos autores cinematográficos se volcaron en su música, hasta su reaparición una década después con *The Next Day* y el casi-póstumo *Blackstar* (ISO Records, Columbia, 2016). El capítulo cuatro de la presente tesis analizará esta situación, proponiendo una serie de causas y significados de esta tardía fiebre Bowie en la pantalla.

Detenemos aquí esta panorámica introductora sobre las distintas presencias de David Bowie en el

⁷⁰ Distribuida también como *B.U.S.T.E.D.*

⁷¹ En el capítulo 4 ahondaremos en el punto de vista de las generaciones más jóvenes, que ven en Bowie no solo al excéntrico y al extraterrestre, sino sobre todo una figura de referencia y autoridad.

mundo cinematográfico, que nos ha servido para realzar el interés del músico en la escena cinematográfica, y como esta ha tratado con él durante sus inicios, y en algunos de sus momentos de mayor reconocimiento. En los siguientes capítulos, de estructura menos cronológica y lineal, nos ocuparemos de diversos aspectos concretos que marcan y definen su figura, así como su voz autoral en el cine, y que aportan ideas clave para comprender mejor el uso de la música rock en el cine contemporáneo.

2. Lo alienígena como constante en las encarnaciones fílmicas de David Bowie

Any self is invented as soon as any purpose is conceived

Richard Poirier, *The Performative Self*

I change every day. I'm not outrageous. I'm David Bowie

David Bowie, entrevistado por Melody Maker en 1972

La primera vez que David Bowie miró (artísticamente hablando) a las estrellas, le cayó encima una de las canciones por las que pasaría a la historia: *Space Oddity*. De haberse quedado allí, hoy seguramente hablaríamos de uno de tantos autores de un solo éxito (“one hit wonder”) que pueblan la historia de la música pop y rock, reapareciendo periódicamente en sus compilaciones de tonadas identificadas por décadas, y cuyo destino natural está en las cajas de saldos. Recordaríamos la canción, pero difícilmente acertaríamos a la hora de nombrar a su autor, bloqueado en la punta de nuestra lengua. Sin embargo, la determinación del británico lo llevó más lejos de lo que cualquier odisea espacial podía prometer: pasó de ser un astronauta flotando en la soledad del cosmos, a convertirse en un hombre de las estrellas, que desea saludarnos, pero teme que perdamos la cabeza al comprobar cómo desafía el universo conocido: Ziggy Stardust, extraterrestre rockero (y, según algunos, mesiánico) y personaje titular del álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA, 1972), y álgter ego que David Robert Jones hizo interpretar a David Bowie entre 1972 y 1973 (e incluso un poco más allá).

En este capítulo, más que en cualquier otra parte del estudio, nos referiremos a la imagen de Bowie, relegando sus composiciones a un (relativo) segundo plano. También el cine tardará un poco en hacer su entrada. Estudiaremos, en definitiva, la idea de David Bowie como estrella. Un análisis que seguirá el planteamiento de Richard Dyer en *Stars*, según el cual siempre debemos referirnos a las estrellas como un “símbolo”, nunca como una persona real. Porque, por más que debajo de la estrella haya, forzosamente, un ser humano real, este queda fuera de nuestro alcance (quizá también de nuestro interés). No podemos conocer a la estrella directamente, pues siempre accedemos a ella a través de la mediación de un texto (Dyer, 1998: 2).

En el caso de Bowie, este texto sería él mismo: probablemente, ni siquiera los periodistas que tuvieron ocasión de entrevistar al músico, al menos durante la década de los setenta, llegaron a atisbar a la persona real. Bien es cierto que Dyer contempla la posibilidad (la necesidad, más bien)

de que la imagen de las estrellas se configure tanto a través de las películas (y discos, en el caso de Bowie), como de las acciones promocionales (las más directamente controladas para configurar una imagen: sesiones fotográficas, eventos para un posible club de fans, etc.) y de los actos publicitarios, que englobarían entrevistas en prensa y medios, pero también la rumorología y, en definitiva, todo aquello que no está controlado por la estrella y su equipo, al menos en apariencia. Un aspecto que ya fue señalado por Edgar Morin en su clásico estudio sobre la idea de las “Stars” (1972: 85 – 88).

La diferencia que argumentamos nosotros respecto a esta pauta es que, en el caso del firmante de *Hunky Dory*, la posible distinción entre la estrella, los personajes que encarna, y las obras que produce o en las que participa se diluye casi por completo: la imagen de un actor como John Wayne podía servir para que se le considerase idóneo para una cierta tipología de personajes, transmitiendo esos valores (reales o asumidos por el espectador) a la ficción, pero difícilmente lo veríamos comportándose en una aparición pública como si fuera una de las criaturas de ficción que había encarnado.

Con esto no queremos decir que David Bowie quisiera hacernos creer que realmente era un extraterrestre llamado *Ziggy Stardust*, ni que ninguno de sus seguidores confundiera sus identidades.⁷² Pero, al menos hasta que empezó a participar en películas como *El hombre que cayó a la Tierra*, el músico no tenía una ficción propiamente dicha que dar a sus avatares, por lo que la publicidad y la promoción se convertían en su texto. Algo que, según Tonja Cinque, hace de Bowie alguien que quiere ser visto como autor de su propia imagen de estrella (2018: 160).

En relación a esto debemos mencionar, también, que el único contacto de David Bowie con el mundo laboral ajeno al panorama artístico fueron los meses que pasó trabajando en Nevin D. Hirst, una pequeña agencia publicitaria londinense, como *runner* y artista de *paste-up*, a principios de la

⁷² Este es un territorio que sí podría considerarse que pisan aquellos músicos que ocultan públicamente su identidad, como el grupo estadounidense de pop experimental The Residents, activos y en el anonimato desde hace más de cuatro décadas, representados como unos hombres enfundados en unas enormes máscaras de globo ocular y vestidos con smoking y sombrero de copa. Se desconoce si sus integrantes actuales son los mismos fundadores de la formación, pero en tiempos recientes, la banda parece estar ocultando su identidad a plena vista: el documental *Theory of Obscurity: A Film about The Residents* (Don Hardy Jr., 2015), está narrado mayormente a partir de entrevistas con una serie de individuos que, presuntamente, forman el equipo más cercano a la infraestructura grupo. La alta probabilidad de que estas personas sean, en efecto, los propios Residents, podría indicar que la banda está dando la elección al público entre realizar un cálculo simple y acabar con la leyenda, o seguirles el juego y permanecer en su misterio juguetero. Véase Goff, 2015.

década de los sesenta. Un período breve, pero de reconocida importancia en su devenir, y en su reconocimiento de la profesión musical como algo más que crear canciones.

“The sole nine-to-five job of David Jone's life would enable him, in future years, to pronounce on the world of design, marketing and manipulation as a self-styled expert. In his later career he'd talk about how the advertising industry had been the prime force, alongside rock'n'roll, in shaping the later half of the twentieth century, and the fact he'd worked 'as an illustrator in advertising' became a key component of his self-image'.” (Trynka, 2011: 31)

No hay que obviar, tampoco, que la primera aparición en los medios británicos de David Jones, antes incluso de emplear el nombre de Bowie, fue en 1964, como portavoz de sendas asociaciones, The International League for the Preservation of Animal Filament y The Society for the Prevention of Cruelty to Long-Haired Men; en esencia, dos formas de referirse a las supuestas burlas que recibían los músicos pop que optaban por dejarse el cabello largo. Con apenas diecisiete años, el Jones que iba a ser Bowie y luego sería Ziggy ya intuía la importancia de crear una forma de ficción (en este caso, una organización de nombre rimbombante pero causa jocosa) para llamar la atención que, en aquel momento, no estaba logrando su música. Asimismo, también expresaba su voluntad de alinearse con una tipología de la otredad, cuya evolución en lo extraterrestre no es sino una manifestación, particularmente espectacular, de una fijación en la extrañeza que marcaría el arco de la filmografía del David Bowie actor, como demuestra un repaso rápido al catálogo de sus encarnaciones más destacadas:

Thomas Jerome Newton, extraterrestre llegado a nuestra civilización en *El hombre que cayó a la Tierra*. Tanto la película como el personaje serán tratados en este capítulo.

Paul Ambrosius von Przygodski, soldado que no halla su lugar al volver al hogar en *Gigoló*, ya comentada en el capítulo anterior.

El amoral poeta Baal en *Baal* (1982), la adaptación televisiva que Alan Clarke hizo del texto de Bertolt Brecht. Un personaje de fuerza destructiva y escandalosa, y figura esencialmente anómica (concepto que ampliaremos en este capítulo), cuyo aspecto desaliñado, desagradable incluso, niega la posibilidad de que Bowie exhiba aquí el “cuerpo de una estrella” (Furby, 2018: 171).⁷³

⁷³ Pese a ello, fueron las cualidades carismáticas y mesiánicas del trovador *brechtiano* las que llevaron a los

El vampiro John Blaylock en *El ansía (The Hunger)*, Tony Scott, 1983), que ha vivido siglos siendo joven y debe enfrentarse a un rápido proceso de envejecimiento, enfrentando la imagen de la estrella-Bowie a su decrepitud.⁷⁴

El Mayor Jack Celliers en *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*, cuya presencia (la presencia de Bowie) turba profundamente a los soldados japoneses de los que es prisionero, hasta el punto de ser sacrificado (como Ziggy Stardust). La condición humana del personaje es trascendida por el efecto que tiene sobre los demás; por ejemplo, cuando desafía al Capitán Yonoi (Ryuichi Sakamoto) dándole dos besos en las mejillas (volveremos a esto más adelante en el capítulo):⁷⁵ his whiteness is the material out of which an alien androgyny and an unstable sexuality emerge” (Redmond, 2015: 215). Además, Trynka define al personaje como “una figura Crística, humana pero perteneciente a otro mundo.” (Trynka, 2011: 313) No por casualidad, las iniciales del personaje son J. C., como señala el productor del filme, Jeremy Thomas, que apela a la necesidad de escoger para el papel a alguien que tuviera un aura distinta a la de los actores.⁷⁶

Jareth, rey de los Duendes, en *Dentro del laberinto*. Personaje que rige un submundo de fantasía, en el cual nos detendremos extensamente en el siguiente capítulo.

El Agente Especial Phillip Jeffries en *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo*. Desaparecido en extrañas circunstancias, aparece para entregar un mensaje críptico a sus antiguos compañeros del FBI, y se vuelve a desvanecer entre interferencias eléctricas,

responsables del proyecto a considerar que una estrella del rock, en este caso David Bowie, sería idea para el papel (véase Furby, 2018: 171).

74 Bowie también ejerció de maestro de ceremonias en la segunda temporada de la serie de televisión que franquiciaba el título de la película, introduciendo los distintos capítulos, e incluso interpretando a un personaje en uno de ellos.

75 Sakamoto, miembro de Yellow Magic Orchestra, fue el encargado de componer la banda sonora. En la entrevista incluida en la edición española del filme, conmemorativa de su 25 aniversario, este explica que quería hacer una versión cantada del tema principal para lanzarla como single, y pidió a Bowie si estaba interesado en encargarse de las voces. Éste rechazó la propuesta, alegando que quería centrarse en el proyecto exclusivamente como actor (finalmente, la canción, *Forbidden Colours*, fue interpretada por David Sylvian). En el reportaje sobre la producción de la película, también incluido en el DVD, Bowie confirma esta versión, y declara que no le gusta mezclar ambas facetas, quizá aún resentido por el fiasco de *El hombre que cayó a la Tierra*. Sin embargo, poco después, sí contribuiría con canciones originales para *Principiantes* y *Dentro del laberinto*.

76 Entrevista incluida en la edición en DVD 25 aniversario de *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*.

como ya hemos comentado en el capítulo anterior.

El señor Rice, en *El secreto del señor Rice* (*Mr. Rice's Secret*, Nicholas Kendall, 1999), un alquimista centenario que pasa sus últimos años llevando una vida tranquila en un pequeño pueblo, y entabla amistad con su joven vecino. Este personaje también será tratado en el capítulo tres.

Incluso los personajes reales que interpretó poseen esa misma condición de excepcionalidad y difícil encaje. Empezando por Joseph “John” Merrick, el “Hombre Elefante”, a quien dio vida en los escenarios de Broadway en 1980, en la obra de teatro de Bernard Pomerace. A diferencia de la película de David Lynch estrenada ese mismo año (y no basada en el texto de Pomerace), que empleó el maquillaje para acercar al actor John Hurt al aspecto deformado que presentaba Merrick a causa de la neurofibromatosis congénita, Bowie encaró el personaje sin maquillaje de ninguna clase, forzando su voz, sus movimientos y su rictus facial para transmitir las dificultades físicas de Merrick, en lo que sin duda representó la aplicación más ambiciosa de todo lo que había aprendido en cuestiones de pantomima y lenguaje corporal.⁷⁷ O Andy Warhol en *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), poniendo de relieve la no-presencia del artista pop. Retengamos las palabras que Paul Morley usa para definir el trabajo de Bowie en este filme, ya que como veremos más adelante, podrían aplicarse también a su encarnación de Newton en *El hombre que cayó a la Tierra*:

“[Bowie] fills the blanks of Warhol, with the sublime skill of someone who is always filling in his own blanks. He transmits someone who is both deep and shallow with his own expertise at merging the deep and the shallow. He knows exactly how to pin down a ghost, and exquisitely frame smoke, and register irrational single-mindedness as a kind of virtue. You're watching Warhol, but you're also watching Bowie, neither of whom in many ways actually exist, and one feeds the other.” (Morley, 2016: 422)

O el inventor Nikola Tesla en *El truco final* (*The Prestige*, Christopher Nolan, 2006), a quien vemos aparecer en escena de entre una maraña de rayos eléctricos, proveniente de su bobina de Tesla, como si estuviera cogiendo el relevo del extraviado Philip Jeffries. Christopher Nolan recuerda así cómo llegó a la conclusión de que David Bowie era la persona indicada para encarnar al inventor de la corriente alterna:

⁷⁷ En este enlace pueden verse algunos fragmentos de la función: <https://www.youtube.com/watch?v=cPithDmHrd0>

“Tesla was this other-worldly, ahead-of-his-time figure, and at some point it occurred to me he was the original Man Who Fell to Earth. As someone who was the biggest Bowie fan in the world, once I made that connection, he seemed to be the only actor capable of playing the part. He had that requisite iconic status, and he was a figure as mysterious as Tesla needed to be.” (Vain, 2016)

Existe, entonces, en la filmografía actoral de David Bowie una lógica de la cual el actor no resulta tan responsable como en los álbumes que firma bajo su nombre, pues se trata de proyectos que no son impulsados por él, y en el que hay un gran número de decisiones que no le conciernen, pero en la cual se puede detectar una afinidad, proveniente tanto de los cineastas y productores que quieren contar con su presencia, y de su misma atracción por una tipología de personajes definidos en la alteridad. En ese sentido, la carrera cinematográfica de Bowie queda más cerca de lo que Richard Dyer denominaría una estrella (con la salvedad de que las incursiones interpretativas del músico son más intermitentes que las de un actor que tiene en este campo su principal, si no única, fuente de trabajo) que de la inoperancia dramática de los músicos que, según Kay Dickinson, se pluriemplean en la interpretación, siendo incapaces de trasladar a la pantalla el carisma de sus grabaciones musicales (Dickinson, 2008: 37).

Más que de una estrella-autor, concepto que resultaba problemático para Dyer (1998: 152), el diálogo que se da entre las proyecciones discográficas y filmicas de David Bowie remite al texto de Giorgio Agamben *El autor como gesto*, incluido en el volumen *Profanaciones* (2005), donde se reformula la idea de autoría a partir de la conferencia de Foucault “¿Qué es un autor?”.⁷⁸

“Foucault formula, a través de una cita de Beckett («Qué importa quién habla, ha dicho alguien, qué importa quién habla»), la indiferencia respecto al autor como emblema o principio fundamental de la ética de la escritura contemporánea. Lo que la escritura pone en cuestión, sugería Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto que escribe cuanto la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer: «La huella del autor está solo en la singularidad de su ausencia». Pero la cita de Beckett contiene en su enunciado una contradicción, que parece evocar irónicamente el tema secreto de la conferencia. «Qué importa quién habla, ha dicho alguien, qué importa quién habla»: hay, entonces, alguien que, aun permaneciendo anónimo y sin rostro, ha proferido el anunciado,

⁷⁸ Pronunciada originalmente ante la Sociedad Francesa de Filosofía en 1969, y dos años más tarde en la Universidad de Buffalo, en una versión modificada.

alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no hubiera podido ser formulada. El mismo gesto, que quita toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su insoslayable necesidad.” (Agamben, 2005: 78)

La trayectoria de David Bowie, y en concreto su adopción de la entidad alienígena de Ziggy Stardust en los setenta, ofrece un magnífico ejemplo de esta perspectiva de la función-autor, pues en cada uno de sus pasos, Bowie no plantea su expresión como “sujeto que escribe”, sino que abre una grieta cada vez más amplia en la que desaparecer. Esta impresión se ve reforzada por las palabras del propio Bowie en una entrevista televisiva de 1999 citada por Jacqueline Furby (2018: 170), donde expresa una visión de la autoría remarcablemente coincidente con la de Agamben: “A piece of work is not finished until the audience come to it and adds their own interpretations [...] What the piece of art is about is the grey space in the middle [between the artist and the audience].”

A lo largo de este capítulo, veremos cómo el proceso de creación de personajes por parte del músico, además de ser una táctica de autopromoción y una construcción “estelar”, desprecia la idea de “función-autor” descrita por Foucault (“un determinado principio funcional a través del cual, en nuestra cultura, se limita, se excluye, se selecciona; en una palabra: es el principio a través del cual se obstaculiza la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción.”)⁷⁹ y, a través de Ziggy Stardust, se diluye como autor, liberando de “obstáculos” el circuito entre la obra artística y su receptor.

2.1. La práctica hace la perfección

Una de las nociones generalmente atribuidas a las estrellas y que más discutibles le parecen a Dyer es la del “talento innato”, que él considera peligrosamente cercana al pensamiento mágico, y solo útil para complementar por qué no todos los intentos de construir una estrella acaban en éxito.

“How much credence you give to such ideas [el talento como cualidad ponderable para determinar el ascenso de una estrella] will in the end depend on how much you believe in 'great unique individuals' as opposed to famous people being 'the right type in the right place at the right time' (always remembering that type, place and time are shaped by the same society).” (Dyer, 1998: 16)

⁷⁹ Citado en Agamben, 2005: 80 – 81.

Posiblemente, el ejemplo de David Bowie congratularía a Dyer. Viendo (no solo escuchando) hoy piezas primerizas como las incluidas en *Love You Till Tuesday*, e incluso filmaciones algo más maduras, como la de *Pierrot in Turquoise*, la estrella solo aparece si proyectamos allí las encarnaciones de Bowie que llegarían después. Solo está si nuestra mirada, con toda su subjetividad, quiere ver en ellas su germen.⁸⁰ Cortamos al 6 de julio de 1972: el cantante comparece en el seminal espacio musical de la BBC Top of the Pops para estrenar su single *Starman*. Viéndolo, nadie podría creer que no se trata de un ídolo de masas, alguien capaz de levantar al público con un mero chasquido de dedos. Resulta tan difícil como asumir que ese artista sea el mismo que, tres años antes, trataba de convencernos de que nos amaría hasta el martes. En efecto, no lo es, porque ahora nos encontramos ante Ziggy Stardust.⁸¹

Más adelante, volveremos a esa aparición en Top of the Pops. Por el momento, nos interesa constatar que ha habido una transformación en Bowie, y no precisamente mágica, sino debida a un esfuerzo y a un tesón por cultivar en su presencia escénica un carisma que no le era innato.⁸² Para Thorsten Botz-Bornstein, esta es su cualidad más admirable, y aquella con la que como público es más sencillo relacionarse, pues habla de un momento previo a cualquier noción de genialidad, en el que lo que importa es el trabajo y la determinación:

“Bowie overcame his initial awkwardness [doing] what we thought we knew rather well: he worked very hard. [He] had overcome the constraints of his petty-bourgeois living space and established a new reality simply by modifying his own body movement. He had managed to control his body to stylize it, to aestheticize it.” (Botz-Bornstein, 2016: 10-11)

80 Una anécdota personal del autor de la tesis, relacionada con este aspecto, para la cual nos permitimos pasar a la primera persona del singular: en mis primeros años de adolescencia, el periódico La Vanguardia incluyó en uno de sus números dominicales un CD con una pequeña selección de canciones primerizas de David Bowie. Tras escuchar el compacto, mis amigos y compañeros de clase, que hasta entonces tan solo conocían al músico por la insistencia con que yo repetía su nombre, no podían creerse que *ese* fuera realmente uno de mis máximos referentes. Aunque en aquel momento tomaba cualquier crítica al cantante casi como un ataque personal, mi única respuesta a su mofa fue admitir, con la boca pequeña, que aquel no era el Bowie que yo tenía en un pedestal: “lo bueno vendría después”. Es duro ejercer de abogado defensor de *The Laughing Gnome* cuando se tiene trece años. A quien pueda interesarle: en la actualidad he conseguido hacer las paces con el período inicial del músico... pero siguen estando entre los discos suyos que escucho con menos frecuencia.

81 Huelga decir que estas apreciaciones se basan en la consideración comúnmente aceptada de que el David Bowie de 1967 es menos excitante que el de 1972. Evidentemente, puede que haya quien se sienta más cautivado/a por el primero que por el segundo, pero no tenemos constancia de su existencia.

82 “Carisma” es otro término conflictivo para Dyer (1998: 30).

¿En qué consistió el “trabajo duro” de Bowie? Tras haber dominado (a un nivel elemental, al menos) la pantomima y haberse expuesto, en *The Mask*, a ser un rostro vacío que solo empezaba a tener nombre tras colocarse una careta, su primer reto fue el de proyectar una imagen definida, algo que lo separase del pelotón de músicos folk en que habitaba.

2.2. Mutaciones de género y orientación sexual

Este logro aconteció al filtrar a la esfera pública una revelación personal que llegó de la mano de Lindsay Kemp: la posibilidad de las relaciones homosexuales, y de identificarse con rasgos femeninos desde la masculinidad. La nueva presentación llega, adecuadamente, con un disco, *The Man Who Sold the World*, que lo asocia a la pujante escena del glam rock, ya de por sí habitada por la exageración teatral.

“Una diferencia crucial en este punto [entre el pop en general y el glam en particular] tal vez radique en la transparente autoconciencia con que los artistas del glam hicieron uso de aspectos como el vestuario, la teatralidad y la utilería, gesto muchas veces más al borde de la parodia del glamour que de una adopción sincera. El glam llamaba la atención sobre su propia falsedad. Los intérpretes exhibían un comportamiento déspota, dominaban al público (al igual que cualquier verdadero artista del mundo del espectáculo), pero en simultáneo llevaban adelante una suerte de autodestrucción burlona de sus propias personalidades y poses, satirizando el carácter absurdo de toda performance.” (Reynolds, 2017: 14)

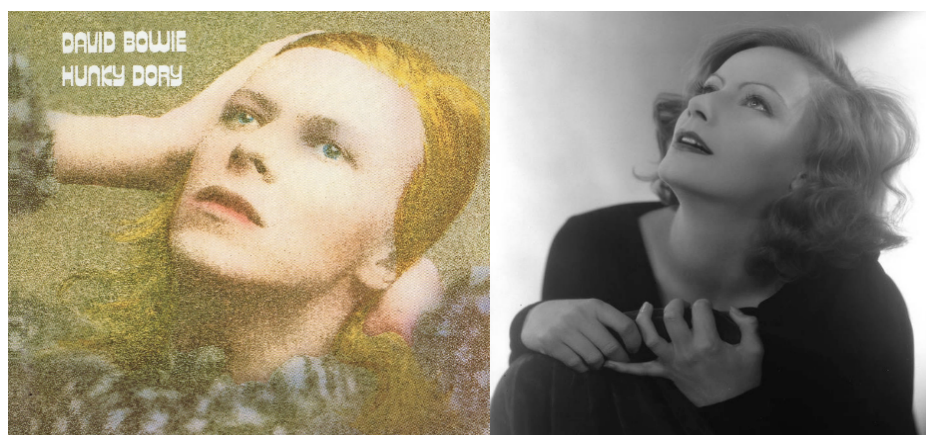
Editado primero en Estados Unidos, la versión americana de *The Man Who Sold the World* tenía como portada una ilustración de Michael J. Weller que representaba a un cowboy frente al Cane Hill Hospital, donde estaba interno el hermanastro de Bowie, Terry Burns, afectado de esquizofrenia; un hecho aludido en la canción *All the Madmen* (Trynka, 2011: 120). El diseño podía tener una gran resonancia personal, pero difícilmente diría nada al público. El músico no tardó en comisionar otra portada al fotógrafo Keef: en ella, Bowie aparecía recostado en una chaise longue, con una larga melena derramándose sobre sus hombros, y portando un vestido de color crema y azul.⁸³ Una clara escena de androginia que no gustó a las discográficas: la fotografía de Keef solo fue utilizada en Reino Unido, y solo en una primera edición, sustituyéndose en 1972 por una imagen en blanco y negro de su encarnación como Ziggy. En Alemania se optó por una tercera (o cuarta) vía: un diseño

⁸³ “Un vestido de hombre”, como gustaba de especificar Bowie cada vez que le preguntaban al respecto. Véase Watts, 1972.

en que Bowie era convertido en una bestia mitológica alada y en pleno vuelo. No fue hasta la década de los noventa cuando el cantante logró instaurar definitivamente la estampa de Keef como presentación canónica del disco, en la cual, a través la androginia travestida, el músico empezaba a efectuar conscientemente un proceso de turbación y seducción, que enlaza con las ideas del respecto de Jean Baudrillard:

“Ni homosexuales ni transexuales, lo que les gusta a los travestis es el juego de indistinción del sexo. El encanto que ejercen, también sobre sí mismos, proviene de la vacilación sexual [...] lo que les apasiona es seducir a los mismos signos. En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción.” (Baudrillard, 2000: 19)

En 1971, Bowie cerró el plano, centrando la ambigüedad en su rostro: la portada de *Hunky Dory* es un primer plano del músico, con una expresión de anhelo ensoñador, y mesándose el pelo con las manos. Gestos que Camille Paglia identifica como sacados del manual de estilo de las estrellas femeninas en la época dorada de los estudios de Hollywood, y concreta las referencias seguidas por Bowie y el fotógrafo Terry Pastor en la sesión que Edward Steichen hizo en 1928 a Greta Garbo, y de la cual salieron algunas de las imágenes más icónicas de la actriz.⁸⁴ La escritora también señala la audacia y atrevimiento de esta elección estética, que reivindica un glamour hollywoodiense que en la época no era tratado aún con seriedad por los estudios y análisis cinematográficos (Paglia, 2013: 70).



Portada de Brian Ward para el disco *Hunky Dory* / Greta Garbo fotografiada por Edward Steichen: estrellas.

84 Citada explícitamente en la letra del tema *Quicksand*: “I’m the twisted name on Garbo’s eyes”. Unos años después, Bowie sería fotografiado por Steve Schapiro imitando de forma explícita a otro icono del cine: Buster Keaton.

Tras el coqueteo con la ambigüedad andrógina,⁸⁵ llegó un movimiento más agresivo. El 22 de enero de 1972, David Bowie aparecía en la portada del semanario musical *Melody Maker*, entrevistado por Michael Watts; el titular: “Soy gay. Siempre lo he sido, incluso cuando solo era David Jones”. El músico, casado entonces con Angela Bowie y con un hijo, Duncan “Zowie” Jones, mediatizaba su homosexualidad (o bisexualidad) en un país, el Reino Unido, donde las relaciones entre personas del mismo sexo habían estado penadas hasta 1967. En el artículo, Watts observa que la declaración fue pronunciada con una ligereza impropia de una confesión trascendente y sincera:

“But there's a sly jollity about how [Bowie says he's gay], a secret smile at the corners of his mouth. He knows that in these times it's permissible to act like a male tart, and that to shock and outrage, which pop has always striven to do throughout its history, is a ballsbreaking process. And if he's not an outrage, he is, at the least, an amusement. The expression of his sexual ambivalence establishes a fascinating game: is he, or isn't he? In a period of conflicting sexual identity he shrewdly exploits the confusion surrounding the male and female roles.” (Watts, 1972)⁸⁶

El matiz no impidió que las palabras del músico corrieran como la pólvora y fueran celebradas, censuradas o criticadas por quienes veían en ellas (con razón) el neón de una autopromoción poco o nada interesada en hacer causa por el activismo gay y lésbico.⁸⁷ Sea como fuere, hay quien, como Simon Reynolds, prefiere recordar la discordancia que las decisiones de Bowie suponían para la época:

“Hoy resulta muy difícil reconstruir la monotonía y la escasez visual de la Inglaterra de

85 Durante la gira de *Ziggy Stardust*, que llevó a Bowie y su banda a Japón, el músico quiso aprovechar su visita a un país y a una cultura por la que se sentía particularmente atraído (véase Bornstein, 2016: 14 - 17), para profundizar en este aspecto, recibiendo una lección en maquillaje de *kabuki* por parte del actor Tamasaburo Ando, autoridad entre los *onnagata*: actores que interpretan papeles femeninos (Paglia, 2013: 72).

86 En una breve pieza para *The Guardian* en 2006, Watts recordaba el artículo y mostraba cierto arrepentimiento por el tono incrédulo con que trató las confesiones de Bowie, describiendo el *timing* de la declaración como calculado pero, también, “honesto”.

87 “David doesn't have much time for Gay Liberation, however. That's a particular movement he doesn't want to lead.”, afirma Watts en su artículo, pero no hay ninguna declaración del artista al respecto. En cualquier caso, Bowie pudo ser buque insignia del cambio de paradigma en la sensibilidad de la música hacia la homosexualidad, pero ni siquiera era el mayor exponente gay de la escena glam -lugar que ocuparía Jobriath-, ni se enfrentó a verdaderos problemas a causa de ella, a diferencia de artistas como John Howard, cuyo disco de debut fue vetado en la BBC a causa de su notoria homosexualidad. Véase Cruz, 2016.

1972, ese fondo sucio y gris que se infiltraba en los periódicos de música, ofreciendo un contraste perfecto para destacar el esplendor físico y visual de Bowie. Incluso en blanco y negro, la elegancia de aquellas imágenes parecía saltar de las páginas, rodeadas, como estaban en aquel número en particular de *Melody Maker*, por otras del juglar barbudo Cat Stevens, el patilludo excantante de Spooky Tooth, Gary Wright, junto a su nueva banda Wonderwheel, y la sorprendente fealdad del aviso de página completa de Grunt, la compañía discográfica de Jefferson Airplane.” (Reynolds, 2017: 264)

Unos meses después, Bowie convirtió el verbo en gesto. Fue en la ya citada aparición en *Top of the Pops* del 6 de julio, donde el cantante y su banda interpretaron *Starman*. La realización empieza encadenando planos detalle de la guitarra azul de Bowie con primeros planos del rostro del cantante, que en todo momento muestra una seguridad que no necesita de excesos histriónicos para resultar espectacular. Lo más chillón es su vestido -azul, rojo, dorado- y su pelo encrespado y enrojecido. Los movimientos son pocos, pero decisivos; por ejemplo: señalar y mirar fijamente a cámara (al espectador) justo en el momento en que la letra dice “I had to phone someone so I picked on you”. O, sobre todo, pasar el brazo por encima del hombro del guitarrista Mick Ronson y mirarlo con complicidad y picardía. Hoy, el gesto podría pasar como una simple demostración de camaradería,⁸⁸ pero en la Inglaterra de 1972, abrió un mundo de posibilidades. Quienes lo presenciaron, no pueden sino recordarlo con palabras encendidas que parecen tan desproporcionadas como desarmantemente honestas:

“[Fue] un gesto de intimidad homosocial que hoy puede parecer muy pequeño pero en aquel momento resultó subversivamente femenino” (Reynolds, 2017: 279)

“It doesn't [just] suggest escaping the bounds of earth; it symbolises escaping the bounds of sexuality. The fifteen-million-strong audience struggles to absorb this exotic, pan-sexual creature: in countless households, the kids are entranced [...] For a generation of teenagers, there was no hesitation: those ninety seconds, on a sunny evening in July 1972, would change the course of their lives.” (Trynka, 2011: 2)

Existe incluso un libro que tiene su centro de gravedad en los tres minutos y medio de la

88 O, más apropiadamente, como una variación para todos los públicos de una de las dinámicas escénicas que Bowie y Ronson practicaban en los conciertos de aquella época, inmortalizada fotográficamente, con el cantante arrodillándose y lamiendo la guitarra de Ronson, como si se practicase sexo oral a un instrumento que, ya de por sí, suele ser caracterizado como un símbolo fálico.

actuación.⁸⁹ Pero es Paul Morley quien, además de alabar la audacia del momento, se encarga de recapitular los hechos y atribuir su parte de mérito a las lecciones aprendidas de Lindsay Kemp:

“Kemp taught Bowie to dance, or at least to move in a fluid way. It was never dance, but it was something that enabled Bowie to mesmerise his audience, to draw them in through movement, a glance, a killer gesture. His costumed arm casually draped around the shoulder of his guitarist Mick Ronson during his debut Top of the Pops performance of *Starman* that has penetrated pop legend was a form of dance a transfixing moment where actual rules of existence were challenged and rerouted, a move into the past and the future at the same time, a transfer of power in a way from the old world to a very new world. Bowie communicated in a split second that he understood how the female element of his personality was part of his masculinity. Everyone whatever their sexual persuasion who was alive to the moment felt a definite sense of sexual arousal, and in essence it was a dance movement, the art of gesture, filled with distilled truth, something Bowie learnt from Kemp. When he looked direct into the camera, into your home, into your very soul, and announced he had picked on you-*ooh-ooh*, he was singing only to you and only for you, and inviting to the free world he belonged to. He was doing it using the techniques of a clown.” (Morley, 2016: 164)

Diez años después, ya convertido en estrella global, Bowie realizaría una variación sobre este gesto transgresor dentro de una ficción cinematográfica, la de *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*. En la película de Oshima, la presencia del personaje que interpreta el músico, el mayor Jack Celliers, turba hasta lo indecible a los militares japoneses que lo mantienen como preso; particularmente, al Capitán Yonoi que encarna Ryuichi Sakamoto. En el momento de su confrontación climática, Celliers desarma a su antagonista con sendos besos en la mejilla, instante al que Oshima da un relieve particular alterando la velocidad de la imagen. Como observa Rosalind Galt: “Bowie's queer masculinity, charisma, and destabilization of male power begin to describe the complex sexual hierarchies at play in his performance” (2018: 134). Pero la cercanía física supone también una transgresión con la que el personaje firma su sentencia de muerte: es enterrado vivo, dejando su cabeza en la superficie a la espera de que muera deshidratado.

“Bowie is fetishised, trapped in the frame as an impossibly beautiful object of desire. But the film also traps him sadistically, subjecting him to beating and torture. As the film progresses,

⁸⁹ *When Ziggy Played Guitar*, de Dylan Jones. Véase: <https://www.theguardian.com/books/2012/jul/01/when-ziggy-played-guitar-review>

his body becomes broken and dirty, his iconic blond hair wild.” (Galt, 2018: 135)

Justamente, durante su calvario, una noche Celliers recibe la visita de Yonoi, quien arranca un mechón del pelo rubio de Celliers (un signo más de su otredad y excepcionalidad entre sus captores japoneses), presumiblemente para conservarlo como un fetiche de su enemigo/amado.



Ziggy Stardust y Mick Ronson / *Feliz Navidad*, *Mr. Lawrence*: gestos de transgresión.

Curiosamente, en la misma época en que legaba al cine de la década de los ochenta una de sus imágenes homoeróticas más duraderas, Bowie también se encargaría de matizar (refutar, más bien) las declaraciones que había realizado diez años antes a propósito de su orientación sexual. Así quedó reflejado en una entrevista publicada por *Rolling Stone* en 1983: “The biggest mistake I ever made was telling that Melody Maker writer that I was bisexual. Christ, I was so *young* then. I was *experimenting*....” [las cursivas pertenecen al original].⁹⁰

Por su parte, Chris O'Leary, en su análisis del single inmediatamente posterior a Ziggy Stardust *John, I'm Only Dancing* (comúnmente considerado un himno gay, o bisexual, incluso por su mismo autor), resume las principales claves que llevaron a la salida del armario del músico: la

⁹⁰ El título del artículo era “David Bowie: Straight Time”, jugando con el doble significado inglés del término “straight”, como “recto” y “heterosexual”. No ha de ser casual que la pieza pertenezca a la promoción del álbum *Let's Dance*, momento en que Bowie decidió lanzarse definitivamente a la conquista del mercado *mainstream* y llegar a un público tan amplio y masivo como le fuera posible (en la misma entrevista, el cantante se declara cansado de todo lo “cool” o “moderno”, tratando de erradicar la impresión de que se trataba de un artista afín a la vanguardia).

homosexualidad ya no era considerada un crimen en el Reino Unido y se habían fundado las primeras comisiones por un frente de Liberación. Por lo tanto, el titular podía levantar revuelo, pero difícilmente acabaría con la carrera de un músico no especialmente conocido.⁹¹ O'Leary también hace notar que él y su manager llevaban un tiempo observando la aceptación que su figura tenía entre la comunidad homosexual, y ya había realizado alguna entrevista para publicaciones dirigidas explícitamente a un público gay. Finalmente, O'Leary lo define (de manera bastante sensata, a nuestro entender), como un bisexual “moderado”, que a la hora de la verdad solamente mantuvo relaciones estables con mujeres.

“His self-outing to Melody Maker was part of the blithe sexual innocence of his milieu and likely reflected a legitimate questioning of his sexuality at the time. And being a publicly-identified homosexual was also the nervy culmination of his outsider affectations, the next step beyond identifying as a mod or a hippie or a Buddhist.” (O'Leary, 2015: 248)

La estrategia del flirteo homoerótico se demostraba exitosa para Bowie, quien finalmente parecía haber encontrado una manera de comunicar algo específico (si bien intangible) al público. Pero en la entrevista con Watts, además del cacareado titular, había declaración que en aquel momento quedó eclipsada, pero que resulta verdaderamente reveladora de hacia donde se encaminaba Bowie: “voy a tener un éxito colosal, y hay algo terrorífico en ello”.

2.3. Star-Man: el simulacro de un ídolo

Everyone just knows that David Bowie is going to be a lollapalooza of a superstar throughout the entire world this year, David more than most.

Michael Watts, Melody Maker, 1972

En 1971, David Bowie realizó su primer viaje a Estados Unidos. Entre sus compromisos laborales, reservó un hueco para poder asistir a la actuación que uno de sus grupos contemporáneos predilectos, The Velvet Underground, ofrecía en la sala Electric Circus de Nueva York. El concierto le fascinó, y después pudo acceder al camerino y charlar con Lou Reed sobre lo mucho que admiraba su trabajo, hasta el punto de hacer versiones de *I'm Waiting for the Man* en sus propios

91 Para Camille Paglia, en cambio, en ese momento Bowie ya era una “gran estrella”, pero coincide con O'Leary en que su salida del armario fue, si no oportunista, sí oportuna, tanto por lo que se refiere a los precedentes de su carrera como a los movimientos sociales que habían empezado a salir a la calle (Paglia, 2013: 90).

shows. Al cabo de unos minutos, su interlocutor le interrumpió: Reed había abandonado el grupo unos meses antes, y la persona a quien estaba elogiando era su sustituto, el hasta entonces bajista Doug Yule, que había entrado en la formación en 1968, para sustituir a otro miembro fundado del grupo, John Cale (Goddard, 2013: 155). Lejos de sentirse decepcionado, a Bowie el equívoco le pareció fascinante, quizá porque le sugería que las estrellas de rock, lejos de ser únicas, podían ser reproducciones sustituibles e intercambiables.

Las noción de “autenticidad” de la obra de arte y del artista habían sido objeto de discusión durante el siglo XX, a raíz sobre todo de la disquisición sobre la reproductibilidad técnica llevada a cabo por Walter Benjamin. Probablemente el sector que más ponía en crisis estos conceptos era el de la música pop, un arte que no solo descartaba la idea de “culto a una obra única y original”, sino que ni siquiera tenía en la exhibición su principal interés (como sucede con el cine, la disciplina que focaliza la atención de Benjamin), pues su razón de ser es la de la “adquisición” en soportes como el disco de vinilo.⁹² Por otro lado, desde sus inicios el pop presentó batallones de mano de obra compartimentada (letristas, productores, vocalistas, músicos de sesión, etc.) con el fin de presentar en sociedad canciones de tres minutos, colocadas a nombre de la figura que interesase promocionar en cada momento, pero difícilmente atribuibles a un solo creador, ni siquiera a un acto de inspiración, pues estaban severamente editadas, de manera no muy distinta a como puede montarse una película (recordemos la reflexión de Sinker expuesta en la introducción). La emergencia del folk, en oposición al pop, se basa precisamente en proponer un vínculo teóricamente fiable entre el oyente y el músico, llamado cantautor (singer-songwriter), responsable de canalizar un mensaje y un punto de vista individual.

Hubo un momento en que parecía que David Bowie podría haber seguido esa senda, pero quizá por debutar en un momento en que Bob Dylan ya había “traicionado” las raíces de la individualidad acústica por el gusto de tener una banda eléctrica, fue consciente también de la crisis del modelo. Y si él había sido capaz de disfrutar con un Lou Reed que no era Lou Reed, quizá el público también podría sentirse atraído por una estrella que se autoproclamaba como tal: “A rock star as a mistaken identity, as an assumed identity” (O’Leary, 2015: 212).

92 Nos referimos, claro está, a la época en que Bowie salta al estrellato, donde el single de siete pulgadas y los LP eran un objeto de consumo común. Hoy, se podría argumentar que la industria musical se ha redirigido de nuevo hacia la “exhibición” (las actuaciones en directo), pero el grueso de la presente tesis se basa en casos extraídos de una lógica en la que la música entendida como algo a lo que se accede a través de un soporte físico era la situación dominante.

Es en ese momento cuando entra en juego la construcción de un áter ego, Ziggy Stardust, que según Bowie, le llegó en sueños, pero que, de hecho, concentraba en su nombre a algunos de sus máximos referentes: por un lado, Iggy Pop, vocalista de The Stooges, tocado con una “Z” al principio de su nombre.⁹³ Por el otro, The Legendary Stardust Cowboy, artista de psychobilly a quien Bowie rendía culto desde que escuchó sus singles durante su primer viaje por Estados Unidos. Al homenaje nominal, Bowie añadió el fondo alucinado de Vince Taylor, rockero británico que obtuvo cierto éxito en Francia a finales de los cincuenta, pero entró en rápida decadencia por el abuso continuado de drogas y su afiliación a un culto religioso. Lo conoció cuando ambos frecuentaban el mismo pub de Londres, La Gioconda, y Taylor afirmaba ser un “mesías” y tener localizadas diversas ubicaciones donde se habían avistado naves extraterrestres.⁹⁴ A esta trinidad, Trynka añade algunos ítems más que redondean las significaciones de la palabra “Stardust”:

“The name encompassed David's enchantment with glamour and glitter, referenced Hoagy Carmichael's best known song⁹⁵ and even the relatively recent realisation that, as Carl Sagan put it, 'we are all stardust', all our atoms recycled via supernovae. And what was Ziggy Stardust, but old vital rock'n'roll matter, recycled, but fresh as a new world?”

(Trynka, 2011: 152)

2.3.1. El relato de Ziggy Stardust (o su inexistencia)

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.

Jean Baudrillard, *De la seducción*

Pero, más allá de una colección de fetiches,⁹⁶ ¿qué era Ziggy Stardust exactamente? ¿Un extraterrestre? Sí, pero solo en el sentido que la palabra le dotaba instantáneamente de una “otredad”, no muy distinta de la que su autor perseguía al proclamar alegremente su homosexualidad. Los orígenes y el relato del personaje son, como mucho, vagos: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* no es un un álbum narrativo; al menos, no en el

93 Nombre artístico, claro está: su documento de identidad rezaba “James Newell Osterberg Jr.”.

94 Para un tratado exhaustivo de las influencias y referentes confesos o implícitos en la génesis de Ziggy Stardust, véase *Ziggology*, de Simon Goddard.

95 Pianista estadounidense, autor del tema *Stardust*.

96 No hay que olvidar, tampoco, el rol de Bowie como escultor de estrellas en los discos que produjo a Lou Reed o Iggy Pop, moldeando a su gusto cómo debían sonar en aquel momento sus ídolos.

sentido de una ópera rock que sigue un argumento lineal.⁹⁷ El arco de ascenso y caída que promete su título está concentrado en una sola canción, *Ziggy Stardust*: elogio del talento musical del personaje y crítica a la personalidad desmedida que lo llevó al abismo (“He took it all too far but boy could he play guitar”), por parte de un narrador indeterminado (¿un fan? ¿un miembro de su banda?) y sin hacer referencia alguna a sus raíces extraterrestres. Como defiende Simon Reynolds, la canción no es solamente un ejemplo modélico de relato musical, sino también una fluctuante excepción en un lenguaje, el rock, que prefiere instalarse en la repetición de un punto álgido:

“Lejos del rock blusero o de las melodías horizontales basadas en riffs, tersas y con efecto, *Ziggy Stardust* extiende una línea melódica sinuosa, de resonancias épicas, que solo se reitera dos veces en toda la canción. No hay estribillo; apenas un breve riff de Ronson, similar a un toque de diana, que abre la canción y vuelve a aparecer de tanto en tanto. La letra no repite un solo verso. Mientras que la mayoría de las canciones de rock detienen un momento de emoción intensa, y procuran quedarse dentro de su reiteración, *Ziggy* es una saga que despliega el mito del héroe: el auge y la caída de un ser sobrehumano.”

(Reynolds, 2017: 278)

Una vez escuchada la historia de *Ziggy Stardust* (la canción), es decisión de cada oyente decidir si otras canciones del disco pertenecen a su mismo argumento: ¿es *Lady Stardust* otra forma de referirse a Ziggy, o simplemente un retrato del impacto que causa en el público la extravagancia y la ambigüedad sexual que enarbolaban Bowie y otros apóstoles del glam? ¿Guarda relación el Apocalipsis a medio plazo de *Five Years* (“News guy wept when he told us, earth was really dying”) con la llegada del invasor espacial de *Moonage Daydream* y *Starman*? ¿Qué papel juega en todo esto *It Ain't Easy*, versión de cantante estadounidense Ron Davies, que parece incluida en el disco expresamente para evidenciar la inexistencia de un diseño de trama? Solo *Hang on to Yourself*, con su mención explícita al nombre del grupo, parece funcionar verdaderamente como un tema escrito por Ziggy Stardust (“You're the blessed, we are the spiders from Mars”).

Las pruebas empíricas referidas a fechas de composición de cada tema indican que no hay una secuencia lógica ni un plan definido a la hora de relacionar la audaz invención del álgido ego Ziggy con las canciones del disco, sino que todo forma parte de una misma etapa creativa y los resultados

⁹⁷ Formato que Bowie había tanteado, sin éxito, en una época tan temprana en su trayectoria como 1968 (Trynka, 2011: 151).

son reordenados en el LP;⁹⁸ una “chapuza” (Trynka, 2011: 151) para dar la impresión superficial de una lógica temática asociada a la ciencia ficción, finalmente reforzada por una decisión puramente industrial: promover como single de adelanto del álbum una canción, *Starman*, que no formaba parte del plan original, compuesta por Bowie a instancias de su discográfica, que no acababa de ver hits potenciales en el disco (O’Leary, 2015: 234). Lo que les ofreció fue un tema inesperadamente amigable teniendo en cuenta la retahíla de decisiones controvertidas de la que venía, que aprovechó su condición de añadido final para telegrafiar el pretendido discurso argumental del disco, en absoluto evidente en el resto de piezas del álbum: “There’s a Starman waiting in the sky / He’d like to come and meet us / But he thinks he’d blow our minds”. Así, lo primero que el mundo escuchó de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* fue su sinopsis y nota explicativa, que a la vez incluía ya una metarreferencia a su inminente éxito radiofónico y televisivo (“Switch on the TV we may pick him up on channel two”).

Y, a pesar de todo eso, *Ziggy Stardust* sí posee una narrativa, aunque no de ciencia ficción (eso llegará luego). Podemos poner en cuarentena la afirmación de que el disco trate sobre un alienígena colorido, pero no queda ninguna duda de que su protagonista es una estrella o, al menos, alguien hambriento de fama. Se trata de un trabajo donde David Bowie sigue (¿sin saberlo?) el método que Jean Rouch aprendió de la tribu Dogon y luego quiso aplicar a su cine: “hacer como si”.⁹⁹ En el caso de Bowie, hacer como si fuera una estrella. Hacer como si *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* no fuera el disco que le va a dar el gran éxito, sino el inmediatamente posterior a aquel, realizado en plena embriaguez de triunfo y exceso. Es, en cierto modo, un trabajo que, para estar vivo, se carga de historia (Agamben, 2007: 51).

“En el caso de Bowie la idea de interpretar el papel de una estrella de rock en vez de convertirse en una llegó a ser el núcleo de su propuesta artística [...] Era una extensión de su propia idea de sí como un actor.” (Reynolds, 2017: 271)

En este punto, Reynolds coincide con Mark Sinker, quien en su ensayo *Music as Film*, incluido en *Celluloid Jukebox*, trata la naturaleza cinematográfica de ciertas manifestaciones pop-rock: “Bowie acted

98 Hay que decir, sin embargo, que la primera demo de la canción *Ziggy Stardust* se grabó en febrero de 1971 (O’Leary, 20), por lo que sí sería uno de los primeros temas del álbum en florecer, aunque fuera provisionalmente.

99 “Con los dogones aprendí una regla extraordinaria que se convirtió en mi norma de vida. Se llama “hacer como si”, tal como hacemos ahora mismo. Hacer como si es hacer como si lo que cuentas es verdad”. Declaraciones de Jean Rouch recogidas en el documental *Mosso Mosso, Jean Rouch como si...* (*Mosso Mosso, Jean Rouch comme si*, Jean-André Fieschi, 1997). Citado en De Angelis, 2014.

out the part of a self-destructive rock star, and the 'part' became a star in Bowie's behalf, an implicit comment on celebrity and spectacle (and audience)” (Sinker, 1995: 110).¹⁰⁰

Si seguimos este razonamiento, el centro de gravedad discursiva del álbum se desplazaría hasta una canción relativamente oculta dentro de su secuencia: *Star*.¹⁰¹ Un tema que Bowie había escrito para otro grupo, Chameleon (O'Leary, 2015: 217), y que borró de su mente hasta que la petición de un fan en un concierto le hizo caer en la cuenta que encajaba en el tono del disco que estaba preparando. Tras unas ligeras modificaciones líricas, estaba lista: una canción donde el protagonista contrapone la sórdida, violenta y mediocre realidad en la que viven sus conocidos (“Tony went to fight in Belfast / Rudi stayed at home to starve”) a su fabulosa vida de estrella, real o imaginaria (“So inviting – so enticing to play the part / I could play the wild mutation as a rock & roll star”).

Tan sarcástica en el retrato de una mente delirante que cree que el rock tiene más potencial para cambiar el mundo que, por ejemplo, la política (“Bevan¹⁰² tried to chang the nation / Sonny wants to turn the world, well he can tell you that he tried / I could make a transformation as a rock & roll star”),¹⁰³ como honesta en su manifestación de los deseos del autor (“I could fall asleep at night as a rock & roll star”), *Star* es lo más cerca que está Bowie de quitarse la máscara de Ziggy Stardust.¹⁰⁴ Al hacerlo, no revela un rostro humano, sino un vacío absorbido por la fe en el rock. El título lo dice todo: es un Astro ('Star') que ha perdido toda su humanidad ('-man') por el camino.

2.3.2. Ziggy Stardust como metapersonaje rock

Star también ilumina otra de las constantes de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*: no solo es el disco de alguien disfrazado de estrella del rock, sino que aplica esa misma autoconciencia al público que deberá escuchar el disco (porque no se plantea que no llegue a

100Más adelante, el autor sugiere que la presentación de las portadas de los distintos LPs de David Bowie pueden verse también como carteles de películas en las que actúa como protagonista (“stars in”).

101Esto es, todo lo oculta que pueda estar una de las piezas que integran una de las obras musicales más admiradas y analizadas de la segunda mitad del siglo XX.

102Cita al político laborista Aneurin Bevan, fallecido en 1960.

103“[Some young people have faith] in the power of artistic performance to control social forces. When the performance fails to do so, there follows the further illusion that the art form has somehow betrayed a social and historical mission.” (Poirier, 1971: 175)

104Quizá por eso, no fue incluida en el repertorio de las giras de dicha época, no apareciendo en los conciertos de su autor hasta 1978 (O'Leary, 2010).

hacerlo). Es David Bowie, alguien que ha visto nacer, literalmente, la música pop y rock de la mano de Elvis Presley y Little Richard,¹⁰⁵ haciendo un disco para la generación inmediatamente posterior a la suya, quienes ya habían conocido relatos pop completos: grupos que se separaban, ídolos que desaparecían trágicamente (Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix), etc.

“This was the first generation who'd grown up with rock and the counterculture as givens. These were teenagers whose first memories of pop were The Beatles, whose various incarnations (moptops in 1964, psychedelic bandleaders in 1967, estranged brothers in 1970) had appeared like fresh editions of a magazine. [...] The kids in 1972 had watched rockers rise and fall; they'd come to expect one would flame out and be replaced by another, slightly more outrageous version. Pop was becoming demystified; you could guess the upcoming plots. So *Ziggy Stardust* let kids in on the story, made them co-authors.”
(O'Leary, 2015: 214 - 215)

Los jóvenes de 1972 sabían que las estrellas podían caer. Por eso, no necesitaron mucho más que un título “The rise and fall...” para visualizar la historia completa, y rellenar los agujeros narrativos del álbum: era mucho más fácil ser fan de Ziggy que de Bowie, pues su arco había nacido ya completo. Y junto a esta experiencia conocida, el músico les proponía también una sublimación de lo que él mismo sintió al ver la llegada de las primeras figuras del pop; aquello a lo que ellos, por resabiados, ya no habían podido acceder: la impresión de que la estrella es alguien llegado de otro mundo, sin precedentes. (O'Leary, 2015: 214)

Ni siquiera hacía falta perspectiva temporal para darse cuenta de eso, pues el truco de magia estaba a simple vista, siendo objeto alternativamente de aplauso y de crítica precisamente por eso. Un caso paradigmático son las dos visiones sobre Ziggy/Bowie aparecidas en *Let It Rock* en 1973, firmadas por David Laing (en contra) y Simon Frith (a favor), donde la idea de Ziggy Stardust no como un disco sobre (o hecho por) una estrella del rock, sino acerca de un fan (“adicto”) del rock es vista tanto como un acierto o como un lastre.

“Take away Bowie's image, and there's nothing left. The image itself is dense with weird and wonderful things - myths of inner and outer space, intimations of bizarre sexuality - but somehow they never lead anywhere except down the hole in the center of the record. It's partly because he's too knowing. He knows everything that has been said and every lick that

¹⁰⁵Véanse al respecto las palabras de Nick Lowe citadas en la introducción a la investigación.

made a top ten hit, but ends up communicating nothing.” (Laing, 1973)

“Bowie constructs his music around an image rather than a sound or a style and it's this that disturbs rock pursuits. I mean, what a cheek, deciding to be a star before he'd even got a fan. But it isn't a con trick. Ziggy Stardust is the loving creation of a genuine rock addict and the purpose of the Bowie show isn't to give pop a falsely glamorous glow but to point up the reality of the continuing star-audience relationship. Since 1967 and peace and love, rock has been faking a community, as if Jimmy Page, by being scruffy, became a man of the people. But smoking dope together in a field doesn't turn an audience into society, and it's this pretence that Bowie rips apart.” (Frith, 1973)

2.4. Ziggy: ¿estrella, héroe o marginado?

La carrera de Bowie se caracterizó por la tensión constante entre su conciencia de la potencia de lo escénico y lo teatral, y su búsqueda existencia de una verdad auténtica.

Simon Reynolds, *Como un golpe de rayo*

Hemos visto cómo David Bowie presentó en sociedad a Ziggy Stardust a través de sus canciones, y de sus apariciones televisivas, pero queda un elemento gráfico importante para terminar de definir la configuración visual: la portada del álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. En ella se anuncia ya la intención de alejarse de cualquier imaginario extraterrestre: Brian Ward fotografía a Bowie-Ziggy en la calle Heddon Street de Londres. Es de noche (o amanece); el suelo está mojado, y aún nadie ha recogido la basura. El protagonista/autor porta un ajustado traje azul desabotonado, dejando ver su pecho (detalle más visible en la contraportada, que ofrece una vista más frontal y cercana del personaje, en el interior de una cabina telefónica). Su pelo es rubio (a causa de los retoques cromáticos de la imagen), porta su guitarra, y tiene una pierna apoyada en un bidón.¹⁰⁶ Parece que esté esperando al oyente, retándolo a que se atreva a coger el disco de la cubeta y llevarlo a casa. Puede ser un desafío, o quizá una llamada de atención para

¹⁰⁶¿Podemos confirmar realmente que, en la instantánea, Bowie esté personificando a Ziggy? Para Camille Paglia, la portada no guarda ninguna relación con el personaje. La autora identifica igual que Chapman, una pose vagamente similar a la de un soldado, pero para ella, la imagen (especialmente la de la contraportada) es una evolución en el hilo de ambigüedad sexual y de género abierto por *The Man Who Sold the World* y *Hunky Dory*. Según Paglia, el cantante está personificando esencialmente a un prostituto (especialmente, en la contraportada), con maneras de *drag queen* que se distanciaban del estereotipo perseguido por los chaperos de la época, encaminados a una estética de la hipermasculinidad (Paglia, 2013: 70).

sumarse a su causa. Para Ian Chapman, es prácticamente el retrato de un guerrero, o de un héroe:

“[Bowie's] stance on the *Ziggy Stardust* cover is certainly similar to the manner in which British military luminaries are frequently depicted [...] As is the case with each of these heroic depictions, Bowie too is positioned squared-up and front-on to the viewer, his gaze fixed and his expression serious and unsmiling as if in acknowledgment or contemplation of the enormity of the quest that lies before him. [...] In addition, each of the military heroes is depicted carrying weapons or other tools of their trade at their side, with each of them carrying a sword and two of them carrying rolled-up documents. Bowie's guitar therefore becomes highly symbolic as the weapon with which he will tackle his quest; the preeminent symbol of rock and roll, the electric guitar or 'axe'.” (Chapman, 2015: 38)

La instantánea (o, más bien, el lenguaje corporal que Bowie despliega en ella) lleva a Chapman a generar un relato según el cual Ziggy, el extraterrestre, la estrella, habría acudido a la Tierra para salvarla, para salvarnos, otorgándole así una cualidad heroica, finalmente corrompida por la fama, tal y como relata *Ziggy Stardust*, la canción:

“The title track, *Ziggy Stardust*, is the moment on the album when Ziggy becomes irreparably consumed by his fame; the point where his quest to save the Earth ultimately, irreconcilably, fails. Written from the perspective of a jealous band-member, the lyrics document the rift between the star and his backing musicians, as Ziggy 'took it all too far'. Describing Ziggy as a 'leper messiah', the rise and fall element of the album's title is here brought to life, the descriptor clearly laying out the triumphant and tragic extremities of the hero failed quest and confirming his antihero status. With 'messiah' representing the very essence of one who promises salvation, epitomizing the very peak of fame and influence, and 'leper' then instantly and completely undercutting it to the lowest possible level of societal hierarchy, the term juxtaposes opposites; hero with antihero.”

(Chapman, 2015: 41)

Chapman une los puntos entre la apertura de *Five Years*, donde se anuncia que el planeta está condenado a su desaparición (“We got five years, that's all we got”) y la llegada al planeta del Hombre de las Estrellas (*Moonage Daydream*, *Starman*), interpretada según la convención de género de la ciencia ficción en la que una raza extraterrestre llega a la Tierra para ayudar, o advertir,

a una Humanidad que se encamina irremediabilmente a la destrucción.¹⁰⁷ En el caso de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, lo que resulta problemático de esta lectura es que en ningún momento del disco se emplea la palabra “salvar”: la única intención clara que puede extraerse del álbum es su intención de “volar la cabeza” del público con su música. Solo tomando al pie de la letra los delirios de grandeza del narrador en *Star*, su convicción en el rock como fuerza motora del mundo, podríamos llegar a entender la figura de Ziggy como “heroica”. Probablemente, Chapman peca de confiar en la imagen de portada como fuente de significado inequívoco, como quien sobreinterpreta la fotografía del autor adjunta en la solapa de un libro, en la que, como dice Agamben: “buscábamos en vano descifrar, en sus enigmáticos rasgos, las razones y el sentido de la obra” (2005: 90). Pero, ¿acaso podemos hablar de sobreinterpretación si, justamente, hemos definido el gesto autoral de Bowie-Ziggy Stardust como la apertura de una cesura expresiva en la que es el espectador-oyente quien ha de encontrar su lugar? ¿No es el relato de Chapman una prueba del éxito de dicho proceso creativo?



Portada y contraportada de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

A nuestro entender, la manera en que Bowie (se) presenta a (o como) Ziggy Stardust, guarda más relación con un arquetipo de rebeldía. O, al menos, así fue como lo interpretaron buena parte de todas aquellas personas que le dieron la bienvenida con los brazos abiertos: vestirse de una determinada manera, pasar un brazo por encima del hombro de un compañero de banda, incluso hablar de qué apetencias sexuales sentía, eran las maneras en que David Robert Jones construía sus personajes, no un acto de protesta. Sin embargo, para muchos receptores, el mensaje resultante era profundamente liberador: de pronto, un gesto poco menos que tabú podía ser emitido en televisión.

¹⁰⁷El modelo, por ejemplo, seguido en el filme *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), a partir de una historia de Harry Bates.

Era una llamada a la visibilidad del marginado.

“Up to this point, pop music had been mainly about belonging, about identification with your peers. This music, carefully choreographed in a dank basement under a south London scout agency, was a spectacle of not-belonging. For scattered, isolated kids around the UK, and soon the East Coast of American, and then the West Coast, this was their day. The day of the outsider.” (Trynka, 2011: 2)

Si bien la épica en las palabras de Trynka probablemente esté exagerada con la finalidad de que su biografía-estudio sobre David Bowie empezase en un punto álgido, el término “spectacle of not-belonging” sí resulta adecuado. En las ocasiones en que el pop había tratado el sentimiento de “no pertenencia”, este se manifestaba de forma plañidera, ya fuera asumiendo su condición de fracaso personal en relación al resto de la sociedad, o lamentando la incompreensión por parte de otros sujetos.¹⁰⁸ En cambio, Bowie/Ziggy no parece preocupado por esta cuestión: ha llegado a triunfar no solo pese a salirse de la norma, sino precisamente gracias a ello, aupado por todos aquellos que necesitaban una caracterización positiva de su otredad, de una llamada a las armas.¹⁰⁹ Es aquí donde podemos recuperar el análisis de Chapman, y considerar la pose de Ziggy/Bowie como la de un líder militar: en la portada del álbum, se encuentra a la espera de su ejército de parias y *outsiders*.

Esta dualidad es el último punto en que debemos fijarnos antes de introducirnos propiamente en la imagen cinematográfica de David Bowie: Ziggy Stardust hace de él un héroe de la transgresión para millares de personas, pero él no se identifica realmente con ninguna causa; ni siquiera defiende los derechos de la comunidad LGBT, algo por lo que es muy criticado.¹¹⁰ Su público se amplía, pero la relación que mantiene con ellos sigue basándose en fantasías individuales -la dinámica estrella-público que señalaba Frith-. Lo que busca es ser importante para cada oyente-consumidor, crear un vínculo fantástico, que difícilmente se traducirá en una red horizontal y activa. Es, como defienden,

¹⁰⁸Es lo que sucede, por ejemplo, en *I Guess I Just Wasn't Made for These Times*, de The Beach Boys, sima anímica del álbum *Pet Sounds* (“Sometimes I feel very sad / (Can't find nothin' I can put my heart and soul into)”), donde Brian Wilson sirve un autorretrato de genio incomprendido (“They say I got brains / But they ain't doing me no good”).

¹⁰⁹En toda esta estrategia no debe olvidarse el rol del mánager Tony Defries, cuya agresiva actitud hacia la promoción y la venta son comparadas por Simon Reynolds con Donald Trump y el método expuesto en *Trump. El arte de la negociación*. (Reynolds, 2017: 251)

¹¹⁰Pero, al fin y al cabo, lo que busca conseguir Bowie a través de Ziggy es la seducción. Y a esta, según Baudrillard, tan solo pueden pertenecerle las apariencias (2000: 17).

diversos autores, esencialmente individualista:

“[Bowie] is uninterested in political history and meaning but is endlessly fascinated by transgression, by gender, by breaking the oppression of everyday roles, and by pop music with its endless proposals to combat boredom with new pleasures. That is Bowie's great weakness and also his great strength; he is far more savvy about consumerist, postmodern cultural concerns and oppression of gender but has repeatedly declared -and shown- his cluelessness about actual politics; he is perhaps best described as an individualist with a deep suspicion of all social glue.” (D'Adamo, 2015: 138)

Este individualismo (“making love with his ego”, canta en la canción *Ziggy Stardust*) refuerza su condición de estrella heroica según Dyer, alienada de las normas sociales y de los valores de la clase dominante (Hunt, 2015: 178). Pero viendo a Bowie/Ziggy exhibirse en los medios, sobre el escenario, y en sus grabaciones discográficas, nadie podría decir que estamos ante una estrella, mucho menos ante un personaje, víctima de la opresión. Es, al contrario, un carisma ganador dirigido hacia aquellos que sí podían encontrarse en una situación opresiva.

“Dyer's notion of the individualistic qualities of the star when defined through their alienation from social norms and the values of the ruling class.” (Hunt, 2015: 178)

No es deseable pensar que Ziggy Stardust sea una evolución y, a la vez, concreción de su fascinación por la idea del superhombre *nietzscheano*, expuesta en *The Supermen*, de *The Man Who Sold the World* y, sobre todo, de la imagen del relevo generacional como evolución de la especie que domina *Oh! You Pretty Thing*, de *Hunky Dory*:

Look out at your children
See their faces in golden rays
Don't kid yourself they belong to you
They're the start of a coming race
The earth is a bitch
We've finished our news
Homo Sapiens have outgrown their use
All the strangers came today
And it looks as though they're here to stay

De este modo, si el personaje de Ziggy Stardust carecía intrínsecamente de causa, al menos su condición de criatura victoriosa y superior para que una parte del público la hiciera suya, llenándola de significado real como agente del cambio.¹¹¹ Es Waldrep quien refuerza esta intervención del oyente, señalando que la dicción de David Bowie parece encaminada a enturbiar la claridad de ciertas palabras, forzando a quien escucha a “crear sus propias letras para la canción” (2016: 107). Esta adopción por parte del público del texto de Ziggy Stardust nos lleva, también, a la conclusión de Agamben en *El autor como gesto*:

“¿Significa eso que el lugar del pensamiento y del sentimiento está en la poesía misma, en las señales que componen el texto? ¿De qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel? Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Para que se hagan presentes es necesario que alguien tome el libro en sus manos y se abisme en su lectura. Pero ello solo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el puesto vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había dado testimonio de su ausencia en la obra.” (Agamben, 2005: 91)

¿Puede existir una definición más exacta de lo que es Ziggy Stardust? La idea de Bowie fue, precisamente, la de crear un espacio de “desaparición” autoral, sabedor de que su significado sería rellenado por una audiencia deseosa de “participar” en su relato, aplicando su propia experiencia en la forja de mitos pop-rock. Un público, también, que esperaba la llegada de una figura que no fuera un discurso cerrado, sino una plasmación aparentemente inconcreta, mas irrefutable, de un sentir colectivo que pedía un icono de otredad.

2.5. Romper una estrella: filmando a Ziggy Stardust

Teniendo en cuenta la importancia que el factor visual tenía ya para Bowie, resulta cuanto menos sorprendente que Ziggy Stardust no fuera acompañado de ninguna clase de filmación promocional.

¹¹¹Durante las páginas anteriores, puede dar la impresión de que el autor de esta investigación considera que el éxito de Bowie en *Ziggy Stardust* se debió únicamente a una cuidada campaña de imagen. Nada más lejos de la realidad: el disco difícilmente habría calado y obtenido la categoría de obra maestra que conserva hoy en día si no se tratase, fundamentalmente, de una impresionante colección de canciones que observan la cultura rock sin caer en su visión más tópica.

Parecería que el atractivo del personaje estuviera en verlo mezclarse con un “público humano” y asaltar los canales de comunicación estándar (su aparición en Top of the Pops). Y también en vampirizar la obra precedente de su autor: Mick Rock, uno de los fotógrafos habituales de Bowie en esa época, sí realizó dos nuevos clips para *Space Oddity* y *Life on Mars?*,¹¹² con intención de volverlas a poner en circulación aprovechando la conexión espacial que el título de las canciones brindaba con el imaginario de Ziggy Stardust. En el primero, un Bowie-Ziggy de pelo enrojecido repasa la canción en un estudio de tenues luces rojas, sin más acompañamiento que el de una guitarra acústica (si bien lo que escuchamos es la versión definitiva y con banda del tema).

Llama la atención lo laxa y distraída que resulta la interpretación (en playback) del cantante, que llega a atusarse el pelo y realizar alguna mueca de hastío en el momento más dramático de la canción, cuando el Mayor Tom asume que su destino es ir a la deriva en su nave espacial. En cambio, el de *Life on Mars?* resulta interesante porque muestra a un Bowie en transición entre Ziggy y los posteriores Aladdin Sane y Halloween Jack (conato de álgter ego para el disco *Diamond Dogs*), como demuestra el pelo considerablemente más largo del cantante, que aparece aquí enfundado en un traje azul, sobre un fondo blanco y con una potente iluminación que prácticamente borra los rasgos de su rostro, solo identificado por sus ojos de pupila irregular, enmarcados en una sombra de ojos azul.

Así, el testimonio audiovisual más completo y ambicioso de la era Ziggy llegó justamente en su final, para mostrar el sacrificio de la estrella (o de su álgter-ego). A finales de junio de 1973, el cineasta D.A. Pennebaker¹¹³ recibió una llamada de RCA, con un encargo urgente: volar inmediatamente a Londres para realizar una filmación del último concierto de la gira de David Bowie. De ahí debería salir un medimetroraje de media hora, con el que la discográfica promocionaría un nuevo avance tecnológico: el videodisco Select-a-Vision. El dispositivo no llegó a ver la luz, y la película, que Pennebaker alargaría hasta los noventa minutos, mostrando la actuación casi íntegra, viviría en un limbo durante buena parte de la década: se proyectó en algunos festivales y fue emitida por la cadena de televisión estadounidense ABC, en un pase único. No fue

112Pese a que la temática de *Life on Mars?* es de las más mundanas de entre las salidas de la pluma de Bowie (volveremos a ella en el siguiente capítulo), la fuerza evocadora del título hace que aún hoy se interprete como una odisea espacial, como demuestra un rápido repaso a los comentarios que posee el vídeo en cuestión en la plataforma YouTube.

113El cineasta poseía renombre en el circuito musical gracias sobre todo a sus documentales *Dont Look Back* (1967), sobre la gira británica de Bob Dylan en 1965 (también incorpora el célebre protovideoclip para *Subterranean Homesick Blues*), y *Monterrey Pop* (1968), crónica del festival que documentó actuaciones estelares de Jimi Hendrix, Otis Redding o The Who, entre otros.

hasta 1983, diez años después de su filmación, cuando conoció una exhibición algo más amplia en salas de cine, para luego volver a caer en un estado de semiolvido hasta su edición en formato DVD en 2003, coincidiendo con el trigésimo aniversario de la filmación del concierto, impulsada por el propio Bowie, con una nueva mezcla de sonido en Dolby Surround 5.1 a cargo de Tony Visconti.¹¹⁴

Los títulos de crédito de *Ziggy Stardust and The Spiders From Mars. The Motion Picture* aparecen escritos en distintos rótulos de neón. Tras ello, y por corte, Pennebaker muestra un primer plano del rostro de David Bowie, mientras se está maquillando para el concierto, fumando un cigarrillo y bebiendo de un vaso de plástico. En la pista de audiocomentario que se incluye en la edición en DVD, el director comenta que la escena inicial de la película corresponde con el momento en que él estuvo por primera vez cara a cara con el músico. Así, la mirada del espectador y la del cineasta se igualan, pues ambos descubren al protagonista al mismo tiempo. Es evidente que la persona que vemos en pantalla aún no es Ziggy Stardust y, de hecho, esta breve escena probablemente sea el registro más coloquial que existe de Bowie en la década de los setenta; impresión que se acentúa unos minutos después con la llegada de su entonces esposa Angela (“Angie”) al camerino para desearle suerte, que deriva en un diálogo bromista en el que ambos se toman el pelo. El proceso va mostrando la progresiva transformación de Bowie en Ziggy, con una gran cantidad de maquillaje rojo aplicado sobre el rostro. Aquí, Pennebaker encuentra en los ojos del artista una constante a la que tanto él como el público puede aferrarse durante el cambio. En los últimos planos antes del concierto, el maquillaje ya muestra claramente el rostro de Ziggy Stardust. La impresión es la de estar ante un actor preparándose antes de interpretar a un personaje, no la de un músico que debe confesar y compartir sus pensamientos en escena.

En paralelo a la sesión, se nos muestran algunas tomas del público esperando entrar al recinto del Hammersmith Odeon, donde tendrá lugar el concierto. Entre la gran cantidad de fans impacientes por ver a su ídolo,¹¹⁵ hay diversos policías con cara de circunstancias, vigilando que la situación (bastante inofensiva, se diría a tenor de las imágenes) llegue a descontrolarse. Con un equipo de cinco cámaras (incluyendo la operada por él mismo), Pennebaker se asegurará durante toda la película de contar con tomas del público, imprescindible para comprender el ritual del directo.

114Esta es la versión que hemos analizado para la presente investigación.

115La cámara se fija en algunos chicos que tratan de imitar modestamente el peinado de Bowie/Ziggy en aquel momento, largo hasta la nuca y anticipando a Halloween Jack. O en las fans que han pintado en su rostro el rayo o las espirales concéntricas de Aladdin Sane. Entre el público, los símbolos se mezclan, al igual que los álgos.



Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture:
gestos mundanos durante la preparación de una estrella extraterrestre.

Una voz en off anuncia la inminente salida a escena de Ziggy y Las Arañas de Marte: “después de una exitosa gira que los ha llevado a Estados Unidos y a Japón... Vuelve a casa... Por última vez... ¡¡David Bowie!!”.¹¹⁶ En ese momento empiezan a sonar los acordes de la Novena de Beethoven, en arreglo de Wendy Carlos para *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), silbada por Bowie mientras termina de enfundarse el mono azul, rojo y negro con que saldrá al escenario.¹¹⁷ El arranque es inesperadamente veloz: Bowie/Ziggy aparece al mismo tiempo que el resto del grupo, y sin dar tiempo a que el público reaccione, ya se encuentra atacando las primeras líneas de *Hang on to Yourself*, retratado en planos que cierran su rostro, enrojecido por el maquillaje y los focos, sobre el fondo oscuro, y que impulsan sus movimientos impetuosos.

Segundo tema de la cara B de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, en el directo *Hang On to Yourself* parece reclamar su función de tarjeta de presentación explosiva (“You're the blessed, we are the spiders from Mars”). Cuando termina la canción y empiezan a sonar los primeros acordes de Ziggy Stardust,¹¹⁸ dos ayudantes vestidos discretamente de negro se acercan a Bowie, iluminado directamente por un foco, y la arrancan el traje, descubriendo debajo el kimono corto que le diseñó Kansai Yamamoto para la gira. Además de servir de golpe de efecto, el gesto de despojar al cantante de su ropa inicial puede simbolizar el tránsito o transformación de Bowie a Ziggy (o viceversa), profundizando en las capas del músico. El relato se irá complicando a medida que el repertorio recale en temas anteriores, o posteriores (recordemos que, oficialmente, la

¹¹⁶Entendemos que con “última vez”, el locutor se refiere al final de la gira, pues en principio no podía conocer la intención de Bowie de desbandar la formación tras aquella misma actuación.

¹¹⁷En entrevistas de la época (véase Watts, 1972), Bowie no ceja de señalar el impacto que le causó la película de Kubrick. El vestuario de los drugos encabezados por Malcolm Mcdowell es un referente reconocido para el vestuario de Ziggy y de las Arañas, y su peculiar jerga también se infiltra en las letras del disco.

¹¹⁸Respetando, pues, la secuencia que en el álbum forman ambas canciones.

actuación serviría para presentar el más reciente *Aladdin Sane*, pero los temas de Ziggy son mayoría en el repertorio filmado) y en versiones de otros artistas: *My Death*, de Jacques Brel, *Let's Spend the Night Together*, de The Rolling Stones (incluida en *Aladdin Sane*) y *White Light / White Heat*, de The Velvet Underground. Es precisamente después de este tema cuando el cantante, hasta el momento parco en lo que se refiere al diálogo (no físico) con el público, lanza el titular por el que la actuación pasaría a la historia:

“Prestad atención...Soy yo¹¹⁹...Esta ha sido una de las mejores giras de nuestra vida, y este concierto en particular lo recordaremos siempre. No solo porque es el último concierto del tour, sino porque es el último que daremos nunca. Gracias.”

En la pista de comentarios, Pennebaker y Tony Visconti explican que la decisión de Bowie de poner punto y final a esa etapa era conocida por muy pocas personas: el manager Tony DeFries, que puso en aviso al cineasta sobre la cuestión, para darle a entender que registraría un momento “histórico” y el guitarrista Mick Ronson, la única Araña de Marte a quien se le había confiado el plan. Por eso, precisa Visconti, al mezclar el audio del siguiente y último tema, *Rock 'N' Roll Suicide*, pudo advertir que la interpretación del bajista Trevor Bolder y del batería Mick Woodmansey era más nerviosa e imprecisa que de costumbre, pues estaban impactados por la noticia.¹²⁰

La elección del tema parece adecuada, prometiendo las dos cosas que se esperan del final de Ziggy Stardust: rock y muerte. En realidad, solo una de ellas se conjura en la canción, y de manera relativa. El tema nació por sugerencia de su esposa Angela, que creía que Bowie necesitaba de una canción altamente emocional que incorporase una llamada a la acción por parte de su público.

You're not alone just turn on whith me
You're not alone let's turn on and be
You're not alone gimme your hands
You're wonderful gimme your hands¹²¹

Moldeada a partir de Jacques Brel (con lógica, pues en un primer momento *Ziggy Stardust* iba a

119Nótese cómo el artista evita referirse a sí mismo de manera concreta, ya sea como Bowie o como Ziggy.

120Tal como se explica en los comentarios, Ronson pidió a Bowie que no dijera a Bolder ni a Woodmansey que él ya lo sabía, para ahorrarse quedar como primus inter pares.

121Algo que la misma Angela y demás personal de gira se encargaría de instigar a que sucediera (O'Leary, 2015: 231).

cerrarse con una versión de su *Amsterdam*), en el Hammersmith Bowie la narra más que cantarla, como si estuviera imaginando a Lou Reed haciendo una imitación de Brel.¹²² En cualquier caso, la canción sirve a una doble causa: tiende la mano a los fans, reforzando su vínculo y la implicación de Ziggy en su causa, y desconecta la existencia del personaje: aunque en *Ziggy Stardust*, la canción, el personaje moría a manos de los fans (“When the kids had killed the man I had to break up the band”), finalmente Bowie dejaba claro que él, y solo él, podía ser responsable de su desaparición: el artista estrangulando a la máscara, a diferencia de lo que ocurría en *The Mask*. Una manera, la única manera, de sancionar la “idolatría ritual” hacia la estrella (Baudrillard, 2000: 93).

Después de la actuación, las noticias no se hicieron esperar, y los periódicos y revistas especializadas amanecieron con titulares sobre la prematura retirada de David Bowie del mundo del espectáculo (o de las giras): muchas de ellas son reproducidas en el panfleto interior que incluye el DVD de la película. En realidad, en otoño del mismo 1973, el músico ya ofreció diversos conciertos en los que presentaba el material de *Diamond Dogs* (además de actuar junto a Mott the Hopples), lo cual causó estupor general. La justificación a esto es que, evidentemente, quien se despidió del público no fue Bowie, sino Ziggy, quien colgaba las botas para dejar paso a los conciertos que estaban por venir.

Simon Frith (1996) y, posteriormente Philip Auslander (2006) distinguen tres niveles en el músico como “persona performativa”: su propia presencia “real”, como ser humano físico y tangible, su presentación pública como artista o estrella, y la personificación del narrador que posea la canción que esté interpretando en ese momento. El caso de David Bowie en la década de los setenta complicaría esta distinción con una cuarta capa, la del alter ego de la estrella, que circula por el resto de niveles.

Durante la interpretación de las canciones, este cuarto nivel resulta poco problemático porque el público puede agarrarse a las connotaciones estrictamente musicales para asimilar la emoción de lo que está presenciando. En cambio, en la despedida y declaración de intenciones efectuada por Bowie-Ziggy en el Hammersmith Odeon, y a la vista de la contradicción que la persona real David Robert Jones y la estrella David Bowie cometieron tan solo unos meses después, negando con hechos consumados la promesa de Ziggy, hace que el público (ya fueran los asistentes del concierto, los fans de la época, o los espectadores de la película) se pregunte quién pronuncia realmente las

¹²²En otras ocasiones, la fuerza de la canción había llevado al cantante hasta el desmayo. Ocurrió en Nueva York, donde la voz de un fan, captada en una grabación pirata, se pregunta si realmente acaba de morir. Hubo quien incluso afirmó haber escuchado un disparo (Goddard, 2013: 263).

palabras de despedida, dando lugar a tres opciones: o bien Bowie pecó de inconcreto al no precisar que lo que estaba terminando era su etapa con The Spiders from Mars,¹²³ o bien se arrepintió de su decisión de retirarse del escenario poco después, en vista de la previsible reducción de ingresos que supondría renunciar a las actuaciones en directo. O, sencillamente en aquel momento era Ziggy Stardust quien hablaba por su boca, tomando el control del relato, y alterando la superposición translúcida entre capas performativas de Bowie, donde la más prominente deja aún ver la que se encuentra debajo suyo, y así sucesivamente. Entonces, en ese mismo instante, la película de Pennebaker también realizaría un tránsito entre el documental y la ficción, efectuado sin la autorización de cineasta, que es arrastrado por el “hacer como si” de Bowie-Ziggy.

2.6. Forastero en tierra extraña

Un año después de la filmación del concierto en Hammersmith Odeon, David Bowie se encontraba de gira por Estados Unidos, promocionando su nuevo álbum, *Diamond Dogs*,¹²⁴ y preparando ya su siguiente trabajo, *Young Americans* (RCA Victor, 1975), una incursión en la cultura y sonido estadounidenses, con un pie claramente puesto en la música negra, una influencia cada vez mayor en su obra. En este transcurso, Bowie habría pasado por dos encarnaciones posteriores (o levemente simultáneas) a Ziggy Stardust: por un lado, Aladdin Sane, identificado por el rayo esquizofrénico que atravesaba su rostro en el álbum al cual daba nombre, y cuya identidad se fundió en el tiempo y estética con Ziggy Stardust hasta el punto de que su creador llegó a definirlo como “en esencia, es Ziggy en America”. Por el otro, Halloween Jack, uno de los personajes que habitan la canción *Diamond Dogs* (“The Halloween Jack is a real cool cat / And he lives on top of Manhattan Chase”), caracterizado por llevar un parche en el ojo y ropas similares a las de un pirata colorista. Este alter ego, sin embargo, ocupa un lugar relativamente menor dentro de la iconografía de Bowie -ni siquiera figura en la portada del álbum, ocupada por la ilustración de Guy Pellaert que presenta al cantante como un hombre-perro-, siendo olvidado tan buen punto el creador se cortó el mullet rojizo que le acompañaba desde los últimos tiempos de Ziggy Stardust.¹²⁵

123En este sentido, la toma unilateral de la decisión, y el acto de comunicarla sin consultar o poner sobre aviso a sus compañeros reforzaría la visión de David Bowie como artista esencialmente individualista.

124Originalmente, un musical a partir de la novela de George Orwell *1984*, finalmente inviable a nivel escénico (los diseños para su escenografía fueron expuestos en la exposición David Bowie Is, y están reproducidos en el catálogo de la misma), ya que la viuda del escritor se negó a autorizar los derechos del libro, pero del cual se conservaron distintos temas que manifiestan explícitamente la filiación *orwelliana*.

125La poca entidad que Bowie dio al personaje queda expuesta en detalles como el hecho de que, mientras era



Aladdin Sane / Halloween Jack: variaciones post-Ziggy Stardust.

2.6.1. *Cracked Actor*

Este es el escenario de mutaciones que encontró Alan Yentob, joven realizador de la BBC a quien Tony Defries había concedido autorización para realizar un retrato documental del músico. El resultado, *Cracked Actor*, pretendía ser un retrato de un artista adaptándose a un nuevo escenario (Trynka, 2011: 219), y terminó siendo la pieza que consolidaría a Bowie como una presencia extraña, o extrañada, y sería clave para asentar definitivamente su imagen alienígena.

La película empieza mostrando una pantalla de televisión que emite una entrevista con David Bowie, en la que la disposición del músico es más bien incómoda. Terminada la pieza, el presentador lanza una puya al cantante. “No te ofendas, David: es genial tener tu música... al menos hasta que los Beatles decidan volver a juntarse. Pero para variar, estaría bien hablar con alguien que no sea evasivo y responda a todo con acertijos”. La imagen corta a una serie de primeros y primerísimos planos del artista mientras se le está aplicando un molde de escayola en el rostro; sus rasgos progresivamente difuminados hasta desaparecer del todo bajo la masa blanca. En la banda sonora, suena una toma de *Quicksand*, proveniente de *Hunky Dory*: “I'm living in a silent film [...] / I'm not a prophet or a stone-age man / Just a mortal with the potential of a superman”. El acercamiento de que hace gala Yentob en estos primeros minutos indica dos opciones complementarias: su buen ojo para definir el personaje y relacionarlo con su obra, y que, con todos sus enigmas y múltiples identidades, las operaciones que estaba llevando a cabo Bowie en aquella

entrevistado en el late show televisivo de Conan O'Brien, este usó una imagen de Halloween Jack para referirse a Ziggy Stardust. El cantante no corrigió el equívoco, quizá para no dejar en mal lugar a su anfitrión, o quizá porque aceptaba tácitamente la mezcla de identidades implícita en la confusión.

época eran perfectamente comprendidas, al menos por una parte de los medios y del público.



Cracked Actor: máscaras de la estrella (otra vez).

El título aparece en pantalla. *Cracked Actor. A Film About David Bowie*. A continuación, vemos la forma final de la máscara, una réplica transparente del rostro de Bowie. *Una máscara de sí mismo*, que lleva hasta el extremo la intuición primigenia de *The Mask*. Ahora, la música pertenece al final de *Star*: “I could sleep at night as a rock'n'roll star...”.¹²⁶ Unas imágenes de la filmación de Pennebaker del concierto en Hammersmith Odeon¹²⁷ sirven a Yentob para resumir el periplo vital y artístico de David Robert Jones.¹²⁸ La energía de las tomas de la memorable actuación se cruzan con la quietud de unos planos de Bowie sentado en un sillón, silencioso y extremadamente delgado, remarcando el vigor de Ziggy y el aspecto inquietante de su creador actualmente. “Hace dos años, David Bowie se trasladó a Estados Unidos, enterrando a Ziggy Stardust en algún lugar entre Nueva York y Los Angeles”, dice la voz en off de Yentob. Pero, como si el documental fuera en realidad un misterio criminal disimulado, las imágenes irán dando prueba de que quizá el extraterrestre no esté tan muerto como creía su autor, y lo persigue allá donde va.

David Bowie atraviesa el desierto en coche. Lo vemos recostado en el asiento posterior, observando

¹²⁶El sonido de gritos de fans sugiere que se trata de una toma en directo, contradiciendo la cronología de O'Leary, que afirma que la canción no apareció en los directos de Bowie hasta 1978 (véase la anotación 27). Obviamente, podría tratarse de un “falso directo” creado en la sala de montaje, pues resultaba más conveniente para el propósito de Yentob.

¹²⁷En las que se puede advertir que la mezcla de audio no es la misma que conoceríamos después, teniendo aquí el bajo una clara predominancia por encima de los otros instrumentos.

¹²⁸El director define a Ziggy como “una parodia de estrella del rock y, a la vez, una extensión de la personalidad de Bowie”.

el paisaje por la ventana y siguiendo en *playback* los coros de la canción (*You Make Me Feel Like A Natural Woman* de Aretha Franklin con una sonrisa en los labios, disfrutando de esta canción genuinamente americana. Mientras el cantante bebe leche desnatada directamente del cartón, Yentob pregunta: “desde que te mudaste a América, parece que has asimilado a fondo su cultura. ¿Cómo se siente?”, a lo que Bowie encuentra una respuesta extraña y a la vez conveniente: “Hay una mosca flotando en mi leche. Es un cuerpo extraño... y está bebiendo mucho. Así es un poco como me siento yo”. Seguidamente, la película muestra una interpretación en directo de *Cracked Actor*, la canción de *Aladdin Sane*, que en esta gira Bowie interpreta con una calavera humana en la mano, aludiendo el fragmento existencial de la escena de “pobre Yorick” en Hamlet, y mezclándola con el mundo del espectáculo, que se hace presente en el escenario a través de paparazzi y focos dirigidos invasivamente al músico. La calavera es finalmente ultrajada con un apasionado beso, y la secuencia se alterna con planos de muñecos de cera de diversos iconos del Hollywood dorado, entre los cuales se mezcla la presencia real de Elizabeth Taylor, en aquellos días próxima al músico. En fragmentos de actuaciones posteriores, veremos a Bowie ofreciendo besos a una serie de fans que van pasando frente a él para sellar el ritual de fascinación/enamoramiento con la estrella, y también a un cuerpo de bailarines que inmoviliza al cantante con diversas cuerdas; escenificación opresiva que bien podría haber formado parte de las rutinas del protagonista de *Privilege* de Peter Watkins.

Aunque presenta unas pocas entrevistas a fans que comentan cómo Bowie es capaz de mantener su personalidad durante los cambios de careta artística, *Cracked Actor* está regido principalmente por dos motivos: por un lado, observar el desgarrado cuerpo del artista tratando de habitar Estados Unidos, moviéndose de manera algo errática y produciendo notorias inspiraciones, atribuibles según algunos al fuerte consumo de cocaína que caracterizaba su dieta en aquella época (Trynka, 2011: 222). Por el otro, escuchar su discurso, más elaborado y lúcido de lo que podría hacer pensar su estado físico, y contemplar como trabaja, en el escenario o en el estudio (preparando el material de *Young Americans*), con profesionalidad y disciplina,¹²⁹ sugiriendo que hay una parte de autoconciencia en la imagen que el artista proyecta en ese momento.¹³⁰

La palabra más común para definir a Bowie en *Cracked Actor* (y en las apariciones que circundan esa época) es “alienado”, si bien Richard Dyer señala lo impreciso de usar ese término, que indica que una persona está excluida de la sociedad por no pertenecer a las clases dominantes, indicando que en muchas ocasiones sería mejor usar el término “anómico”, atribuible a una rebeldía de

129“As cracked as he is, he is still hard work” (Morley, 2016: 285).

130Más exagerada incluso que el documental de Yentob resulta su entrevista en The Dick Cavett Show, el 2 de

carácter más individual, consecuencia de no querer seguir unas determinadas normas, pero sin el objetivo de cambiar un determinado statu quo social (Dyer, 1998: 52).

Bowie, entonces, sería una estrella esencialmente “anómica”, y nunca más consciente de estar trabajando desde una perspectiva marginal que en el momento en que lo captura *Cracked Actor*, disfrutando de una relación ambivalente con un país que no es el suyo y que habita con fascinación autodestructiva, personificando la sensación de “no pertenencia” que no pudo transmitir a través de Ziggy Stardust por el mero hecho de que aquel era un personaje concebido en suelo británico y en su cultura, sin el desplazamiento físico que conocería al trasladarse a Estados Unidos. Si *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* era un trabajo consistente en “hacer como si” fuera un extraño, como si fuera una estrella consumida, alcanzando el éxito a base de invocarlo, el David Bowie de *Cracked Actor* hace más delgadas las capas de su personalidad de estrella para igualarlas físicamente: interpreta a una estrella de rock alucinada y adicta a las drogas porque su cuerpo es el de una estrella del rock alucinada y adicta a las drogas. El álgter ego ya no se busca en estímulos externos, sino que surge de su mismo interior.

En muchos momentos, especialmente cuando se contraponen las imágenes de los directos de Ziggy Stardust con las de Bowie en su exilio voluntario, la sensación es la de haber descubierto al extraterrestre Ziggy en el destino en el cual trató de esconderse tras fingir su muerte. La película nos transporta al limbo resacoso donde viven los cuerpos de los rockeros muertos después de esfumarse de la esfera pública: es el lugar al que irá Elvis Presley tres años después, y del que Jim Morrison llevaba ya algún tiempo siendo vecino.¹³¹

noviembre de 1974, donde se muestra prácticamente como un esqueleto andante, aferrado en todo momento a su bastón, y de actitud errática.

131 En 1983, *Cracked Actor* conocería su antítesis en *Ricochet* (Gerry Troyna, 1984), filme rodado durante la corta gira por Hong Kong, Singapur y Tailandia en que Bowie quiso embarcarse en la época de la presentación de *Let's Dance* (el título del filme viene dado por una de las canciones de ese disco, la única que permitía enlazar con su perfil vanguardista de finales de los setenta). Pese a encontrarse en un entorno culturalmente muy distinto al suyo, la imagen de Bowie no es la de alguien desubicado; al contrario, parece un hombre de mundo que se interesa por la situación de cada país (por ejemplo, el final de Hong Kong como colonia británica, anunciado para 1997) y busca tiempo para pasear e integrarse en las costumbres locales mientras cumple con sus deberes profesionales con una sonrisa radiante. Los dos únicos apuntes de extrañeza del filme se producen en el momento en que Bowie visita un ultramoderno y desierto centro comercial en Singapur (“¿podemos ir a algún lugar donde no haya rascacielos?”, pedirá luego a un taxista), y en los fragmentos semificticiales, en los que parece que el cantante esté siendo seguido por unos individuos acreditados como los “americanos misteriosos”.

“Bowie plays to perfection the role of distracted actor/singer/conceptual/star/rootless hermit on the edge of being on the edge of self-destructing, either because he is truly about to collapse, crushed by his own ambition, imagination or appetite, on a tour of taking drugs that is taking him into his very own outer space, or because he is giving the BBC crew exactly what they want. It is another performance, and he understands the ramifications of being in control even in this role, or the reality, is that he is completely out of control, or maybe craving more control and having to freak out to get it. He knows that these moments will be remembered, and be as part of the myth as a song, sleeve or show.” (Morley, 2016: 284)

2.6.2. *El hombre que cayó a la Tierra*

Paul Morley también se refiere a *Cracked Actor* como una “audición” para el papel protagonista de *El hombre que cayó a la Tierra* (Morley, 2016: 285); un trabajo al cual Bowie ni siquiera sabía que se estaba presentando: Maggie Abbott, agente de casting de la CBS, vio *Cracked Actor* en su emisión televisiva y creyó que David Bowie (desde hacía poco, cliente suyo a causa de una fusión entre empresas), sería la persona ideal para protagonizar el nuevo proyecto de Nicolas Roeg, una adaptación de la novela de ciencia ficción de Walter Tevis *El hombre que cayó a la Tierra*, protagonizada por un extraterrestre que llega a nuestro planeta en busca de una solución para la extrema sequía que afecta a su pueblo, pero queda atrapado y sin posibilidad de regreso, sumiéndose en una depresión que hace de él (o de su alter ego con apariencia humana, Thomas Jerome Newton) un millonario ermitaño y alcohólico.

Abbott ya se había encargado de poner en contacto a Roeg con Mick Jagger para que este protagonizara su anterior *Performance* (1970, codirigida con Donald Cammell), y logró conseguir una copia para mostrársela al director y al productor Si Litvinoff, quienes se mostraron entusiastas a la idea, especialmente al ver las secuencias de Bowie en la parte posterior de su automóvil y escuchar el restallido metálico y deshumanizado que poseía su voz en aquel momento:

“The pair, and Abbott, were struck by how, as Bowie gazed out of the car window, he seemed totally isolated, disconnected from the world – alien. [...] Roeg noticed countless facets of Bowie that resonated with the part. But the most important one was 'that curious artificial voice. It wasn't absolutely definable as a brogue or accent. Like, did it really exist?'” (Trynka, 2011: 229 - 230)



Cracked Actor / El hombre que cayó a la Tierra: alienígenas atravesando el desierto americano en coche.

Por lo tanto, nos encontramos con un fichaje “de estrella” que, según Dyer, resultaría canónico, pues se basa enteramente en la extrema conveniencia del intérprete para encarnar la tipología de personaje que demanda el proyecto.¹³²

“As regards the fact that a given star is in the film, audience foreknowledge, the star's name and her/his appearance (including the sound of her/his voice and dress styles associated with him/her) all already signify that condensation of attitudes and values which is the star's image.” (Dyer, 1998: 126)

Pocos años antes, el nombre de Bowie había sonado como posible protagonista de una posible adaptación cinematográfica de *Forastero en tierra extraña*, de Robert A. Heinlein, uno de los potenciales (pero no reconocidos) referentes literarios para Ziggy Stardust, pero el proyecto pareció no interesar al músico, si es que alguna vez llegó a ser más que una ilusión en la mente de Tony Defries (Trynka, 2011: 188). En cambio, los argumentos de Abbott y la paciente determinación de

¹³²En unas declaraciones a la revista Creem durante el rodaje, Roeg ampliaba las razones de la idoneidad de Bowie para el papel: “The thing that attracted me to Bowie was his sense of mime and movement. Because the thing that interested me about his performance was his movement, not just his singing - that didn't come into figuring for the film as an actor [...] I think a lot of rock stars think they can just transfer their art or their personality to film. David is quite an exception to the rule [...] He is a performer” (Shroyer, Lifflander, 1975). Pese a ello, en una entrevista posterior, Bowie afirmaba que en realidad no tuvo apenas voz para la construcción del personaje, que dependió por entero de Roeg: “There was no – no, very little – essence of myself. I think the only freedom I was given was in choosing how the character would dress. That was it. That was the only thing I could claim at all, that I choose my wardrobe and that I put it in again - I had to - that Japanese influence, something that I felt had something to do with my very weak analogy between spacemen or a spaceman and what Westerners regard the Orientals as: an archetype kind of concept” (Mackinnon, 1980).

Roeg para que aceptase el papel lograron convencerlo.¹³³ También, seguramente, el hecho de que Roeg hubiera trabajado con Jagger, ampliando su reconocimiento más allá de los ámbitos musicales.

Las imágenes de apertura del filme muestran la caída en la Tierra de la nave del extraterrestre conocido como Newton, hasta estrellarse en un lago. No presenciamos la salida del personaje a la superficie, sino que lo encontramos ya deambulando por la cima de una colina cercana, enfundado en una parca de color verde militar, y tratando de no perder pie en las cuestas. Mientras, un hombre lo mira a lo lejos. Tras cruzar una autopista (y ser casi atropellado), Newton llega a un pequeño pueblo, donde lo reciben un mendigo alcoholizado y la carpa de una feria desierta, a punto de irse volando por los aires. Allí, cambiará un anillo por veinte dólares, revelando por primera vez su identidad humana como Thomas Jerome Newton. Cuando se quita la capucha, podemos apreciar que el aspecto físico que presenta Bowie, similar en peinado y color de pelo al que lucía durante la gira de *Diamond Dogs* y en *Cracked Actor*, pero considerablemente más saludable, sin el rostro cadavérico que lucía entonces. El cantante se comprometió a estar en forma para el rodaje, y a no consumir ninguna sustancia durante el mismo: de hecho, la preparación para el rodaje sirvió para iniciar su desintoxicación tras el largo periodo de excesos en Los Ángeles (Trynka, 2011: 238).

Al cabo de poco, Newton entra en contacto con un abogado (Buck Henry) para que administre las patentes de los dispositivos tecnológicos con que Newton pretende amasar una fortuna que le permita construir una nave espacial que vuelva a su planeta transportando agua para aplacar la sequía que afecta a los suyos. Mientras el plan va evolucionando, pasa sus horas en compañía de Mary-Lou (Candy Clark), una recepcionista de motel que socorre a Newton cuando este se desmaya por la presión resultante de subir a un ascensor, y que más adelante se convertirá en su amante e introductora a placeres como el sexo, así como en los rituales religiosos, el alcohol y el consumo ingente de televisión.

Pese a la extrañeza de Newton,¹³⁴ su plan se desarrolla con éxito, y los dispositivos que pone en el

133 En la pista de audiocomentario entre Bowie, Roeg y el actor Buck Henry, incluida en la edición en DVD y Blu-ray de Criterion, el primero recuerda que, en la primera cita que Roeg había concertado con él, llegó más de ocho horas tarde y, pese a ello, descubrió que el cineasta seguía esperándole, impertérrito.

134 Una de sus habilidades, que él no llega a comprender, es la de provocar grietas temporales, como la que causa que al pasar con su coche por un prado, un grupo de pioneros que habitaban el lugar siglos atrás puedan verlo, quedando estupefactos. También parece capaz de ver lo que está sucediendo en su planeta de origen, mientras se encuentra en la Tierra: estas visiones lo dejan aturdido. En todo caso, la película muestra nuevamente a Bowie como viajero (involuntario) en el tiempo.

mercado son aclamados gracias a su avanzada tecnología extraterrestre. Sin embargo, lo que muestra la película es su progresivo deterioro a medida que asimila costumbres humanas, como las películas y programas televisivos que consume mirando multitud de pantallas de televisión al mismo tiempo, y que le provocan adicción y un exceso de estímulos: “¡salid de mi cabeza!”, exclama al sentarse frente a los monitores. Estos visionados tóxicos bien podrían ser un reflejo de los que Bowie había estado administrándose hasta hace poco en su residencia angelina, donde algunos testimonios afirman que era habitual encontrarlo durante días en la misma posición, sentado frente a la pantalla de televisión y viendo las mismas películas, muchas de ellas documentales sobre el nazismo. (Trynka, 2011: 238)¹³⁵

La espiral descendiente se acelera cuando, justo antes de poner en marcha su nave, es detenido por el FBI y su identidad extraterrestre es revelada, confinándolo a un arresto domiciliario y a un sinfín de pruebas científicas, mientras su pueblo parece sin que pueda hacer nada por ayudarlos, y él se vaya refugiando en el alcohol, las armas, y ocasionales sesiones de sexo salvaje y deslavazado junto a Mary-Lou. Con el tiempo, incluso las autoridades se olvidan de él, dejándolo vagar a sus anchas por una Tierra convertida ahora en prisión.

La estructura claramente decadente del relato ha hecho que Simon Reynolds vea en *El hombre que cayó a la Tierra* una inversión de los motivos principales de *Space Oddity*: donde en la canción encontrábamos a un astronauta que se extraviaba en el cosmos, la película nos presenta a un extraterrestre estrellado en la Tierra. Pero ambos comparten la misma situación: están separados de su familia y de su hogar (Reynolds, 2017: 542). Y si en *Space Oddity* el Mayor Tom dejaba un recado para su esposa (“tell my wife I love her very much”), en los últimos minutos de *El hombre que cayó a la Tierra*, se descubre que Newton ha grabado un disco, titulado *The Visitor*, que adquiere cierto renombre por el hecho de poseer un sonido que no parece humano: en realidad, es una carta dirigida a sus congéneres, editada con la esperanza de que en algún momento las ondas lleven el mensaje a su planeta.¹³⁶

135Fue aquí donde comúnmente se considera que el interés por el III Reich del músico llegó a cotas preocupantes, cristalizando en el álgico de El Duque Blanco.

136En una escena, el personaje que interpreta Rip Torn, la primera persona en descubrir el origen extraterrestre de Newton, entra en una tienda de discos en busca del álbum. Durante unos segundos, podemos ver detrás suyo diversas copias de *Young Americans*. Un guiño que funde en la misma diégesis la persona artística del Bowie músico y su papel dramático como Newton.



El hombre que cayó a la Tierra: cameo de Young Americans / música de un Visitante.

Antes, el personaje ha encontrado una conexión musical con la canción *Blue Bayou* de Roy Orbison, que escucha durante una de sus sesiones televisivas en multipantalla:¹³⁷ la añoranza que expresa el narrador, que ha dejado atrás a su amada y se mata a trabajar para poder volver algún día a su mítico hogar, resuena claramente en la situación de Newton,¹³⁸ que puede encontrar en el tema de Orbison una conexión empática que le sirve de consuelo o que, quizá, se le hace insoportable (cuando Newton exclama, en esa misma escena, “¡salid de mi cabeza! podría estar incluyendo también a la canción, en un gesto metadieético). La inclusión de la voz de Roy Orbison en el relato parece estar guiada también por una simpatía hacia su imagen de estrella heterodoxa e introvertida, siempre atada a sus gafas oscuras. Bowie lo define así en la pista de audiocomentario del DVD: “De entre todas las estrellas del rock, Roy era el alienígena. No se parecía a nadie... Todo lo que tenía que ver con él lo señalaba como un *outsider*.”

En la escena final del filme, Rip Torn encuentra a Newton en la terraza de un bar, absolutamente alcoholizado y cínico; ni siquiera está resentido por lo que le ha ocurrido: “si hubieras sido tú quien llegase al sitio de donde yo vengo, probablemente te habrían hecho lo mismo”, le dice a su antiguo colaborador, notablemente envejecido mientras que Newton conserva su aspecto juvenil. Cuando se le cae la copa al suelo, un camarero la recoge y dice educadamente: “creo que el señor Newton ha

¹³⁷Una imagen que puede recordar a las instalaciones del artista coreano Nam June Paik, como destacan diversas reseñas del filme.

¹³⁸“I feel so bad I've got a worried mind / I'm so lonesome all the time / Since I left my baby behind on Blue Bayou / Saving nickels, saving dimes / Working 'till the sun don't shine / Looking forward to happier times / On Blue Bayou / I'm going back some day / Come what may to Blue Bayou”.

tenido suficiente.” Los diversos sentidos que esas palabras tienen para quienes conocen su historia resuenan mientras Bowie-Newton, hastiado de la humanidad, se desmaya en su mesa, y los créditos finales pasan por encima de su sombrero, que actúa como el telón que ha hecho que su rostro haga mutis del plano.

Según el relato que acabamos de presenciar, la Tierra es a Newton lo que Los Ángeles a Bowie: un pegajoso agujero negro de corrupción. Su llegada al planeta está cargada con un propósito claro y noble (transportar agua a su tierra en sequía), y su aspecto elegante y determinado es el de un triunfador que no piensa desviarse por un segundo de objetivo, como Ziggy Stardust a la conquista de la fama. Sin embargo, el paso del tiempo lo envilece y hace de él un adicto solitario: de extraterrestre formidable pasa a figura anómica y potencialmente misántropa, hasta el punto que K.J. Donnelly afirma que, en las últimas escenas del filme, Bowie-Newton ya es el Duque Blanco (Donnelly, 2015: 96).¹³⁹ Si bien la apariencia escénica de este álgido va ligada al paso del pelo rojizo a un rubio platino, la cercanía temporal entre el rodaje del filme y la grabación de *Station to Station*, disco donde se presentaría al Duque, sugiere que, al menos mentalmente, Bowie ya se encontraba en ese espacio mental. El paralelismo se acentúa aún más al comprobar que la portada de dicho álbum viene ilustrada por una fotografía de *El hombre que cayó a la Tierra*, en la que Newton entra en su nave espacial.

Station to Station se publicó en febrero de 1976, mientras que *El hombre que cayó a la Tierra* tuvo su estreno en Reino Unido en mayo de ese mismo año. La proximidad temporal haría posible que un consumidor despistado confundiera el disco por la banda sonora de la película, sobre todo porque esta no conoció una edición física hasta 2016, coincidiendo con el reestreno para conmemorar el 40 aniversario del filme (y con David Bowie ya fallecido). La música y las canciones que aparecen en el filme fueron compuestas por John Phillips, de The Mamas & The Papas, y también usa numerosas piezas del percusionista japonés Stomu Yamash'ta; entre ellas *Poker Dice*, el tema que suena durante los créditos iniciales, mientras el espectador observa a Newton familiarizarse en sus primeros pasos en la Tierra.

No hay ni un solo segundo de música de David Bowie en *El hombre que cayó a la Tierra*. Resulta, cuanto menos, intrigante que una película protagonizada por una estrella del rock en la cima de su

¹³⁹Paul Morley ha sugerido que *El hombre que cayó a la Tierra* quizá tenga más de documental sobre la evolución de Bowie que, por ejemplo, *Cracked Actor* (Morley, 2016: 286).

producción creativa no cuente con una banda sonora compuesta por la misma.¹⁴⁰ Las circunstancias que rodean este hecho han disparado la rumorología entre los fans del músico, dando pie a diversas versiones, que solo coinciden en un hecho contrastado: en algún momento de la producción, Bowie empezó a componer y a grabar algún tipo de música para la película. De hecho, en una entrevista publicada en *Creem* en 1975, el cantante afirma que se encargará de componer *toda* la banda sonora, afirmando que el reto no presenta una particular dificultad para él, y aceptando la sugerencia de que sus trabajos anteriores eran bandas sonoras sin película.

STEVE: Are you doing any music for the film [*The Man Who Fell to Earth*]?

DAVID: Yeah, all of it. That'll be the next album, the soundtrack. I'm working on it now, doing some writing. But we won't retard until all the shooting's finished. I expect the film should be released around March, and we want the album out ahead of that, so I should say maybe January or February.¹⁴¹

STEVE: Is it more difficult writing music to go with a film than just doing an album?

DAVID: No, not at all. A lot of music has been accompaniment for films, there just haven't been films to go with them. You have to supply your own images. But I like to write with that sort of thread in mind.

STEVE: You mean your concept albums have been more or less soundtracks without movies?

DAVID: Sure.

JOHN: Why haven't you done one before?

DAVID: Nobody asked me. (Shroyer, Lifflander, 1975)¹⁴²

Años después, y a la vista de que las cosas no fueron precisamente como él afirmaba, Bowie zanjó el asunto de forma discreta aprovechando el audiocomentario que comparte con Roeg en el DVD del filme, atribuyéndolo a un malentendido por su parte, según el cual él habría asumido que, además de protagonizar la película, Roeg y los productores querrían que compusiera la banda sonora, cuando en ningún momento existieron conversaciones al respecto. Otras versiones, en

140 Pese a que, en el caso de Nicolas Roeg, este hecho tenía precedentes: la banda sonora de *Performance* no fue compuesta por Mick Jagger, sino por Jack Nitzsche.

141 Nótese que esa es la fecha en que se editó *Station to Station*.

142 En esa misma entrevista, el cantante muestra su desinterés por la concepción cinematográfica de la ópera rock según el modelo de *Tommy* (Ken Russell, 1975), y sigue manteniendo *La naranja mecánica* como la última película que ha visto en su estreno en salas. Su interés en aquel momento se había desviado al expresionismo alemán, anunciando así las filias del Duque Blanco.

cambio, apuntan a que, efectivamente, la intención original era que la película contase con material de Bowie, en lo que debería haber sido su álbum posterior a *Young Americans*. En cambio, el músico se puso a trabajar en *Station to Station*, y solo a última hora y en un estado mental profundamente alterado, se sentó a componer y grabar unas pocas piezas, que resultarían inservibles para la película, forzando a Roeg a acudir a Phillips, a quien conocía de antemano y consideraba un artista suficientemente versátil como para aceptar el encargo. Este, por su parte, también se encontraba en una fase de excesos no muy distinta a la que vive Newton (Campion, 2016).

Esta versión sugeriría que, estados de mente alterados al margen, David Bowie fue víctima de la misma dificultad que compartían otros músicos provenientes del pop y el rock y sin formación musical especializada en la composición cinematográfica, que no lograban sincronizar sus composiciones con los ritmos y necesidades del montaje de las imágenes.¹⁴³ Sin embargo, si nos basamos en una de las pocas certezas en la que confluyen todas las versiones a propósito de lo que sucedió durante el posible fiasco de la banda sonora de *El hombre que cayó a la Tierra*, una parte del material producido por Bowie serviría de base para su álbum *Low* que, como *Station to Station*, también se presenta con una fotografía del filme en portada, con lo que el músico extendería la identificación simbólica entre las obras. En concreto, el tema cuasi instrumental *Subterraneans*, que cierra el disco, es reconocido como una derivación de la banda sonora fallida.¹⁴⁴ De ser así, la profunda melancolía que lo caracteriza casaría a la perfección con el estado mental de Newton, como si Bowie hubiera elegido componer la banda sonora asumiendo el punto de vista del personaje, más que las necesidades dramáticas de una escena concreta. En este sentido, resultaría más ajustada al tono del filme que las composiciones y canciones de Phillips, basadas en un pastiche de géneros musicales diversos.

Con el tiempo, *Subterraneans* (y *Low* en general) no solo se ha convertido en la banda sonora oficiosa de *El hombre que cayó a la Tierra*,¹⁴⁵ sino que está considerado (como todas las colaboraciones de la época entre Bowie y Brian Eno) como una pieza seminal en el nacimiento de la música ambiental, o ambient, que a su vez sería de gran influencia para el desarrollo de bandas sonoras desde una perspectiva no sinfónica: para David Toop, el trabajo conjunto de Bowie y Eno sugiere un gran caudal de imágenes que estarían a la búsqueda de un cineasta dispuesto a darles la réplica (Toop, 1995: 79).

¹⁴³Véase Donnelly, 2015: 121 – 135.

¹⁴⁴Aunque su autor afirmó posteriormente que tan solo la parte correspondiente al bajo proviene de allí (O'Leary, 2011).

¹⁴⁵Un usuario de YouTube creó un vídeo para la canción a partir de diversas escenas de la película de Roeg.



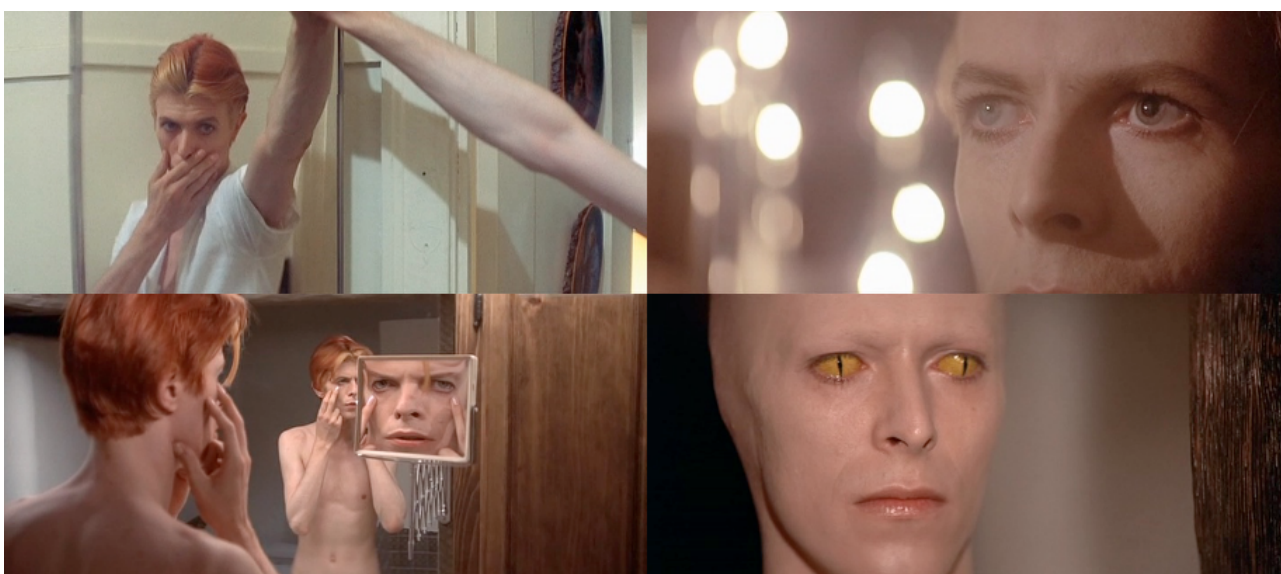
Station to Station / Low: la imagen filmica de la estrella se infiltra en su discografía.

Así, la “inexistente” banda sonora de David Bowie para la primera película que protagonizó podría haber sido algo parecido al disco que graba su personaje, Newton, en la ficción, *The Visitor*: una misiva triste que supera lenguajes y se dirige a través de la música a aquellas criaturas que puedan comprenderla. Según Donnelly, ese habría sido el título del álbum que contenía la banda sonora. Sin embargo, al renunciar a contar con aquello que, desde un punto de vista lógico y comercial, más podría aportar Bowie a la película, *El hombre que cayó a la Tierra* propone una relación compleja entre las disciplinas del cine y la música, basada en el reconocimiento que el filme, y el espectador, hacen de su estrella como un cuerpo extraño (en el propio cine, y en los diversos contextos donde se desarrolla la diégesis de la ficción: Estados Unidos, el mundo), basado en los mensajes que sus canciones y su cuerpo estelar habían proyectado antes a través de textos y acciones promocionales. De esta manera, se produce una alianza conceptual entre el filme y la estrella. Una “fusión genética”, según Donnelly: “Rather than merely using Bowie's pop songs in the film, *The Man Who Fell to Earth* integrates their concerns and representations at a micro-level” (Donnelly, 2015: 103).

2.7. La mirada de la estrella: dardos en los ojos

El hombre que cayó a la Tierra está repleta de ojos y miradas: en planos cerrados, en reflejos, detrás de las gruesas gafas que luce Buck Henry... pero, sobre todo, están los ojos de David Bowie, que son también los de Thomas Jerome Newton, al menos en su apariencia humana. No es casual que uno de los momentos climáticos del filme se produzca cuando Thomas decide mostrar su verdadero

aspecto a su amante Mary-Lou. Con unas pinzas, el protagonista procede a sacarse las lentillas, acción que no llega a ser mostrada en cámara, al igual que el resto de la metamorfosis. Cuando Thomas regresa a la habitación donde le espera Mary-Lou, su aspecto es el de un humanoide sin pelo, uñas, ni sexo de ninguna clase. Pero son sus ojos lo que más llama la atención de la cámara: de un amarillo intenso, y con un iris vertical, similar al de un reptil.¹⁴⁶ Solo al privar a David Bowie de su mirada, Roeg puede mostrar al personaje de Newton en una forma “pura”, desplazada de la estrella que lo interpreta. Y, viceversa: en las pruebas a que los científicos someten a Newton, un destello durante un examen ocular adhiere permanentemente las lentillas “humanas” a su retina, y este se lamenta de que ya nunca podrá recuperar su aspecto original. Siempre será Newton-Bowie.



El hombre que cayó a la Tierra: la mirada del alienígena.

No se trata de ninguna casualidad: los ojos de David Bowie son una parte clave de su aura y de la construcción de su imagen: a consecuencia de una pelea con su amigo George Underwood en la adolescencia,¹⁴⁷ la pupila izquierda de la futura estrella quedó rasgada, paralizando los músculos que contraen el iris, permanentemente dilatado desde entonces (y dando la impresión, en ocasiones, de que sus pupilas tienen distintos colores). Esta lesión, denominada Anicosoria, posee un factor estético, pero también afecta a cómo el cuerpo del músico percibía las distancias focales. Kevin J.

¹⁴⁶Esta escena resulta importante porque es la que permite situar la película en un contexto de género fantástico, confirmando la identidad no humana de Newton ante otro personaje, por encima de lecturas que ven en él simplemente un genio loco o excéntrico que imagina ser un extraterrestre. Pese a todo, esta lectura simbólica es de interés para Bowie, Roeg y Buck Henry, tal como manifiestan en el audiocomentario del filme.

¹⁴⁷El incidente no afectó a su relación posterior: tocaron juntos en bandas, y Underwood participó en el diseño de las cubiertas de *Hunky Dory* y *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*.

Hunt ha sugerido que este “ver distinto” pudo encontrar su traducción en la producción artística del músico, preocupado por transmitir esa visión heterodoxa a su público (Hunt, 2015: 189).

A lo largo de su carrera, David Bowie ha empleado su mirada (o la ausencia de la misma) para llamar la atención del público desde sus portadas, muchas de las cuales presentan primeros planos de su rostro, permitiendo detectar las asimetría en el iris: *David Bowie* (tanto su debut como su segundo disco, también homónimo, pero rebautizado oficiosamente como *Space Oddity*), *Hunky Dory*, *Young Americans*, “*Heroes*”, *Black Tie White Noise*, la recopilación *Best of Bowie* (EMI, 2002), que reconstruía el rostro (y la mirada) del músico a partir de un montaje de retratos realizados en distintas épocas, *Reality* (a través de una ilustración de trazo pop). Y, al contrario, imágenes que se basaban precisamente en la idea de manipular u ocultar su mirada, haciendo que esa ausencia fuera detectada inmediatamente por quien las mirase: *Aladdin Sane* (donde aparece con los ojos cerrados), *I.Outside* (un autorretrato, con los ojos cerrados y difuminados), *Earthling* (retrato de espaldas a la cámara), *Heathen* (primer plano con los ojos completamente abiertos, pero emblanquecidos; todo el diseño interior del libreto, obra de Jonathan Barnbrook, se basa en la ocultación de la mirada, ya sea de Bowie o de los cuadros religiosos reproducidos) y *The Next Day*, que manipula la portada de “*Heroes*” para cubrir su rostro con un gran cuadrado blanco. En breve, recuperaremos estas dos últimas imágenes.

También la exposición David Bowie Is se basó en su mirada para crear una imagen familiar y nueva a la vez: su cartel, diseñado por Barnbrook, era una fotografía no usada de la sesión de Brian Duffy para la portada de *Aladdin Sane*. En la imagen escogida, Bowie no tiene los ojos cerrados, sino completamente abiertos y mirando a cámara, lo que crea una distorsión en una imagen que creíamos irónica, a la vez que se interpela directamente al espectador, como si el músico le estuviera mirando a él/ella (Hunt, 2015: 175).

En un apartado anterior, hemos mencionado cómo D.A. Pennebaker, en los primeros minutos de *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars: The Motion Picture*, busca en todo momento la mirada de Bowie para contar con un punto de anclaje en su proceso de maquillaje transformación en Ziggy. También Nicolas Roeg va a la caza de sus ojos de manera aún más obsesiva, pues son tanto una indicación de la otredad del personaje (incluso abriendo puertas en la diégesis del relato: ¿sus pupilas son distintas porque se han fabricado de manera defectuosa?) como un rasgo reconocible de la estrella, un elemento real que carga de significado a su imagen.

“While it would be a mistake to position Bowie as a representative of authenticity, due to his established position as a postmodern explorer of his otherworldly – and by definition unknowable – identities, his eyes provide a fascinating meeting point between his socially constructed 'alien rock messiah' mythology and the physical / foundational reality of his person. In other words, for all the interpretive associations of the uncanny, Bowie's anisocoria is a real and authentic part of his biology. [...] (It turns) an authentic (physically real) bodily defect into a magically charged element of his uncanny star persona.”
(Hunt, 2015: 187)

A lo largo de sus casi cincuenta años de transformaciones artísticas y de identidades asumidas, los ojos han sido la constante de David Bowie. No porque en ellos pudiera detectarse una emoción concreta o verdadera, sino porque eran el factor estable que vinculaba a la estrella a través de todas sus encarnaciones.

2.8. De alien a extraño

Ziggy Stardust, Thomas Jerome Newton... por extraño que parezca, teniendo en cuenta estos precedentes, David Bowie nunca estuvo particularmente interesado en la ciencia ficción, y en la entrevista concedida a Creem durante el rodaje de *El hombre que cayó a la Tierra*, discute el origen extraterrestre de su personaje:

STEVE: Did the fact that a lot of your previous recordings had a science fiction or futuristic motif make you choose this film as a vehicle?

DAVID: No, no this isn't a... this is the farthest thing from a science fiction film, really. When you see it you won't think in those terms at all. Someone's published that I play a space invader and that's... [shaking his head] that's not what it's about. Actually I'm not interested in space, you know, it doesn't do much for me. I've used it in some of the things I've done because it makes... it's a macrocosm, sort of backdrop to set things against without tying them into something too specific.

STEVE: But the character you play, Thomas Newton, is from outer space.

DAVID: I wish you'd get off that space angle. My character is... essential man, man in his pure form who's corrupted or brought down by the corruption around him.¹⁴⁸ But it's never

¹⁴⁸Unos años después, David Bowie discutiría que Newton se haya corrompido en su estancia en la Tierra: “Newton is a far better person at the end of the film than he was when he came down. He's actually found some sort of real

definitely said where he comes from, and it really doesn't matter. I mean, he could come from under the sea, or another dimension, or anywhere. The important thing is what happens between the people. It's a very sad, tender love story that evolves over a long period of time. It's the story of a man who falls in love and becomes an alcoholic. (Laughing) No it isn't quite that simple. (Shroyer, Lifflander, 1975)

Con estas palabras, Bowie expresa su deseo de no afiliarse a un determinado género cinematográfico, en este caso la ciencia ficción (como tampoco quiso ser vinculado a un solo estilo musical). Algo que mantuvo: no volvería a encarnar a un extraterrestre,¹⁴⁹ ni como alter ego musical ni como personaje de ficción cinematográfica. Sin embargo, Newton siguió acompañando a Bowie en su trayectoria, como el eslabón que conecta a Ziggy Stardust con sus movimientos vitales posteriores, y que a la vez le abre la puerta del cine y lo asenta en una tipología de la otredad, incluso cuando sus discos abandonaron los entramados conceptuales y los alter ego, a partir de *Scary Monsters (and Super Creeps)*, álbum en que David Bowie se nos presenta, sencillamente, como David Bowie, estrella de rock y joven adulto de 34 años que revisa explícita y autoconscientemente su producción anterior, empezando por *Space Oddity*: el Mayor Tom es citado y desmitificado en la letra de *Ashes to Ashes*:

Do you remember a guy that's been
In such an early song?
I've heard a rumor from Ground Control
Oh no, don't say it's true [...]
Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low

El videoclip de la canción, concebido por David Mallet y el mismo Bowie va un paso más lejos, y convierte en imagen real un fragmento de la ilustración que George Underwood realizó (a partir de un concepto original de Bowie) para la contraportada de una de las primeras ediciones del segundo LP del músico, aquel que contenía *Space Oddity*: la imagen de un Bowie caracterizado como

emotional drive; he knows what it is to relate to people, and what the effects of all that on him are is secondary.

When he first comes down, he doesn't give a shit about anybody” (Mackinnon, 1980).

149Nos permitimos cuestionar la declaración del actor y considerar a Newton como un ser venido de otro planeta.

Pierrot, acompañando a una anciana que puede ser identificada como su madre (“My mother said, to get things done / You'd better not mess with Major Tom”).



Ilustración de George Underwood para la contraportada de *David Bowie* (1969) / Videoclip de *Ashes to Ashes*: el regreso de alter egos pasados.

Mientras la discografía del autor se iba despojando de áter egos explícitos, su trayectoria interpretativa mantenía la constancia, si no del espacio exterior, sí del “alienígena” entendido como “extraño” y diferente”, otorgando una continuidad que Richard Dyer detectaba también entre las condiciones de la estrella:

“Because stars are always appearing in different stories and settings, *they* [the stars; las cursivas son del texto original] must stay broadly the same in order to permit recognition and identification.” (Dyer, 1998: 98)

La constancia, en el caso de Bowie, está en una cualidad de extrañeza que empezó con lo que Angela Ndalians ha llamado “science fictionality” de la estrella, cualidad que iría evolucionando con el tiempo y que empezó a hacerse patente en *El hombre que cayó a la Tierra*. Si, en la piel de Thomas Jerome Newton, David Bowie sobresale, no es porque su interpretación resulte mejor que la de sus compañeros de reparto, sino precisamente porque su falta de práctica como actor la hace disonante en el conjunto, plenamente consciente de lo que significa su presencia, de la carga que lleva a cuestas.

“Bowie becomes a receptacle of science fictionality that extends beyond his songs, characters, concept albums plus tours, and music videos. [...] Bowie represented a well-established semiotic cluster of science-fiction meanings that had begun to develop a logic in

its own right. Bowie's advantage in acting the role of Thomas Jerome Newton was that his very presence on screen brought with it the meanings associated with Bowie science fictionality.” (Ndalianis, 2018: 144)

Con todo, hemos de ser cuidadosos a la hora de vincular la otredad de la estrella con un concepto como el de “science fictionality”, atado por completo a un género al cual pertenece solo en parte y en una época concreta.

2.9. *Lazarus* y los espectros de David Bowie

A song will put you tantalisingly close to the past, so close that you can almost reach out and touch it.

The sound of ghosts again.

David Bowie, a propósito de *Lady Grinning Soul*

Something amazing, a boy falling out of the sky,

Had somewhere to get to and sailed calmly on.

W.H. Auden, *Musée des beaux arts*

En ocasión del trigésimo aniversario de la edición de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, David Bowie fue entrevistado en el programa radiofónico de Terry Gross. Allí, el músico manifestó el escaso interés que sentía en su juventud por ser cantante, colocándose por primera vez ante el micro cuando el vocalista de una de las bandas en que tocaba el saxo de adolescente quedó indispuerto. Luego, admitió que lo que verdaderamente le habría gustado entonces era escribir musicales:

“I really wanted to write musicals. That's what I wanted to do more than anything else. And... because I liked rock music, I kind of moved into that sphere, somehow thinking that somewhere along the line I'd be able to put the two together. And I suppose I very nearly did with the Ziggy character [...] I don't know how why, to this day, I didn't find some other kid... and say 'Here you are. Put the wig on and send him out and do the gigs', you know. [...] My point was I wanted to rewrite how rock music was perceived”.

(Citado y transcrito en Reisch, 2016: 4 - 5)¹⁵⁰

¹⁵⁰Durante nuestra investigación, hemos aprendido a entender las declaraciones a posteriori de David Bowie no como revelaciones literales de lo que pasaba por su cabeza cinco, diez o veinte años atrás, sino como interpretaciones maduradas a través de las cuales el artista hace autoanálisis y perfecciona el relato de su propia biografía artística.

El deseo del autor de desaparecer de la primera línea de la escena pública o, cuanto menos, de abandonar la dinámica de las giras no era excepcional en el pop de la época: The Beatles cesaron de ofrecer conciertos en cuanto se lo pudieron permitir, focalizando todo su trabajo en experimentar con las posibilidades que el estudio de grabación ofrecía al pop. También Brian Wilson abandonó las giras de The Beach Boys. Pero Bowie no formaba parte de una banda, no poseía la estructura necesaria para mandar a otros a enfrentarse al escenario y seguir conservando el nombre de su proyecto. En ese sentido, la creación de alter egos, especialmente en el caso de Ziggy Stardust, puede verse como un término medio entre su deseo (al menos, el deseo que decía tener *treinta años* más tarde) de no exponerse en exceso, acompañar su música de una cierta ficción, y su situación de artista que aún no podía permitirse la temeridad de abandonar el escenario.¹⁵¹

“Ziggy le permitía [a Bowie] ingresar en la fantasía de la estrella de rock y al mismo tiempo mantenerse a distancia, protegiéndose, o eso esperaba él, de las presiones psicológicas del estrellato” (Reynolds, 2017: 272)

Sin embargo, la cuestión del áter ego no era suficiente para levantar una obra de teatro musical y, como hemos visto, los intentos de Bowie al respecto habían sido más teóricos que reales (*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*) o, directamente, frustrados (*Diamond Dogs* y el plan inicial de adaptar *1984*), por lo que esa vertiente irrealizada en su trayectoria podría pasar a engrosar su lista de asignaturas pendientes (como la de completar una banda sonora cinematográfica) o, simplemente, ser una de esas declaraciones que deben ser tomadas con prudencia. Al menos, hasta la llegada de *Lazarus*, unos pocos meses antes de su muerte.

Para su intento definitivo, y conscientemente final, de crear un musical, una obra que fuera una extensión de su ser, pero que no requiriera de su presencia física, David Bowie quiso volver la vista no a uno de los avatares que inventó para sus discos, sino al primer personaje que interpretó en una

Por eso, conviene leerlas y hacer uso de ellas con cierta distancia.

151 ¿Sería el anuncio al final del concierto del Hammersmith Odeon del 3 de julio de 1973 de que esa sería su última actuación una manera, algo ingenua, de manifestar en voz alta su plan maestro antes de hora? Cabe decir que, unos años más tarde, la cantante Kate Bush sí logró hacer efectivo el abandono de los escenarios al cabo de haber dado unos pocos conciertos con motivo de su disco de debut, *The Kick Inside* (EMI, 1978). Pese a seguir editando discos con regularidad durante la década de los ochenta, y más intermitentemente durante el siglo XXI, la cantante no volvió a presentarse en directo hasta 2014, en una residencia de 24 conciertos en la sala Eventim Apollo Hammersmith (antes Hammersmith Odeon, donde tuvo lugar el final de gira de Ziggy Stardust).

película, aquel que muchos (él mismo, entre ellos) habían considerado una de las versiones más fidedignas del músico: Thomas Jerome Newton, protagonista de *El hombre que cayó a la Tierra*.

Bowie escribió un borrador de cuatro páginas con las ideas principales para la obra, que entregó al dramaturgo Enda Walsh para trabajar la escritura conjuntamente con él. En esta secuela tardía de la novela de Walter Tevis (más que del filme de Nicolas Roeg, según sus autores), Newton mantiene un estado similar a aquel en el que los espectadores lo abandonaron cuatro décadas atrás: alcoholizado y adicto a las pantallas, pero eternamente joven. También aparece rodeado de personajes que podrían ser alucinaciones de su mente (como un trasunto de la poeta Emma Lazarus, autora del soneto *The New Colossus*, cuyos versos aparecen inscritos en el pedestal de la Estatua de la Libertad en Nueva York) y tiene un propósito: tratar de construir un cohete espacial a partir de escombros, en un último intento de abandonar el planeta.

Según Walsh, en el prólogo a la versión editada del libreto, las conversaciones sobre el plan de escape de Newton terminaron revelándose, sencillamente, como el deseo del personaje de encontrar una manera de morir en paz. De hecho, una de las lecturas más plausibles de *Lazarus* es que, como sugiere Furby, la obra esté escrita desde la perspectiva de un proceso mental de Newton, al borde de la muerte:

“The play opens with Newton laying prone on the stage, suggesting that he is either already dead or in the liminal space between life and death [...] he briefly “rises” from the dead, becomes undead, to process and understand that he is dead, and to find rest, which is what we witness happening.” (Furby, 2018: 173)

Así, el texto, hallaba su manera de hablar sobre la situación que su ideólogo y coautor estaba enfrentando, y que deseaba mantener en secreto.

“We talked about a person dying and the moments before death and what might happen in their mind and how that would be constructed onstage. We started talking about escape, but we end up talking about a person trying to find rest. About dying in an easier way. [...] No matter how plays come out, you always end up talking about yourself.”
(Walsh, 2016: 9 - 10)

Bowie también encargó a Walsh que revisase una primera selección de canciones escogidas de entre su catálogo, para definir cuáles formarían el hilo del musical. Al describir su trabajo de compilador

musical, Walsh da con un razonamiento muy similar al que manifiestan algunos cineastas a la hora de elegir una canción para la puesta en escena de su película:

“His [Bowie's] lyrics often arrive cut-up and opaque – so it was rarely about listening to the words and sticking it into the story. It was about the emotion, rhythm and atmosphere of those songs – and having the character riding that wave and accessing their souls, where they could lyrically go to those strange places.” (Walsh, 2016: 9)

Además del repaso a su fondo de armario, Bowie compuso cuatro nuevas canciones; una de ellas, *Lazarus*, la primera que se escucha en la obra, se convertiría también en el centro de gravedad del álbum *Blackstar*. Las tres restantes, *No Plan*, *Killing a Little Time* y *When I Met You*, aparecieron en un EP, *No Plan*, incluido primero como complemento de la banda sonora del musical, con las grabaciones del reparto, y más adelante como pieza independiente, el 7 de enero de 2017 (día en que Bowie hubiera cumplido setenta años).

Estrenada en el New York Theatre Workshop el 7 de diciembre de 2015, bajo la dirección escénica de Ivon Van Hove y con Michael C. Hall en la piel de Newton,¹⁵² *Lazarus* se dio a conocer al mundo apenas un mes antes de la aparición de *Blackstar*, y de la muerte de Bowie, quien asistió al estreno y saludó a los asistentes después de la representación, junto al resto del equipo, en la que sería su última aparición pública. Sin el cambio de perspectiva que disparó su desaparición,¹⁵³ en un primer momento el musical fue interpretado, mayormente, como una revisitación no lineal de su obra, no muy distinta a lo que proponía la exposición itinerante *David Bowie Is*, o su álbum inmediatamente anterior, *The Next Day*, cuyo primer single, *Where Are We Now?*, regreso espectral a la Berlín de finales de los setenta, apareció sin previo anuncio, tomando por sorpresa incluso a los comisarios de dicha exhibición. Para Morley, esta canción, y sobre todo la forma de editarla como un mensaje viral, sin formato físico, no equivale a un objeto, sino a una señal, “algo que viaja por el espacio y el tiempo en un instante”, casi como el agente Philip Jeffries en *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* (Morley, 2016: 31).

¹⁵²El preestreno tuvo lugar el 18 de noviembre. El 8 de noviembre de 2016 tuvo su premiere europea en el londinense King's Cross Theatre, también con Hall como protagonista.

¹⁵³Y que, según algunos, debe ser tomado con cierta relatividad: en el documental *David Bowie: The Last Five Years* (Francis Whately, 2017), diversos colaboradores cercanos afirman que el músico se embarcó en las que serían sus últimas obras sin saber que el cáncer que se estaba tratando era terminal. Pese a ello, y a tenor de lo que exhiben estas obras, es más que probable que la muerte fuera una posibilidad real que atravesaba la mente de Bowie en aquella época, marcando en mayor o menor medida su impulso creativo.

En este proceso, *Lazarus*, que invierte la cita culta a *La caída de Ícaro* de Brueghel, presente en el filme de Roeg a través de la lectura de Newton del poema de Auden *Musée des beaux arts*, para proponer una idea de liberación aérea (“Look up here, I'm in heaven [...] You know I'll be free / Just like that bluebird”), es también una recolección de la forma en que Bowie y su obra se han retroalimentado de sus alter egos y máscaras, planteando una biografía inestable, en la que el autor va escapando progresivamente de escena, usando un personaje (ajeno) que lo ha identificado durante buena parte de su trayectoria como intermediario para ceder sus palabras a otras voces, a otros contextos narrativos.

“The musical he [Bowie] had always dreamt of making was not a benign jukebox musical compiling his greatest hits based around a flimsy story about a starman. He chose one of the fictional characters he had played to revisit his songs and rewrite his story; making himself more by building up the hidden desires and obsessions of Thomas Jerome Newton, the actual man who fell to earth in the book and film, playing around with the unreliability of memory and the difficulty of biography, feeling it said more about who he was and how he thought by creating more distance, and using another, unreal but vivid life, than conceive a standard, emotional celebration.” (Morley, 2016: 29)

Con esta operación, Bowie finalmente resolvía el eterno problema que presentaban sus álter egos y, sobre todo, los intentos de captarlo en película: el desfase entre sus máscaras y el momento en que las conocía el espectador. Ziggy Stardust seguramente vivió más tiempo del que nos quiso decir aquella noche del 3 de julio de 1973 en que vimos cómo lo enterraba en público. En *Cracked Actor* seguía siendo Ziggy, y a la vez ya mascaba el soul de plástico de *Young Americans*. *El hombre que cayó a la Tierra* insistía en su presencia extraterrestre, pero el actor se sentía un fantasma de la vieja Europa... y así hasta llegar al tríptico que forman *The Next Day*, *Lazarus* y *Blackstar*, donde la representación se ajusta precisamente porque su autor se encamina a “dejar de ser”, convirtiéndose en algo fuera de nuestro alcance, un río que no podemos pisar dos veces: “the flux of it all, from Robert David [sic] to Ziggy to a Blackstar” (Ammon, 2016: 29).

2.10. Rastros de espectros

El flujo al que se refiere Ammon es, posiblemente, lo que el mismo Bowie trató de hacer patente en sus años de madurez: “[Bowie's] music became, more and more, extensions to and rewrites of his

old work, rather than attempts to claim new territories” (O’Leary, 2013). Sin embargo, y por más sugestiva que resulte la imagen de la “conquista de un nuevo territorio”, conviene puntualizar que las palabras de O’Leary corren el riesgo de dar a entender que con cada nuevo álbum, con cada nuevo gesto de autor, Bowie relegaba al olvido su producción anterior. Algo que, como hemos visto, queda muy lejos de la realidad, ya que incluso en la que se considera su etapa de mayor efervescencia y arrojo -la década de los setenta- existe un diálogo constante entre discos, canciones y personajes: Ziggy Stardust sobrevive a su caída y queda impreso en la portada de *Aladdin Sane*; Thomas Jerome Newton supera el texto de la ficción filmica y se convierte en avatar del cantante en sendos álbumes, *Station to Station* y *Low*, grabados en continentes distintos... Y, por supuesto, el mayor Tom reaparece, desmitificado y privado de toda épica, en *Ashes to Ashes*. En otras palabras: por muy distinto que un disco sonase de otro, existía una afinidad profunda entre ellos, que contradice la imagen de un Bowie negándose a sí mismo, como quien cree estar pisando tierra quemada.

Pero, ¿en qué momento empieza a hacerse patente este proceso de “reescritura”? Para la mayoría de analistas de Bowie, esto se produce en el álbum de 1999 *hours...* (Virgin), un trabajo comúnmente tildado de “clásico”. Un clasicismo que no viene dado por tener canciones pop de estructura canónica, sino por lo fácil que es reconocer en ellas la signatura autoral de David Bowie, como sucederá en todos sus discos posteriores; con la posible excepción de los pasajes de *Blackstar* en que se percibe más claramente la formación jazz de la banda de acompañamiento del cantante, que genera un sonido (casi) inédito en su discografía.¹⁵⁴ *hours...* sería, en definitiva, el disco en que Bowie se hace evidente ya desde la misma portada. En ella, David Bowie aparece duplicado, en una estancia de tonos blancos y azulados, cósmica o quirúrgica. Pero no se trata de una presencia clónica, sino de dos Bowie distintos: por un lado, el Bowie de media melena (la primera vez que la llevaba desde los tiempos de su Liga Contra el Maltrato de los Caballeros de Pelo Largo) que identifica al músico durante todos los compromisos promocionales de esta etapa; y en su regazo, el Bowie *inmediatamente anterior*, de pelo corto y erizado y discreta barba de chivo, vinculado al disco *Earthling*, con la mirada extraviada, como si estuviera a punto de expirar. Se trata de una insólita estampa piadosa, que nos muestra el preciso instante en que una encarnación de Bowie se dispone a desaparecer, con su nueva imagen (la imagen de un Bowie “puro”, quizá incluso de David Jones)¹⁵⁵ ya preparada, dedicando un adiós cálido a su antecesora.

154El “casi” hace referencia a *A Small Plot of Land*, del disco *I.Outside*.

155En *Future Nostalgia*, Waldrep se refiere -sin acreditar la procedencia de la cita- a unas declaraciones en las que el artista habría afirmado que en sus últimos discos ya ni siquiera interpretaba a David Bowie, sino que se limitaba a ser David Jones. (2016: 112)



hours...: relevo piadoso de alter egos

De este modo, y justo en un momento en que a (casi) nadie parecía importarle ya su juego de identidades, o incluso su presente artístico,¹⁵⁶ David Bowie revelaba en una sola instantánea el “secreto” de su método: su pasado siempre está presente en cada nuevo lanzamiento, aunque sea como un cadáver, un espectro presente-ausente o, dirigiéndonos hacia Jacques Derrida por la vía de Heidegger, como un texto tachado, *sous rature*. Si el alemán, al escribir y tachar “Ser” quería comunicar algo para lo que el lenguaje verbal y escrito no alcanzan, pero que solo es posible comunicar empleando palabras, Derrida recogía el gesto para referirse a un estado intermedio, presente/ausente, al levantar la tachadura y señalar que lo que hay debajo no es negado, sino que se pone de manifiesto la resistencia del origen a permanecer, aunque sea enterrado, aparentemente ausente: *Ashes to Ashes* “tacha” al Mayor Tom, pero para hacerlo necesita traerlo de vuelta. Este ya no es el protagonista / narrador de la canción, como en *Space Oddity*, sino alguien a quien se hace referencia, que debe ser recordado. ¿Sería por eso que, poco antes de lanzar este single, Bowie vio conveniente grabar una nueva versión de su tema de 1969?

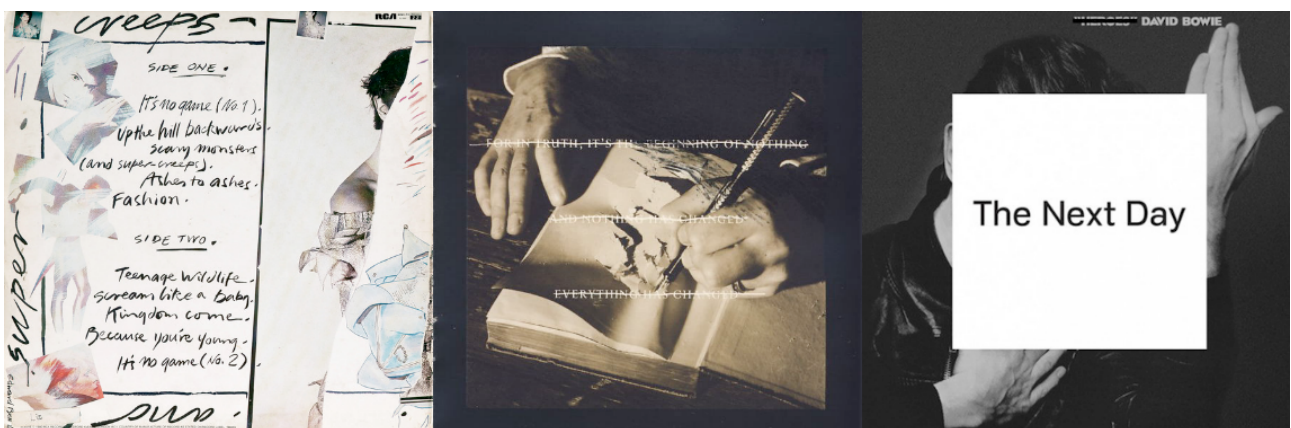
hours... podía ser la muestra más explícita de este proceso (porque aparece en un momento en que Bowie acumula mucho pasado, mucho origen a sus espaldas, pero también porque la imagen de su portada es clara, es un “tachado” conceptual, aunque no gráfico), pero no fue la primera ocasión en que Bowie empleaba la tachadura: Brooker y Pegg antes que él señalan la afinidad entre los

¹⁵⁶Véase la cruel crítica del disco aparecida en Pitchfork: “For a lot of kids, David Bowie is a guy that's never been even remotely cool, let alone taken seriously. [...] Here, Bowie seems content to cut his losses with today's youth and reach for the older set” (Schreiber, 1999).

métodos del músico y los razonamientos del filósofo francés.¹⁵⁷ Para Brooker, la idea de *sous rature* está en la obra de Bowie, al menos, desde Ziggy Stardust, para quien propone una descripción muy similar al proceso de reencarnaciones que hemos trazado en este capítulo:

“Ziggy is, we concluded, a psychic imprint, an un-dead trace, particularly in relation to Aladdin Sane. He returned after his supposed death, and can be seen as evolving through different forms and different names, [...] Moreover, Ziggy's story is always over, in the past tense from the start of his song; the band is already broken up, thought at the same time Bowie embodied the character onstage, bringing him back to the present moment even when telling the Ziggy narrative as a history. Could we not, then refer to ~~Ziggy Stardust~~ to convey this sense of presence in absence? (Brooker, 2017: 186)

Más allá de lo conceptual, la idea de *sous rature* se manifiesta visualmente en el diseño de la funda del vinilo de *Scary Monsters*, en 1980. Si, como decíamos antes, el single de presentación de dicho álbum, *Ashes to Ashes*, ponía al Mayor Tom bajo un tachón, su portada y contraportada aplicaban el mismo concepto a diversas imágenes anteriores de Bowie. En la primera, una fotografía tomada por Brian Duffy del músico caracterizado como Pierrot es parcialmente cubierta por otra imagen: una pintura de Edward Bell que retrata al músico, igualmente vestido de Pierrot. Por su parte, la contraportada incorpora miniaturas de tres portadas anteriores -de *Aladdin Sane*, “*Heroes*” y *Lodger* (RCA Victor, 1979)- parcialmente veladas por tiras de pintura blanca difuminada.



Contraportada de *Scary Monsters* / Diseño interior de *Heathen* / Portada de *The Next Day*:

tres ejemplos de textos *sous rature* de Bowie.

Años después, la imagen de “*Heroes*” volvería a ser invocada y mancillada por su creador. *The*

¹⁵⁷De hecho, Pegg afirma que Derrida se encontraba entre los filósofos de cabecera de Bowie (2016: 448).

Next Day, el disco con que Bowie rompió el silencio discográfico más prolongado de su carrera, se presentó con una portada que era, literalmente, la misma de “*Heroes*”, pero en la cual el título había sido tachado, convirtiéndose en “*Heroes*”. Además, el rostro del músico, que ocupa el lugar central de la fotografía tomada originalmente por Sukita, desaparece ahora bajo un cuadrado blanco, en el que se lee el título del álbum. El diseñador de esta portada, Jonathan Barnbrook, ya había trabajado con Bowie en el anterior *Heathen* -ya comentado antes en este mismo capítulo- cuyas imágenes anteriores aparecen llenas de tachaduras y desgarros, si bien en este caso se trata de textos ajenos, pinturas de Dolci y Rubens entre otros, cuya imagineria cristiana es ultrajada, en provocadora relación con el título del disco, “pagano”, pero también como una tachadura que hace de ellas una presencia y una ausencia.

Ya sean obras propias o de terceros, cuando Bowie tacha (o encarga tachar) un texto, lo está incorporando a su creación, como un 'rastros' -otro concepto *derridiano* que Brooker tiene a bien aplicar a la producción creativa de Bowie- que hace que algo no pueda “significar” si no se tiene en cuenta su relación con ese residuo. Idea que Brooker relaciona también con la estructura rizomática emitida por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: no importa el principio o el final, pasado presente o futuro, sino cómo un signo se relaciona con otros, y que formas se derivan de ello: ¿qué es el signo Ziggy sin el signo Bowie? ¿Existiría el Duque Blanco si antes Bowie no hubiera pasado por la experiencia de ser Ziggy perdiéndose en Aladdin Sane? ¿Quién escribe *Lazarus*, Jones, Bowie o Newton? ¿De quién están hablando esas canciones, integradas ahora en un relato dramático escénico?

El proceso, entonces, estaba activo casi desde el principio de la carrera del músico. Pero en aquel momento, sus tachaduras, sus “gestos de ausencia” debían ser eclipsados por la enorme sensación de “presente”, de “presencia” que irradiaba la estrella, en cualquiera de sus encarnaciones: en la década de los setenta, deben ser pocos los semanarios musicales que no incluyen en sus páginas al menos una noticia referida a una novedad, una declaración o un rumor referido a Bowie. En cambio, su entrada en una edad “adulta” musical (cuando los jóvenes, al menos según Pithfork) ya no tenían razones para hacerle caso y, sobre todo, cuando la salud lo fuerza a apartarse de la vida pública durante prácticamente una década, como veremos más en detalle en el capítulo 4, cada nuevo movimiento por su parte se carga de una intensidad propia de un *revenant*, de un ser espectral que retorna cuando ya no se le espera, cuando nos hemos acostumbrado a su ausencia; condición que transmite a su obra, y a su producción antigua, que aparece y desaparece como una luz titilante.

En definitiva, lo que propone David Bowie en sus últimos años es, en esencia, una aproximación *fantológica* a su propia obra y figura; implícita en sus discos, y explícita en el proyecto de Lazarus. Sin embargo, podría haber habido un álbum literalmente fantológico en la discografía de Bowie: *Toy*, planeado alrededor del cambio de siglo, y consistente en su mayor parte en revisiones de canciones compuestas durante su primera época que no habían encontrado mucha difusión o que permanecían inéditas. El disco no llegó a ser publicado; algunas de sus canciones aparecieron en los alrededores del inmediatamente posterior *Heathen*, como piezas adicionales de su edición especial y limitada, o como caras B de los singles extraídos del álbum. En su forma íntegra, *Toy* permanece como un “disco fantasma” en la trayectoria de David Bowie, que solo existe en una edición no oficial aparecida en 2011 (y, posiblemente, distinta a la que habría publicado su autor).

Toy, que empezó como una obra cuyo *modus operandi* era esencialmente la invocación de fantasmas musicales, y acabó siendo literalmente un espectro *derridiano*, marca el tono del proceso artístico seguido por Bowie en sus últimos años, mirando su producción y, al mismo tiempo, pensando en “el porvenir, es decir, la vida. Es decir, la muerte” (Derrida, 1995: 130). En este proceso, el autor aplica a sí mismo el proceso de memoria cultural que Simon Reynolds detecta en aquellos músicos que exploran un pasado que no vivieron, que no existió, y que le permiten aplicar la fantología *derridiana* al ámbito musical (Reynolds, 2012). Con la diferencia de que, evidentemente, David Bowie sí vivió a través de sus *álter ego*; el último de los cuales es él mismo como espectro, como “aparición desapareciente” que, en *Blackstar*, se dirige a nosotros creando un efecto visera: “nos mira antes incluso de que *le* veamos” (Derrida, 1995: 117). Apareciendo antes de que nosotros pudiéramos saber que, en el fondo, estábamos escuchando a un espectro.

Tanto *Lazarus* –la canción y la función teatral– como *Blackstar* entroncan con las palabras de Deleuze cuando habla del punto de vista subjetivo de un personaje ausente, “que no solo está fuera de campo sino que ha pasado al vacío” (2004: 20). Lo mismo que *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, disco sin relato a propósito de una criatura *teóricamente sacrificada*, pero que se mantendría presente tanto para su creador como para su público durante un tiempo más, en un desfase que, en el fondo, no es muy distinto al que tenemos cuando levantamos los ojos y observamos estrellas que ya hace mucho que apagaron su brillo.

2.11. Contar los mitos: *Velvet Goldmine*

And with your hair swung right / And your pants too tight / It's gonna be alright
The Byrds, *So You Want to Be a Rock and Roll Star*

Aunque hayamos llegado al punto en que Bowie *ha dejado de ser*, no podemos cerrar el presente capítulo sin analizar el caso de *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), una película en la que David Bowie está completamente ausente como agente activo, pero que sin embargo se basa por completo en su triple imagen de estrella-gay-alienígena, que eleva a la categoría de mito.

Glenn D'Cruz se ha referido a *Velvet Goldmine* como una película, precisamente, fantológica (D'Cruz, 2015: 264), basada en un tiempo desajustado, un pasado de gloria glam que el director Todd Haynes quiere recuperar sin haberlo vivido: nació en Los Ángeles en 1961, por lo que era demasiado joven y, sobre todo, se encontraba físicamente apartado de la explosión glam británica:

“Si hubiese estado en Inglaterra y hubiese tenido trece años, hubiese sido perfecto. Con T-Rex, Gary Glitter y todo lo demás. Pero, estando en los Estados Unidos, la forma en que se vivió fue mucho más de soslayo, una forma casi underground. Me lo perdí. Recuerdo ver las portadas de los discos de Bowie, y me acuerdo que tenía algunos elementos que resultaban tremendamente poderosos y excitantes para mí. Y también que eran muy extraños, incluso algo que me daba miedo.” (entrevista con Manuel Lechón, 2000: 94 - 95)

Mientras preparaba la película, Haynes cayó en la cuenta de que el cuerpo bibliográfico dedicado a estudiar el glam era inexistente, algo que le impulsó a encargar al periodista musical Barney Hoskins la escritura de un libro que repasase la historia del género (D'Cruz, 2015: 260). El volumen resultante, *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Revolution* (1998), debía funcionar como una crónica “oficial” de la época, que “liberarse” a Haynes de la responsabilidad de historiador, y contrastase con la fantasía propuesta por *Velvet Goldmine*, donde todo es material de leyenda, en un amasijo familiar y extraño a la vez que empieza por su mismo título: *Velvet Goldmine* es el título de una canción compuesta y grabada por David Bowie durante las sesiones de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, pero finalmente descartada para el álbum por resultar, según su autor, demasiado provocativa (O'Leary, 2015: 219).¹⁵⁸ El tema vio la luz oficialmente en

¹⁵⁸El tono libidinoso y de fantasía, quizá homoerótica, que despliega el imaginario lírico de la canción resulta, en cambio, más que adecuado para la película de Haynes.

1975, como cara B de una nueva reedición del single *Space Oddity*, alcanzando un status de favorita entre los *connoisseurs* de Bowie, muchos de los cuales habrían preferido escucharla en *Ziggy Stardust* en lugar de la versión *It Ain't Easy*.

Velvet Goldmine se inicia con una advertencia al espectador: “Pese a que lo que están a punto de ver es una obra de ficción, esta debe ser reproducida al máximo volumen”, una cita directa al consejo que aparece en la contraportada de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*: “To be played at maximum volume”. Solo así, además, será posible detectar un denso y espectral tapiz sonoro: “el sonido del paso del tiempo”, según reza el guion original de la película.¹⁵⁹ Mientras la cámara atraviesa un cosmos estrellado, una voz en off (Janet McTeer) avisa del fundamento narrativo que guiará el filme: “las historias, como las ruinas, son las ficciones de los imperios. Todo lo olvidado yace en oscuros sueños del pasado, amenazando con volver.” La frase se refiere, evidentemente, al glam, que la película volverá a poner en el foco y que es, en sí mismo, un espectro que sigue acechando el presente.

El prólogo continúa sugiriendo que la historia del glam comenzó en el siglo XIX, cuando unos extraterrestres dejaron un recién nacido, envuelto en una manta y con una vistosa joya verde, en la puerta del domicilio de la familia Wilde. El niño, a quien su “madre adoptiva” puso el nombre de “Oscar”, no tardó en desmarcarse de sus compañeros. Cuando su profesor le pregunta qué quiere ser de mayor, él contesta: “una estrella del pop”. La referencia a Oscar Wilde como padre espiritual del glam cobra sentido cuando se recuerda el artículo de Andrew Kopkind de 1972 en que celebraba a David Bowie como “una auténtica estrella gay -auténticamente estrella y auténticamente gay-, por primera vez en nuestra cultura desde Oscar Wilde.”¹⁶⁰

Cien años después de las precoces palabras del futuro escritor, la película realiza un salto temporal de cien años, y nos muestra a un niño siendo severamente maltratado por sus compañeros, en lo que parece una típica escuela británica para chicos de mediados del siglo XX. Tirado en el barro, el muchacho encuentra la joya verde que antes había portado Wilde. Por la noche, en su casa, lleva a cabo un extraño ritual, pintándose los labios con una gota de sangre producida por un corte en su dedo, y observando su aspecto en el espejo, mientras la voz en off nos descubre al personaje: “Dicen los adultos que la infancia es la época más feliz en la vida, pero Jack Fairy siempre supo que había algo más. Un misterioso día, descubrió que había otros como él, y que un día el mundo sería suyo.”

159D'Cruz, 2015: 263

160Citado en Reynolds, 2017: 263 - 264

Con el hallazgo de este talismán, *Velvet Goldmine* rima con la reflexión sobre la “secreta solidaridad” entre la magia y la felicidad descrita por Agamben en sus *Profanaciones*:

“Los niños, como las criaturas de las fábulas, saben perfectamente que para ser felices hace falta predisponer a nuestro favor al genio de la lámpara, tener en casa el burro que caga moneda o la gallina de los huevos de oro. En cada ocasión, conocer el lugar y la fórmula vale más que afanarse honestamente en alcanzar un objetivo.” (Agamben, 2005: 24)

Recuperaremos esta idea más adelante; ahora, sin embargo, retomemos el hilo del filme y veamos qué sucede tras el prólogo, cuando se nos muestra al apogeo del glam: los jóvenes corren por las calles, vestidos estrafalariamente, mientras suena *Needle in the Camel's Eye*, de Brian Eno; se cruzan con Jack Fairy, ahora convertido en una presencia elegante y andrógina que todos observan con reverencia, como si fuera un animal fantástico. Pero el lugar al que se dirigen los muchachos es otro: el Lyceum, donde tendrá lugar el último concierto de la gira de la estrella del glam rock Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyers) personificando a su alter ego Maxwell Demon. Cuando lo encontramos en el camerino, preparándose para la actuación, Slade parece preocupado; en alguna entrevista ha mencionado que tiene un presentimiento funesto, y teme por su vida. Los presagios se cumplen, y al poco de subir al escenario, un individuo escondido en las sombras de la sala le dispara en el pecho fatalmente desatando el pánico general. La estrella ha muerto... O no: el rotativo *The Sun* descubre, unos días después, que todo ha sido un montaje.



Velvet Goldmine: el sacrificio/asesinato de la estrella como montaje.

La película corta (se quema, en realidad) a una década después. Uno de los asistentes al concierto

de Slade, Arthur Stuart (Christian Bale) es ahora un periodista que trabaja en un periódico estadounidense. Sus superiores le encargan una pieza sobre el décimo aniversario del falso asesinato, y sobre la misteriosa desaparición posterior del músico, haciendo que Stuart revuelva el laberinto de la memoria de los allegado a Slade, y de la suya propia, en el despertar a su sexualidad.

Como vemos, el inicio de la película es suficientemente indicativo de su propósito, refiriendo en sus imágenes el concierto de David Bowie registrado por D.A. Pennebaker en *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars. The Motion Picture*, y a la vez magnificando su impacto conceptual. Donde Bowie “simplemente” lanzó una frase abierta a malentendidos e interpretaciones múltiples (“este es nuestro último concierto”), Slade sacrifica literalmente a su personaje de Maxwell Demon, causando el terror y el duelo entre quienes no saben que han asistido a una representación. A partir de ahí, la película se estructura según las pesquisas que va recogiendo el periodista Arthur, propulsando flashbacks que tanto podrían ser narraciones sujetas a un recuerdo subjetivo y fantástico, como el relato verídico de un universo donde la magia es real, y en el que hay elementos surgidos del espacio exterior.

La estructura de *Velvet Goldmine*, claramente inspirada en la de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1942), también es conveniente si recordamos que *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* ya era un disco que presentaba a su (teórico) personaje central desde distintos puntos de vista (público, compañeros de banda, etc.) según la canción.

A diferencia de *I'm Not There* (2007), en la que Haynes rodeaba la figura de Bob Dylan a través de seis alter egos, interpretados por distintos actores (cinco hombres y una mujer) que simbolizan distintas fases en la carrera del músico, Haynes no contó en *Velvet Goldmine* con el beneplácito explícito de David Bowie, impidiendo usar tanto su nombre como sus canciones en la banda sonora. El director recordaba así la negativa del músico:

“Bowie no quería que utilizáramos su música en la película. Y supongo que también quería separarse personalmente de este proyecto. Lo que nos dijo fue que él estaba planeando rodar una película sobre ese mismo tema. Sinceramente pienso que no quería que se le asociase con esta película, lo cual me parece bien. Me parece triste que Bowie pensara que yo estaba siendo muy crítico con él, porque nunca fue esa mi intención, más bien todo lo contrario. Me había metido tan de lleno con Bowie y su música, me había afectado y cambiado tanto que quería crear el vehículo visual perfecto para ese tipo de música. Porque, de hecho, es el

período musical más visual, teatral y bonito que ha habido nunca. Necesitaba que fuera reflejado en pantalla. Era una celebración completa sobre la idea de construirse una imagen, construirse a sí mismo, construirse una sexualidad. [...] Evidentemente, como influencia, la sombra de Bowie planea constantemente sobre la película.”

(entrevista con Manuel Lechón, 2000: 65)

En efecto, la inminencia del trigésimo aniversario de la publicación de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* hizo que Bowie estuviera tentado de ampliar el universo de ese disco mediante una película, un espectáculo teatral, y multitud de contenido onlie; razón por la cual veía *Velvet Goldmine* como un producto “rival”.¹⁶¹ No hay información sobre hasta qué punto llegó a estar avanzada la empresa, que fue finalmente descartada.¹⁶²

La no implicación de Bowie tuvo la consecuencia de que, en el filme, las únicas asociaciones explícitas a su figura sean el título mismo, y la aparición en la banda sonora de la versión original de *Satellite of Love* de Lou Reed, coproducida por Bowie, y a la que aporta coros. Así se escucha la voz de Bowie en *Velvet Goldmine*, a lo lejos, fantasmal, solo audible si, como se nos sugería al inicio, se sube el volumen al máximo.¹⁶³ El resto de su música llega de la mano de algunos temas de la época, de las canciones que Shudder to Think compusieron “como si” fueran Brian Slade haciendo el disco de Maxwell Demon, y versiones de piezas de la época a cargo de Placebo (*20th Century Boy*, de T-Rex), Teenage Fanclub & Donna Matthews (*Personality Crisis*, de New York Dolls) y de dos formaciones creadas expresamente para la película, The Venus in Furs y Wylde Ratttz, con músicos de distintas generaciones como Thom Yorke, Jon Greenwood, Bernard Butler, Mark Arm, Thurston Moore, Ron Asheton y Mike Watt.

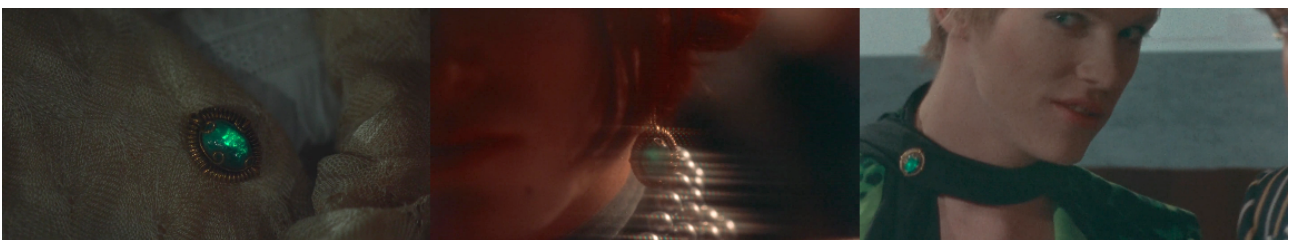
En cambio, el “no” de la estrella no parece tener grandes consecuencias en la narrativa del filme. Del mismo modo que en *I'm Not There* la palabra “Dylan” no se invoca de manera explícita, *Velvet*

161Tras el estreno de la película, esta fue la crítica que le dedicó: “I thought the best thing about it was the gay scenes, the only successful part of the film frankly. The film didn't understand how innocent everyone was then about what they were getting into” (Davies, 1999).

162Solo llegó a ver la luz el libro de fotografías de Mick Rock tomadas en la época, *Moonage Daydream*, y una edición conmemorativa de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, con un contenido adicional similar a la editada por Rykodisc en 1990). Sobre la cancelación del proyecto, Bowie comentó a Rolling Stone: “Can you imagine anything uglier than a nearly 60-year-old Ziggy Stardust? I don't think so!” (véase <http://www.5years.com/ziggy2002.htm>)

163Las canciones que pretendía usar Haynes en la película son: *All the Young Dudes*, *Sweet Thing*, *Lady Stardust*, *Moonage Daydream*, *Let's Spend the Night Together*, *Lady Grinning Soul* y, claro, *Velvet Goldmine*. (O'Leary, 2013)

Goldmine no necesita de nombres y apellidos, que limitarían su relato a lo fidedigno. Por un lado, la correspondencia entre las criaturas del filme y sus equivalentes en la escena glam y en la trayectoria de Bowie están apenas disimuladas: Slade es el reflejo de Bowie, mientras que Iggy Pop (y también Lou Reed) se funden en Curt Wild (Ewan McGregor), el rockero americano que fascina al divo glam y al que acoge como protegido y amante; Mandy, la pareja de Slade, tiene la personalidad expansiva de Angela Bowie en los setenta, y su resentimiento en los ochenta, una vez se han separado; Shannon (Emily Woolf), primero ingenua y luego arribista, está moldeada a partir de Coco Schwab, la fiel asistente personal de Bowie; la contrastada personalidad de sus dos primeros mánagers, Ken Pitt y Tony Defries, se traduce en los personajes de Cecil (Michael Feast) y Jerry Devine (Eddie Izzard), mientras que Jack Fairy (Micko Westmoreland) no encuentra una correspondencia concreta, encapsulando tanto a Little Richard como a Marc Bolan o Klaus Nomi: es una presencia silente; el extraterrestre en una película plagada de personajes extraños; como el niño convertido en deidad del glam gracias a una joya (un don). Al menos, hasta que, como se nos muestra en una escena clave del filme, un mortal, Slade, engaña a la criatura mítica, y fingiendo (o no) ser seducido, aprovecha un beso para arrebatarse el talismán a Jack Fairy y convertirse él mismo en estrella del rock.



Velvet Goldmine: la condición mágica de estrella a través de la circulación (y el robo) de un talismán.

Acaso fuera este momento el que irritó de manera irreversible a Bowie: la sugerencia de que su reinado en el pop-rock no fuera obra del tesón y el trabajo continuado, como hemos visto que defiende Botz-Bornstein, sino producto de una “trampa mágica”. En cualquier caso, *Velvet Goldmine* queda lejos de afirmar que los elogios y la fama hubieran merecido un destinatario mejor que Slade-Bowie: el talismán es algo llegado del espacio exterior, que circula de mano en mano, cambiando de dueño de forma azarosa. Así, el relato de la película se aferra al pensamiento de que la creencia de que la felicidad (o la fama estelar, en este caso) no es consecuencia del esfuerzo, sino de una circunstancia que trasciende lo ordinario, tal y como nos recuerda Agamben en *Profanaciones*:

“Magia significa precisamente que nadie puede ser digno de la felicidad; que, como sabían los antiguos, la felicidad que corresponde al hombre es siempre *hybris*, es siempre arrogancia y exceso. Pero si alguien consigue someter la suerte con el engaño; si su felicidad depende no de aquello que él es sino de una nuez encantada o de un ábrete sésamo, entonces y solo entonces puede en verdad llamársele bienaventurado. [...] ¡Qué aburrimiento la felicidad como premio o recompensa de un trabajo bien hecho!” (Agamben, 2005: 24 - 25)

Huelga decir que *Velvet Goldmine* supera el juego del “quién es quién” que desglosábamos en párrafos anteriores para abrazar una narración fabulosa y excesiva, en la que una serie de adultos (los personajes, desencantados, entrevistados en los años ochenta) recuerdan la época en que creyeron estar tocados por la magia. Agamben, de nuevo: “quien cobra conciencia de ser feliz es porque ya ha dejado de serlo” (2005: 25). Estas criaturas viven en una dimensión icónica: cuando Slade y su equipo visitan por primera vez Estados Unidos, acuden a un bar donde les esperan réplicas imposibles de Andy Warhol, Marilyn Monroe y James Dean. Pero la lente magnificadora del filme viene dada, sobre todo, por la mitología que habita en la mirada de Haynes, alimentada de manera obsesiva en la reproducción de la colección de gestos y detalles de la época: en ella, por ejemplo, encontramos la cercanía física de Bowie y Mick Ronson en su aparición televisiva, el cunnilingus a la guitarra (en este caso, portada por Curt Wild), los vestidos largos de hombre y la larga melena previos a la llegada al éxito, la pantomima canalizada por la aparición de Lindsay Kemp, la transformación de Bowie en artista comercial en los ochenta, irreconocible para sus seguidores (aquí, también a nivel físico), etc.

“[*Velvet Goldmine* cuenta] una historia que no era real, sino de ficción, pero que se parece a la realidad. Fue coger una realidad y mezclarla, transformarla, hacerla parecer más bonita de lo que en realidad era, algo que hizo el glam en su momento.”

(Todd Haynes entrevistado por Lechón, 2000: 65]

La película de Haynes es, en definitiva, una adaptación apócrifa del ascenso y caída de Ziggy Stardust, basada, como el disco, en múltiples puntos de vista, y en una colección de gestos y acciones promocionales que acabaron configurando el texto mítico de la estrella Bowie/Ziggy. Y frente a la mítica de quienes estaban encima (o detrás) del escenario, Haynes contrapone la historia, íntima y colectiva, de los receptores del glam. De aquellos adolescentes que relataban a Simon Reynolds cómo salían de sus casas vestidos con ropa “normal” para cambiarse y maquillarse a toda prisa en los baños públicos (Reynolds, 2017: 279), algo que también hace el personaje de Christian

Bale en el filme. De quienes se turbaban con las fotografías de las estrellas del rock en la privacidad de su dormitorio, y recibían las declaraciones sobre la bisexualidad de Bowie no como una estrategia, sino como una puerta abierta a la identificación.¹⁶⁴ De este modo, *Velvet Goldmine* construye una fabulación a partir de los retazos de ficción diseminados públicamente por David Bowie en su proceso de *hacer como si* fuera una estrella / fuera gay / fuera un extraterrestre, integrando esa imagen a la verdad de quienes eran su público, poniendo en primer plano la relevancia cultural gay de una escena musical, el glam, que muchos de sus cronistas (y, sobre todo, autores, empezando por el mismo Bowie) habían querido reorientar hacia la línea historiográfica heterosexual del rock. Por eso, la película otorga finalmente la causa y la militancia que, en su día, el panorama glam no quiso o no supo organizar.

Velvet Goldmine podría reclamar ser un documental sobre Ziggy Stardust tan o más exacto como el *rockumentary* de D.A. Pennebaker, el retrato “post-mortem” de Alan Yentob en *Cracked Actor*, o esa ficción infectada por la imagen de la estrella que Nicolas Roeg conjuró en *El hombre que cayó a la Tierra*. Porque no hay manera de reconstruir la verdad de la estrella que mediante el mito, del mismo modo que para hacer arqueología periodística sobre Ziggy Stardust, Simon Goddard acabó entendiendo que debía inclinarse hacia la fabulación y contar, en su *Ziggyology*, cómo un alienígena poseía literalmente el cuerpo del artista conocido como David Bowie durante un periodo de tiempo.

Pocos años después del estreno de *Velvet Goldmine*, el creador de Ziggy Stardust finalmente pareció comprender que el personaje con el que había alcanzado la fama ya no le pertenecía a él, sino a sus seguidores y a los espectros fantológicos. Así lo reconocía al explicar las razones que lo llevaron a cancelar los proyectos interdisciplinarios con que quería festejar el trigésimo aniversario de su creación:

“You know, every person has their own idea of what Ziggy is and what it represents. To kind of nail him down is almost doing him an injustice and I'm wondering more and more now, is it not just better to leave him as an idea rather than an actuality? "As an actuality I think it'll probably close all the doors that maybe a lot of people had opened for themselves and hopefully I helped open up, and gave their own imagination a run for their money. I wouldn't want to stymie all that by presenting some nerd in a red wig, having run through a really

¹⁶⁴Véase el momento en que el adolescente Bale tiene una breve proyección mental en que señala a Slade en el televisor, y le dice a su padre: “¡Mira, yo también soy así!”. Una confesión que solo puede hacer en su fantasía.

slack arsed movie script. As an idea, I think he works better.”¹⁶⁵

En realidad, poco importa que David Bowie no quisiera implicarse directamente en *Velvet Goldmine*. No era necesario: absolutamente toda la película está basada en el gesto autoral que el músico activó un cuarto de siglo antes, abriendo una grieta que absorbía hechos reales y exageraciones, retazos de narrativa fantástica y titulares escandalosos, electricidad rock y polvo de estrellas, y una convicción absoluta en el mito de la estrella; en David Bowie, nunca en David Robert Jones. Por esa razón, aunque Todd Haynes cambie nombres y distorsione caracterizaciones, su película participa de ese espacio, es el fruto de alguien que ha vivido y creído en el gesto autoral de Bowie, quien sería tan autor de la misma como el propio Haynes. Un autor, eso sí, *sous rature*. Un ~~autor~~.

¹⁶⁵Véase <http://www.5years.com/ziggy2002.htm>

3. Variaciones de David Bowie como referente juvenil

De entre todos los personajes, por lo general extraordinarios, que pueblan el imaginario lírico de David Bowie, quizá la excepción a la regla, la criatura más cotidiana, es la protagonista de *Life on Mars?*, el tema estrella de *Hunky Dory*. El título de la canción parece prometer una nueva odisea en las estratosfera, à la *Space Oddity*, sin embargo, el tema transcurre a ras de suelo, acompañando a una adolescente hastiada de todo aquello que la rodea, que trata de encontrar un refugio en el cine, sin éxito.

It's a God-awful small affair
To the girl with the mousy hair
But her mummy is yelling no
And her daddy has told her to go
But her friend is nowhere to be seen
Now she walks through her sunken dream
To the seat with the clearest view
And she's hooked to the silver screen
But the film is a saddening bore
For she's lived it ten times or more
She could spit in the eyes of fools
As they ask her to focus on

“In a few lines, Bowie captures a teenager's life, its slights, its cosmic sense of injustice, its losing war against tedium, its restlessness (he starts nearly every line with a conjunction), its uneasy cynicism. The movie screen flickers to life, showers the girl with images. The song becomes the screen.” (O'Leary, 2015: 208)¹⁶⁶

Cuando, en la gala de los BRIT Awards de 2016, la neozelandesa Lorde interpretó *Life on Mars?* como homenaje al recientemente fallecido Bowie, la sensación compartida por muchos espectadores fue la de que se había pasado un testigo, y aquella canción que el músico siempre se jactó de haber compuesto en muy poco tiempo y sin dificultad, hubiera encontrado al final su

¹⁶⁶Si a lo largo de la tesis hemos visto, y veremos, caos en los que una canción ilumina una película, es justo destacar que en esta cita, Morley destaca el proceso inverso: cómo una canción se alimenta de un escenario cinematográfico, no a través de referencias, sino de la misma acción de acudir a una sala de cine.

transmisora adecuada en la voz de la joven artista.

Temáticamente, la canción no tuvo mucha continuidad en la discografía de Bowie, pero sí se convirtió en uno de los emblemas que lo auparon a ídolo para quienes se sienten incomprendidos y alienados. Y sus cuatro minutos encapsulan una mirada hacia la juventud que cinematográficamente sí encontraría un filón, con el que el músico quizá intentó (y, finalmente, logró) compensar una de las asignaturas pendientes en toda su carrera, ser un artista más popular entre los jóvenes adultos que entre la auténtica adolescencia. Simon Reynolds lo recordaba así:

“Bowie seguía siendo un artista más orientado al disco, lo que probablemente indicase que su público era mayor y más sofisticado que el de sus competidores; es decir, el grupo de personas que estaban sobre el final de su adolescencia y en sus primeros veinte. Durante la investigación que realizaron a principios de los setenta acerca de lo que denominaron “el culto del rock glam”, los sociólogos Ian Taylor y Dave Wall entrevistaron a escolares de Sheffield entre los doce y los dieciocho años de edad, y descubrieron que Bowie atraía a todos los grupos etarios, pero que su verdadero público se encontraba entre “los chicos mayores”, que ya no leían revistas para adolescentes sino periódicos de rock y que “mostraban la tendencia a interpretar su música como una extensión de la producción contracultural de los sesenta, música que se escucha debido a su contenido intelectual.” (Reynolds, 2017: 280)

Como veremos, primero en *Yo, Cristina F.*, y posteriormente en *Dentro del laberinto*, David Bowie trató de remediar ese hecho dirigiéndose, de forma literal o simbólica, a las cuestiones que podían preocupar a la audiencia más joven, poniéndose a sí mismo en escena.

3.1. *Yo, Cristina F.*

Life on Mars? No suena en ningún momento de *Yo, Cristina F.*,¹⁶⁷ pese a que, a priori, no hay en todo el catálogo de David Bowie una canción líricamente más adecuada para su retrato de la adolescencia. Pero el contexto de la película pedía otra cosa, y la aparición de David Bowie (y de su música) en la misma proporciona un caso interesante, a medio camino entre la maniobra de promoción, la implicación artística y el uso dramático de la música.

167 Ni en ninguna de las películas que comentaremos en este capítulo.

Yo, Cristina F., ha recogido mucha menos atención que otras películas relacionadas con David Bowie, como *El hombre que cayó a la Tierra* o *Dentro del laberinto*, que destacan respectivamente por la evidente relación icónica con la imagen pública del protagonista, y por su impacto cultural en una generación de espectadores. Sin embargo, desde nuestro punto de vista se trata de un título de importancia capital en relación a las cuestiones sobre las que versa esta investigación, pues reúne los diversos vectores que hemos comentado, o comentaremos, a lo largo de la tesis: en ella, la música de Bowie se emplea de manera diegética, extradiegética y metadiegeticamente, y la propia estrella comparece físicamente en pantalla, no como personaje de ficción, sino recreando uno de sus conciertos. Como veremos, la presencia y, luego, la ausencia del músico (y de su música) determina la evolución y los cambios de tono de la obra. A pesar de ello, todos los textos y análisis de la misma que hemos podido consultar (incluso los incluidos en volúmenes dedicados al estudio de Bowie) no parecen hallar nada particularmente reseñable en este hecho, limitándose a destacar la supuesta influencia de la figura de la estrella en una secuencia en particular; el punto de giro que lleva a la joven protagonista a una espiral descendente de drogadicción. Una lectura que consideramos un tanto precipitada, y de la que nos desmarcaremos proponiendo una interpretación alternativa, atendiendo tanto a los hechos que conducen a ese instante clave, como lo que sigue a partir de entonces.

Estrenada en 1981, *Yo, Cristina F.* tiene su origen en un libro de los periodistas Kai Herrmann y Horst Rieck, basado en las entrevistas que mantuvieron con diversos adolescentes berlineses adictos a la heroína y, en particular, con Vera Christiane Felscherinow, una joven de catorce años que tenía en David Bowie a su mayor ídolo. A la hora de adaptar el libro, el guionista Herman Weigel y el director Uli Edel no solo rescatan la dramática drogodependencia de Christiane, sino que también dan un gran peso a su fascinación por la estrella, hasta el punto de que la banda sonora está compuesta íntegramente por canciones signadas por Bowie, algunas de ellas pertenecientes al periodo que el músico pasó en la capital alemana, las de *Low* (1977) y “*Heroes*” (1977), pero rescatando asimismo temas anteriores, del álbum *Station to Station* (1976), e incluso del posterior *Lodger* (1979). Esto último genera cierta incoherencia cronológica, puesto que la narración del filme transcurre entre 1976 y 1977.

Existe la impresión de que esta decisión se debe a motivos estrictamente promocionales, pero hay detalles que permiten generar dudas sobre esta línea de pensamiento: en el momento del lanzamiento del filme, *Lodger* ni siquiera era el trabajo más reciente de David Bowie, que había publicado *Scary Monsters* en septiembre de 1980. Probablemente, la elección de canciones para la

banda sonora fuera motivada por el deseo de encontrar un punto intermedio entre la cronología del relato (Christiane F. explica haber asistido al concierto que David Bowie dio en Berlín el 10 de abril de 1976, aún en la gira de promoción de *Station to Station*), y el sonido que la ciudad inspiró al artista (representado en la película por los temas de “*Heroes*” y, en menor medida, por los de *Low* y *Lodger*, este último grabado en Suiza y Nueva York pero definido por su autor como el cierre del tríptico berlinés).

3.1.1. La discoteca más moderna de Europa

“Meados y mierda por todas partes. Échale un buen vistazo: a primera vista no está mal, con su césped y sus tiendas. Pero las escaleras de los bloques apestan. ¿Qué pueden hacer los chavales cuándo juegan fuera?”. Estas son las primeras palabras que escuchamos decir (en off) a Christiane F., mientras el rostro de la actriz que la interpreta en la ficción (Natja Brunckhorst) ocupa la totalidad de la pantalla. Un monólogo sobre el hastío de los jóvenes que vivían en impersonales bloques de apartamentos en el lado Oeste de Berlín a mediados de los ochenta: “Vivo aquí desde que tenía seis años, con mi madre, mi hermana, y mi gato. Estoy harta de esto”. A continuación, el discurso de la muchacha cambia aparentemente de tema, pero la neutra expresividad de su voz da a entender que una cosa es consecuencia indisoluble de otra: “Los carteles están por toda la ciudad: 'Sound. La discoteca más moderna de Europa'. Quiero ir”. De este modo, la película nos presenta al personaje en un punto de giro existencial, abandonando el entorno que representa su infancia para dirigirse a un lugar que augura emociones nuevas y desconocidas. Como veremos inmediatamente a continuación, se trata de un simple trayecto en metro, pero eso no resta trascendencia al viaje para la protagonista.

El tránsito entre ambos espacios está ambientado por *V-2 Schneider*, tema instrumental que abría la cara B del LP “*Heroes*”, y que David Bowie y Brian Eno compusieron y titularon en honor a Florian Schneider, cofundador de los pioneros del pop electrónico Kraftwerk, que en aquel momento ejercían una gran influencia sobre los músicos.¹⁶⁸ El traqueteo de la canción, reminiscente de una locomotora, enmarca de manera extradiegética las vistas nocturnas de Berlín, sus estaciones de metro, y también los últimos preparativos de Christiane antes de entrar a Sound en compañía de su amiga Kessi, más experimentada que ella (“Ya le han crecido los pechos. La admiro.”) y habitual de la discoteca. Kessi es para Christiane una auténtica cicerone, que le permite transgredir las normas (ella aún no tiene dieciséis años, la edad mínima para acceder al local) y la lleva de la mano

168 Véase Pegg, 2016: 296. También O'Leary, 2011.

en su literal descenso al recinto.

V-2 Schneider deja de sonar justo antes de atravesar el umbral, cuando la visión de unos jóvenes fumando y haciendo *lo que no está permitido*, hace que la Christiane-niña dude por un instante, solo para que Kessi la empuje definitivamente al interior. En ese momento se empieza a escuchar otra canción de David Bowie, *Look Back in Anger*, esta vez diegéticamente: es el tema que está sonando en ese instante en la discoteca. En realidad, para Christiane, en Sound *siempre* se escuchará a David Bowie, lo cual puede hacernos creer que el ambiente de la discoteca pertenece a una metadiegesis indisoluble de la protagonista. Como si el cantante fuera un guía para Christiane y Kessi, su voz irá sonando cada vez más clara a medida que ellas se acerquen, en plano secuencia, al centro neurálgico de la pista de baile. Parecería que Bowie es, en la película, lo que Chion (2004) llamaría un “acusmacer” aparentemente omnisciente, que habla sin ser visto. O, mejor dicho, al cual la protagonista no tiene permitido ver hasta un momento concreto, que analizaremos más adelante. En cualquier caso, en este momento Bowie es el “sonido tónico” (“keynote sound”) que ancla el paisaje acústico de Sound: en los momentos en que el cantante suena más atenuado, o desaparezca, su ausencia llamará poderosamente la atención (Murray Schafer, 2013: 372).

La presencia de *Look Back in Anger* en la cronología del relato es, como se ha dicho antes, una incoherencia temporal. Sin embargo, la licencia cobra sentido dramático en el momento en que la protagonista llega a la pista de baile, su mirada se ilumina de excitación, y escuchamos el estribillo de la canción: primero, el coro (“Waiting so long, I’ve been waiting so, waiting so”), y luego la frase “Look back in anger, driven by the night”. Así, la canción se ajusta perfectamente al momento vital de Christiane, expresando el largo anhelo que la ha conducido hasta ese punto, así como el rechazo hacia su pasado. La inclusión de la canción cobra una dimensión aún mayor si estudiamos la integridad de su letra, que nos presenta la aparición de un ser divino (“The speaker was an angel / He coughed and shook his crumpled wings”) cuyo mensaje no es escuchado (“No one seemed to hear him”). La voz de David Bowie sería, entonces, la de un ángel de la guarda que acompaña a Christiane F., pero en última instancia es incapaz de protegerla de su caída en la adicción. Esta lectura fijaría una interpretación similar a la que Paul Morley hace de la presencia de la figura de Bowie en la película:

“(Bowie’s) other-wordly image is scattered Che Guevara-like around the streets and subways of Berlin, somewhere between Big Brother and big brother. He’s watching you. He’s looking out for you.” (Morley, 2016: 412)

La idea de David Bowie como “hermano mayor” queda sugerida, también, en la más célebre de las fotografías promocionales del filme: un retrato ajeno a la diégesis de la película, en el que Natja Brunckhorst mira confiada al cantante, que luce la misma caracterización que en la climática escena de concierto del filme, que será analizada más adelante. En este instante congelado, Christiane está sana y salva en manos de su ídolo/protector. Pero su “yo” en la película corre una suerte distinta.

3.1.2. “Heroes”

La pérdida de la gracia de Christiane no es inmediata. En esta primera visita a Sound, su actitud aún revela inocencia: explorando la discoteca al ritmo del maníaco puente instrumental de *Look Back in Anger*, la chica se acerca a la barra para pedir sencillamente un zumo de cereza, y resulta obvio que aún no sabe moverse por ese espacio, chochando con otras personas y sin saber cómo interactuar con los chicos que podrían suponer potenciales flirteos. Finalmente, Kessi acude a su rescate y la conduce al cine que alberga la discoteca, donde se está proyectando *La noche de los muertos vivientes*.¹⁶⁹ Allí, se muestra reacia a tomar la pastilla que le ofrece otro chico (“No me apetece ahora”, dice Christiane - “Tu primera vez, ¿eh?”, deduce el joven, burlón) y rechaza sus avances, para terminar escabulléndose hasta el baño donde, en soledad, sí se atreverá a tragar la pastilla. Inmediatamente después, la visión de un yonki con la jeringuilla en el brazo, y en pleno colocón narcótico, no muy distinto de los zombis que la protagonista veía hace unos minutos en la pantalla del cine, la llevará a vomitar la droga en el exterior de la discoteca.¹⁷⁰

La atracción y posterior enganche de Christiane a las drogas se va produciendo de forma paulatina. En su siguiente incursión en Sound, todavía predomina la simple excitación por romper con la rutina y conocer gente. De hecho, las horas en la discoteca son elididas, y Uli Edel muestra al espectador la salida de Christiane y sus amigos del local, decidiendo dónde ir a terminar la fiesta. Aunque la joven dice estar fatigada, la insistencia de uno de sus compañeros –“Ya dormirás cuando estés muerta”, una frase de connotaciones lúgubres que presagia el final que algunos de los personajes conocerán en la segunda mitad de la película– y la atracción que siente por uno de los

¹⁶⁹Aunque parezca una licencia poética, se trata de un detalle verídico. La auténtica Sound destacó por contar con su propia sala de cine, donde proyectaba diversos programas, usualmente de cine clásico.

¹⁷⁰Cristina Álvarez López ha detectado los paralelismos entre las referencias al cine de terror y la alarma ante la droga en *Yo, Cristina F.*, tanto en esta escena como en una posterior, cuando la protagonista monta en cólera al saber que sus amigos han comprado heroína, mientras en el cine de Sound se proyecta *Nosferatu, el Vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922). Véase: <http://cinentransit.com/christiane-f/> (consultado el 09-03-2018)

chicos de la pandilla, la animarán a alargar la noche. Tras el corte, vemos a los muchachos atravesar corriendo y riendo el interior de unas galerías comerciales, todavía cerradas y vacías, mientras en la banda sonora suena, de forma no diegética “*Heroes*”, la canción más icónica que David Bowie produjo en Berlín. El entusiasmo de la secuencia, con sus pequeñas transgresiones (Detlev rompe el cristal de una taquilla de cine para hurtar la calderilla de la caja del cambio), la convierte en el punto anímicamente álgido de la película: a través de ella, Edel podría haber querido realizar un homenaje a la veloz visita al Louvre de Anna Karina, Sami Frey y Claude Brasseur en *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964). La escena también patenta la inflamación epifánica que se asociará a la canción posteriormente; la misma sensación liberadora que, por ejemplo, Sam (Emma Watson) siente al escuchar “*Heroes*” por primera vez en *Las ventajas de ser un marginado* (*The Perks of Being a Wallflower*, Stephen Chbosky, 2012), película a la que volveremos más adelante.

En *Yo, Cristina F.*, pese a la energía vibrante que rodea las apariciones de “*Heroes*”, se es plenamente consciente de la ironía que denotan su título entrecomillado (Waldrep, 2016: 110), de sus zonas de sombra, y de su euforia efímera (quizá por esto solo suena en el tramo inicial de la película, ya que más adelante podría parecer una redundancia engañosa y de mal gusto).¹⁷¹ Las connotaciones expansivas que el tema ha adquirido a lo largo de los años se deben, seguramente, a la multitud de veces que ha sido empleado en publicidad, y a versiones que subrayan los aspectos más épicos de la letra: se recuerdan las dos primeras frases del estribillo (“I, I will be King / And you, you will be Queen”), y las dos últimas (“We can be heroes just for one day / We can be us just for one day”), pero se pasa de puntillas por la tercera, auténtico corazón de la estrofa (“Though nothing will drive them away”). “Ellos” o “Ellas” podrían ser las fuerzas de una autoridad represiva, o las circunstancias adversas, e incluso las adicciones (algo que enlazaría con una de las frases de la segunda estrofa, que la versión edit de la canción omite por completo: “And I, I'll drink all the time”). En cualquier caso, en *Yo, Cristina F.*, las circunstancias que llevaron a la creación de “*Heroes*” aún están recientes, y latentes,¹⁷² como una mano de empatía que David Bowie tiende a los desprotegidos y desesperados. Es la interpretación que da Chris O'Leary a la canción:

171 Aunque Edel vuelve a reproducir “*Heroes*” en los créditos finales, como una coda fuera del relato, pero que hace sonar la canción de modo distinto, una vez hemos contemplado el proceso degenerativo de adicción y muerte.

172 La versión más popular de este hecho es que la letra de la canción fue inspirada por dos enamorados a los que Bowie observaba desde una ventana de los estudios Hansa, donde se encontraba grabando el disco, y que solían sentarse en un banco al lado del Muro, para los cuales el músico inventó un arco narrativo; “a very anti-glamorous, Fassbinder-like backstory” (Waldrep, 2016: 110). Otra creencia es que el encuentro furtivo que espío el cantante fue el del productor Tony Visconti, casado, con la vocalista alemana Antonia Maass, aunque ella afirmó que la canción fue completada antes de que su relación con Visconti empezase (O'Leary, 2011).

“There’s a lassitude, an echoing, fading grandeur, in the sound of *“Heroes”*: its dragging beat; its backdrop of squalls and what sound like wayward radio signals; its lyric, set at the continent’s scarred heart; Bowie’s extravagant, metal-edged vocal; Robert Fripp’s feedback ostinato. *“Heroes”* is Bowie at his most empathic and at his most desperate, a wish-chant that offers, at best, some tiny regency for the spirit. Bowie, who had once had filled his songs with starmen and calamity children, seems reduced here to a minor scale, despite the talk of kings and dolphins. Any hope *“Heroes”* offers is meager: we can be better than we are. Only sometimes, and not for long.” (O’Leary, 2011)

Esta impresión es remarcada por el extraño desenlace de la escena. Alertada seguramente por el jaleo, la policía acude a las galerías para detener a los gamberros, que huyen raudamente. Christiane y Detlev se apartan del grupo, refugiándose en un ascensor que los lleva a la azotea del edificio. Aunque la efervescencia de la situación ya se ha disipado, *“Heroes”* sigue sonando unos segundos más, sin encontrar encaje en las imágenes ni en el ritmo del montaje, como si Uli Edel no lograra encontrar una salida convincente a la canción y terminara dejando que se disuelva en la noche, sin colofón épico. El diálogo entre los dos personajes continúa esa misma línea desafecta, con una conversación banal sobre sus rutinas (“¿Vas mucho al Sound?”) y las preguntas de Christiane sobre el precario tatuaje con tinta de bolígrafo que Detlev luce en su mano (“¿Te dolió?”, pregunta ella mientras le sujeta la mano - “Sí, pero fue aburrido”, responde él, indiferente). La recién nacida intimidad entre los adolescentes es sabotada por el resto de la pandilla, que ha logrado burlar a la policía y sube a la azotea a su encuentro, jactándose de su audacia y permitiéndose aún bromear con la cuestión de las drogas “¡Eh!, deberíais detener a este: ¡es un auténtico yonki!”, grita uno de los muchachos señalando a su amigo, mientras el coche de policía se aleja con las manos vacías).

Ya de madrugada, Christiane y Kessi esperan el metro cuando son sorprendidas por la madre de esta última, que presumiblemente se dirige a su puesto de trabajo, y que escarmienta a su hija cruzándole el rostro a bofetadas y llevándosela con ella, mientras advierte (u ordena) a Christiane que es mejor que se mantengan separadas una de otra, para no acabar mal. Mientras se produce el accidentado encuentro, unos trabajadores pegan un cartel en uno de los marcos publicitarios de la estación, en segundo plano y fuera de foco. Al girarse, Christiane descubre que se trata del anuncio de un concierto de David Bowie en Berlín.¹⁷³ Los ojos de la chica se abren con asombro, mientras en la

173La imagen promocional elegida es la del músico caracterizado como Aladdin Sane, un personaje ya superado por el cantante, que en aquel momento era identificado como El Duque Blanco (The Thin White Duke). La figura icónica de Aladdin Sane añade una capa más de extrañeza anacrónica a la presencia de Bowie en el filme.

banda sonora el traqueteo del metro al alejarse se funde con el estribillo de “*Heroes*”, que reaparece en la película, ahora en su versión en alemán, “*Helden*”, quizá para denotar la inminente cercanía del cantante a la capital del país. Christiane se acerca al cartel, hasta ocupar el centro del plano, superponiéndose a la figura de su ídolo, y “*Heroes*”/“*Helden*” alcanza el clímax íntimo que se le ha escapado en la secuencia anterior.



Yo, Cristina F.: la promesa de poder ver al acusmaseo.

La tonada se alarga mientras, ya en su casa, Christiane procede a hacerse un tatuaje gemelo al de Detlev, sellando simbólicamente la unión que los marcará como pareja¹⁷⁴. En ese momento, un comentario de la madre de Christiane (“¿En serio puedes hacer los deberes con tanto jaleo?”) nos revela que en este momento “*Helden*” pertenece a la diégesis del relato: ha dejado de sonar en el fuero interno de la protagonista para proyectarse a una dimensión exterior, y solo se detiene cuando esta levanta la aguja del reproductor de vinilo.¹⁷⁵ También resulta reveladora la respuesta de Christiane ante la queja de su madre por lo alto del volumen: “Es el disco que me regaló Klaus”. En efecto, en una escena anterior hemos visto a Klaus, la pareja de su madre, regalarle el vinilo *Changesonebowie* como “ofrenda de paz” para suavizar la relación entre ambos. Christiane acepta el disco con un escueto “gracias”, y procede a guardarlo en su colección, lo que nos permite descubrir que, en realidad, ya tenía el vinilo. Lejos de resultar anecdótico, este detalle nos revela

174El comentario de la madre de Christiane al descubrir el tatuaje casero es revelador de la difusa frontera entre la tolerancia y la indiferencia con que esta encara su rol maternal: “eres consciente de que luego no te lo podrás quitar, ¿verdad? En fin, supongo que te acostumbrarás a ir con eso por ahí”.

175En este punto, la película se permite una licencia poética, ya que “*Heroes*”/“*Helden*” no figura realmente en el disco que Christiane tiene puesto: la recopilación de éxitos *Changesonebowie*, que abarca la producción del músico entre 1969 y 1976, justo antes de la etapa berlinesa.

que Bowie es la llave a través de la cual la muchacha se relaciona con el mundo. O, mejor dicho, al revés: su predilección por el cantante británico es prácticamente lo único que los adultos que rodean a Christiane saben de ella, imbuida en una acusada opacidad adolescente, por lo que recurren a él para tratar de relacionarse con ella (aunque, como vemos, lleguen tarde y sus presentes acaben siendo redundantes). Por otro lado, la joven aprovecha esta situación para utilizarlo como justificación tranquilizadora ante aquello que los demás no entienden o que les resulta molesto; por ejemplo: tener la música a un volumen atronador.

3.1.3. *Warszawa*

La siguiente escena muestra una nueva incursión de Christiane en Sound. Como en la primera visita, la entrada a la sala se produce mediante un travelling de seguimiento de la protagonista. El espacio y el movimiento de cámara son los mismos y, sin embargo, la actitud y el lenguaje corporal de Christiane permiten observar la clara evolución que existe entre ambas secuencias: ahora, la joven conoce perfectamente el lugar y a sus habituales, y se desenvuelve entre ellos con plena confianza¹⁷⁶. Como de costumbre, David Bowie proporciona el hilo musical del local. En el momento de la entrada de Christiane, suena el pasaje central de *Station to Station*, el largo tema titular (e inaugural) del disco que, en la diégesis de la película, presentará Bowie en su concierto, y que volverá a jugar un papel clave en una escena posterior. De momento, la repetitiva lírica de su estribillo (“It’s too late to be grateful / It’s too late to be late again / It’s too late to be hateful”) resuena como una sentencia ominosa sobre el destino de Christiane: sin que ella se de cuenta, está llegando a un punto de no retorno.

En efecto: en esta escena la protagonista descubre a Detlev comprando heroína (en la película, referida usualmente como “H”), traspasando el límite tácito que su entorno se había puesto en lo referente a la experimentación con drogas. Christiane le muestra su preocupación enseguida (“Tómame tres tripis, lo que quieras, pero deja en paz la H... O no nos veremos más”), y a continuación va a buscar a su amigo Axel a la sala de cine para pedirle que le ayude a disuadir al chico, pero él se lava las manos (“Si Detlev quiere tomar H, lo hará”), y su mirada vidriosa revela

176Al cruzarse con un chico, le pregunta: “¿Irás al concierto?” (de David Bowie, se entiende), a lo que él contesta: “No tengo dinero para la entrada”. Si Christiane puede ir al concierto es porque su madre puede conseguirle las entradas. Este amparo familiar y de clase indica la diferencia que aún mantiene la protagonista respecto a muchos de sus amigos, que solo pueden acercarse a su ídolo a través de la insistente reproducción de sus canciones en el Sound, pero no acudir a verlo en vivo.

que también ha empezado a tomarla.¹⁷⁷ Son los mismos ojos que Christiane reconocerá en Detlev cuando lo vaya a buscar al baño de hombres (cuya puerta ostenta una gran “H” que adquiere ahora diversas connotaciones), convertido en un desolador establo de zombis yonkis. La caída del caballo de Christiane respecto a la nueva situación de sus amigos se manifiesta en la banda sonora superponiendo la *Station to Station* diegética (cuya duración es probablemente falseada para extenderse a lo largo de la secuencia, colgada en bucle en la repetición de “It's too late...”) con otro tema de Bowie, el melancólico y casi instrumental *Warszawa* (tema que abre la cara B del LP *Low*), que acompaña de manera extradiegética y claramente empática la desilusión de la protagonista en la discoteca.

Warszawa nació de una petición: forzado por un juicio pendiente con su hasta entonces mánager a ausentarse durante unos días de las sesiones de grabación del disco en el Château d'Hérouville, Bowie pidió a Brian Eno que compusiera una pieza reposada, emotiva y casi religiosa. El germen de su corazón melódico fue cazado por Eno al escuchar al hijo de cuatro años del productor Tony Visconti trasteando con el piano del estudio. Juntos, completaron la melodía. Y al regresar Bowie, incorporó la parte vocal en pocos minutos, creando una estructura lírica inspirada en distintas lenguas románicas, y cuya sonoridad se inspira en el disco de una coral polaca que el cantante compró durante su paseo en la única tarde que había pasado en Varsovia; tiempo suficiente para que la ciudad calase en él hasta el punto de querer titular esta canción a modo de homenaje. Chris O'Leary aventura qué motivos pudieron llevar al músico a recibir una impresión tan fuerte de la urbe:

“(Bowie) named the six-minute-plus brooding hymn that opens *Low*'s “night” side not after Moscow, a city of which he'd had some experience, nor Berlin, his future home, but Warsaw, a city that he had only glimpsed. Maybe Warsaw was just an emptier canvas, or perhaps something about the city resonated Bowie during his brief walk. He had just left Los Angeles, a city of professional dreams; he had grown up in a London experiencing a brief second childhood; he had made his art out of fabrications—imaginary rock singers, gleefully violent comic book dystopias. Warsaw had little of this. What Warsaw had was the iron residue of history: it was nearly leveled during the war, a great part of its population

¹⁷⁷En este momento, el cine del Sound está proyectando *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922); en concreto la escena en que los habitantes del pueblo cierran puertas y ventanas ante la inminente llegada del vampiro. Integradas por Uli Edel en su ficción, estas imágenes son un nuevo recordatorio de que hay una amenaza cerniéndose encima de los personajes de la película.

murdered—in death camps, in failed uprisings, in reprisals. For Bowie, it was a fallen city, a conquered city, a city left to the spies and the winter.” (O’Leary, 2011)

En *Yo, Cristina F.*, la “religiosidad” de *Warszawa* se convierte en un réquiem por los jóvenes que van a morir a causa de la heroína. Un frío manto que cubre a Christiane en los bajos del Sound y no la abandona en su trayecto de vuelta a casa: la canción desaparece en el momento exacto en que Christiane cierra la puerta, como si en ese momento hubiera entrado en un espacio seguro y no intoxicado; pese a ello, las secuelas de la desagradable experiencia (y de las pastillas que la joven ha ingerido en el local) se manifiestan a través de la sangre que mana profusamente de su nariz. Por otro lado, el hogar también ha sido perturbado por Klaus, cuya presencia se manifiesta a través de objetos (una maquinilla de afeitar en el baño, su americana colgada en el pasillo) e incordia a Christiane, que se encamina silenciosamente a la cama en compañía de su gato. Al llegar a la habitación, encuentra en la mesilla de noche dos entradas para el concierto de David Bowie.

3.1.4. *Station to Station*

Llegamos así a una de las secuencias capitales de *Yo, Cristina F.* (y la principal, desde la perspectiva del uso de la música): el recital del músico británico en Berlín. Significativamente, Christiane llega al recinto acompañada no por Detlev, ni por Kessi, sino por otro amigo, que presenta un estado más avanzado de adicción a la heroína. Su aspecto descompuesto es evidente incluso para la protagonista, y él le explica que se debe a que está donando sangre para conseguir algo de dinero rápido. En el interior del estadio, el ambiente es de una excitación salvaje, e incluso se nos muestra una pelea entre diversos individuos cuya estética hace pensar más en aficionados al hard rock o al heavy. Christiane entreve a Detlev del brazo de otra chica, pero no permite que eso estropee el momento, y actúa con indiferencia. Mientras en el hilo musical suena *Boys Keep Swinging* (de *Lodger*) a un volumen prácticamente inaudible, enterrada por los gritos del personal, Christiane y su acompañante esperan el inicio del show apoyados en una grada, y a su lado una chica, Babsi, admira la cazadora de Christiane, que lleva la palabra “Bowie” bordada en su espalda. Las luces se apagan, y una serie de flashes de luz editados con un montaje picado (que anticipa el ritmo de los vídeos musicales y las filmaciones de conciertos de la década que estrenaba el filme) disparan la adrenalina.¹⁷⁸ En el escenario, la banda empieza a tocar *Station to Station*, y David Bowie hace su entrada en escena a través de un sinuoso movimiento de cámara, que empieza mostrando su perfil

¹⁷⁸En este punto el filme se permite una nueva licencia, ya que David Bowie solía inaugurar los conciertos de la gira de 1976 con la proyección de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929).

para luego colocarse en escorzo mientras él avanza hacia el micro y, finalmente, da un nuevo giro para encuadrar su rostro frontalmente en el momento en que empieza a cantar (“The return of the thin white duke...”). Tanto la sofisticación de la puesta en escena como la iluminación definida y blanca crean un contraste respecto a la crudeza de los planos que transcurren a pie de pista y cámara en mano. Se crea una distancia clara entre el rodaje directo en un concierto real y la actuación recreada con motivo del filme,¹⁷⁹ cosa que da a la visión de Bowie y su banda un carácter casi mítico.

Pese a tratarse de un momento largamente esperado por Christiane, esta contempla el concierto sin una sola muestra de júbilo, mientras a su lado su amigo empeora por momentos. Llegado un punto, la protagonista abandona su posición y emprende una aproximación al escenario, alcanzando fácilmente la primera fila. En este punto, la joven ha entrado en la dimensión ficticia y cinematográfica de la actuación, colocándose a escasos metros de su ídolo. Pese a ello, no se produce un instante de comunión explícita entre la estrella del rock y la fan,¹⁸⁰ aunque las palabras de Bowie (“It’s too late...”, de nuevo) sí parecen tener un efecto en Christine, que ingiere un puñado de pastillas y sigue contemplando la actuación con gran concentración y aparentemente ajena al fervor del resto de seguidores del cantante: la expresión seria y concentrada de Natja Brunckhorst está en la antítesis de los saltos y las palmas que dan las muchachas que la rodean: su actitud es prácticamente un motivo visual de lo que Kassabian llama “countermood”, a partir del “verfremdungseffekt” (efecto distanciador) *brechtiano* (2001: 59). Su forma de destacar entre el resto de asistentes al espectáculo denota que en la escena hay un proceso que las imágenes no están captando, pero que será importante.

A la salida del concierto, Christiane se reencuentra con su acompañante, que sufre los efectos del mono de la heroína. Un tercer amigo va a comprar algo de droga para calmar el estado del demacrado joven, y es en ese momento cuando la protagonista decide probar finalmente la heroína -por el momento, simplemente esnifándola-, haciendo caso omiso de la advertencia narcótica del amigo yonki: “Si la pruebas, dentro de poco estarás como yo”.

¹⁷⁹No está de más recalcar nuevamente el hecho de que, pese a que entre los momentos en que transcurre la historia y el estreno de la película median solamente cinco años, el David Bowie de 1981 se encontraba en un momento artístico considerablemente distinto al de 1976, algo que se revela en su aspecto y vestimenta, luciendo una cazadora roja, una camisa azul y unos pantalones vaqueros que difícilmente habrían tenido cabida en el vestuario de expresionismo monocromo de su álgter-ego El Duque Blanco.

¹⁸⁰Al estilo idealizado de, por ejemplo, el videoclip de *Dancing in the Dark* de Bruce Springsteen, dirigido por Brian De Palma en 1984.



Yo, Cristina F.: ver a la estrella, renunciar a la música.

La vecindad entre el concierto y el momento en que la protagonista transgrede el límite previamente autoimpuesto y toma heroína por primera vez han hecho que la mayoría de análisis de *Yo, Cristina F.* vean una correlación directa entre ambos momentos, como si uno fuera consecuencia del otro, aunque la lógica de ese razonamiento solo pueda ser, como mucho, simbólica. Así figuraba en la crítica de estreno de *The New York Times*, escrita por Janet Maslin:

“The turning point in Christiane's life seems to be a David Bowie concert, which she watches raptly from front-row center. The sight of Mr. Bowie, who makes a brief appearance, is enough to make her gulp down a handful of pills. Mr. Bowie's presence, both here and on the soundtrack, is the best thing in the movie, and so perhaps Christiane's strong reaction is decipherable. But there is no hint as to why she turns to drugs as a response to any kind of excitement or anxiety.” (Maslin, 1982)

Con el tiempo, sin embargo, la unión música-droga parece resultar menos desconcertante para la mirada de los analistas. Así la razona, por ejemplo, Cristina Álvarez López en su estudio de la película aparecido en *Transit*:

“Para quienes han visto *Yo, Cristina F.*, *Station to Station* tiene un significado muy preciso: Edel se apropia del tema de Bowie para construir la escena más potente de su película y filma la entrega de una fan ante su ídolo como si se tratase de la puesta en escena de la rendición de Christiane ante la llamada de la heroína. Cuando Bowie anuncia que el canon europeo ha llegado, él es el Delgado Duque Blanco y Christiane es la enamorada cuyos ojos han sido cegados por sus dardos.” (Álvarez, 2010)

O Paul Morley:

“Christiane, innocent at the beginning, crashes vein first into lowest-depths depravity. Bowie is featured throughout as a kind of dream running parallel to the heroine; the two ways of making a dismal, violent life more interesting or palatable. [...] It's after the delicious rush of seeing Bowie live that Christiane first sniffs some heroin, 'just out of curiosity'. After this tumble down the rabbit hole, it's Alice in hell.” (Morley, 2016)

Para Aaron Rodríguez, este hecho no es una consecuencia directa de la música, y trasciende a Christiane para atrapar el retrato general de la juventud de la época que habían oído hablar de ese lado *salvaje* a través de los discos del británico: “[Bowie] suponía la referencia mayor de toda una generación de adolescentes que habían crecido escuchando sus vinilos y que ahora descubrían el demoledor atractivo de las drogas duras” (Rodríguez, 2012: 95).

Las anteriores lecturas pueden quedar refrendadas por las palabras de la propia Christiane en el libro de Kai Herrmann y Horst Rieck, donde relata el impacto que le causó escuchar *Station to Station* en directo: “Durante aquellas últimas semanas en las que no sabía qué sentía ni a dónde me dirigía esta canción crispó mis nervios. Pensé que la letra relataba una situación idéntica a la mía y ese “it’s too late” me turbó”.¹⁸¹ Más allá de recrear la situación vivida por la narradora y protagonista de la historia, en esta secuencia Uli Edel emplea la música de David Bowie como punto de inflexión en el relato, ampliando la lista de películas que utilizan la música pop-rock y el acto de la escucha como instrumento para provocar alteraciones y cambios que superan la lógica racional. Sin embargo, queremos proponer un matiz a la interpretación que se da de esta instante filmico como la “causa” simbólica que lleva a Christiane a la heroína. Conviene prestar atención a los detalles de la escena, y colocarla debidamente en el contexto de la película.

Christiane está fascinada por David Bowie desde antes de que la conozcamos al inicio del filme. En la primera escena, ya lleva puesta su cazadora de “Bowie”: antes de entrar en Sound, antes de hacer el gamberro con Detlev, y antes por supuesto del primer escarceo con las drogas, su afición por el

¹⁸¹Citado en Álvarez, 2010. Resulta cuanto menos curioso que la canción en que la joven Christiane veía reflejada su situación sea, justamente, una de las más esotéricas e inasibles de toda la discografía de Bowie. Simon Reynolds se refiere a su letra como “una verdadera tela de araña en la que se entrecruzan referencias herméticas que van de la cábala y Crowley hasta *La tempestad* de Shakespeare [...] cualquier persona que se enfrentara a *Station to Station* en 1976 se encontraba con una canción encerrada en una opacidad solipsista” (Reynolds, 2017: 547).

artista es lo que más la identifica, aquello que la adolescente proyecta al mundo. Pero el carácter del personaje y el registro que adopta la película evita que este fanatismo se manifieste verbalmente: no hay, por ejemplo, ninguna escena de Christiane explicando qué le gusta de Bowie, o discutiendo sobre sus canciones preferidas con sus amigos. Solo lo menciona, como hemos visto antes, cuando necesita usarlo como instrumento de comunicación con los adultos. Y, pese a todo, se mueve en un entorno donde la presencia de Bowie (diegética o no) es constante. Esto culmina, evidentemente, al ir a verlo en directo. El encuentro cara a cara entre la fan y su ídolo es un punto álgido, pero las implicaciones del momento podrían ser algo distintas a lo que se suele interpretar. Debemos fijarnos en la actitud de Christiane durante toda la secuencia: no vive el momento de manera expansiva (a diferencia de las fans que la rodean en las primeras filas), sino con calma observadora. Esto se podría atribuir, simplemente, a la personalidad del personaje o a la interpretación de Natja Bruckhorst. Pero la decisión dramática va más allá. La mirada de Christiane/Natja posee una determinación muy alejada del arrebato; más bien, aparenta una lucidez quizá inconsciente. Cuando ella se acerca al escenario y clava sus ojos en la figura de Bowie, lo hace para completar un proceso, para sellar una etapa vital. Esto es lo más cerca que estará nunca de la estrella, inevitablemente separada de él por la tarima de un escenario que representa la frontera entre dos mundos.¹⁸² A partir de entonces, cada paso que de solo podrá alejarla de él. Y aunque no se atreva (o no sepa) expresarlo en palabras, la joven sabe que sus próximas acciones la llevarán a la heroína, por más que haya intentado negarlo y resistirse (“It's too late”). Está decidido. Ese determinismo da a la secuencia el tono de una despedida reveladora: Christiane comprende finalmente las dimensiones de su vida y de aquello que la rodea. No encontramos la excitación y los estímulos de la primera vez que pisó Sound, o de las carreras nocturnas al son (no diégetico) de “*Heroes*”, sino una ordenación de los elementos, con la que Christiane se dispone a apagar la luz y cerrar la puerta para salir a lo desconocido, pues comprende que, en realidad, su ídolo no puede hacer nada para salvarla; no puede ser ese “hermano mayor” del que hablábamos antes, manifestado a través de canciones que actuaban como advertencia. Ahora, Christiane se encuentra en un nuevo espacio, en el que David Bowie ya no tiene cabida.

Tanto es así que, tras la densidad sónica que poseen los primeros tres cuartos de hora de *Yo, Cristina F.* (o sea, el bloque que hemos analizado hasta ahora) no tiene continuidad en los casi

¹⁸²En realidad, Christiane Vera Felscherinow llegó a conocer personalmente a David Bowie en el estreno de la película. En aquella época, ella misma iniciaría una carrera musical *underground*, con el alias Christiane X y en el grupo Sentimental Jugend, formado con su pareja de aquel entonces, Alexander Hacke (futuro guitarrista de Einstürzende Neubauten).

noventa minutos restantes, mucho más parcos en lo que a música se refiere. Justo después del concierto, cuando Christiane viaja en coche tras haber esnifado su primer tiro de heroína, escuchamos nuevamente la introducción de la versión en directo de *Station to Station*, con su equivalencia a la puesta en marcha de una locomotora, acaso un comentario irónico sobre el “viaje” que la protagonista ha emprendido. El siguiente corte nos lleva a Sound, donde suena *TVC15*, a la que la muchacha, aún bajo los efectos de la droga, parece ser ajena. El espectador solo volverá a visitar la discoteca en una breve ocasión más (en la que suena un pasaje instrumental de *Stay*, evitando escuchar la voz de Bowie), ya que a partir de ese momento, el punto de encuentro entre los personajes será la decadente Bahnhof Zoo (“Estación del Zoo”) que da título al libro original.¹⁸³ Lugar de trapicheo y consumo frecuentado por yonkis (muchos de los figurantes de la película), en la que la única referencia a Bowie es una ominosa *Sense of Doubt*, que suena en algunos de los mayores simas para Christiane y Detlev, buscando clientes con los que prostituirse para comprar droga.

Del mismo modo que la película va prescindiendo de la voz del músico, sustituida por sus piezas instrumentales más atmosféricas, usadas como banda sonora no diegética, Christiane también lo va expulsando de su vida: primero, no duda en ofrecerle a Babsi la cazadora con el apellido del músico, esa prenda de la que parecía imposible separar a la protagonista. Más adelante, la desesperación la lleva a querer malvender su colección de discos por unos veinte marcos, trocando a Bowie por la droga, literalmente.

Lo anterior hace que, en *Yo, Cristina F.*, la droga no sea una prolongación de la fascinación musical, sino una fuerza destructora que la arrasa de la vida de los personajes¹⁸⁴. Eso hace que David Bowie solo pueda acompañar a la protagonista hasta una estación determinada de su trayecto: su voz es la de una transgresión controlada, tolerable en el ámbito doméstico, y asociada aún a un mundo infantil/adolescente. En el momento en que Christiane renuncia a la seguridad de este entorno, la voz del músico es silenciada, confirmando la distancia que el “countermood” que hemos detectado en la secuencia del concierto instala en el corazón de la película, y que elimina toda posibilidad de que la figura de Bowie continúe siendo un referente para la protagonista.

¹⁸³En este punto, el seguimiento de las vivencias reales de la protagonista crea una rima perfecta entre este espacio y la obsesión por la canción *Station to Station*.

¹⁸⁴Análisis de significado aparte, hay un punto mucho más pragmático que debe ser tenido en cuenta: por más transgresora y vanguardista que pudiera ser la figura de David Bowie, difícilmente ni él ni su discográfica habrían autorizado el uso de su música (y mucho menos su aparición estelar) en un proyecto que retratase su obra como un factor influyente en la caída de los adolescentes en el mundo de las drogas.

3.2. *Dentro del laberinto*

Las circunstancias que rodearon a *Yo, Cristina F.* la convierten en un caso especial dentro de las convergencias entre cine y música rock, equidistante entre el interés promocional, el compromiso artístico y, finalmente, un imperativo en la narración que, como hemos visto, hacía que solo la música de David Bowie pudiera ser válida como banda sonora del proyecto. Sin embargo, la película de Uli Edel crea una imagen – la de un Bowie en contacto con la niñez y la juventud, justo cuando los movimientos de su carrera lo iban acercando a un público cada vez más adulto – que sí ha tenido continuidad, si bien en obras cinematográficas muy distintas, incluso antitéticas en sus aspiraciones, pero hermanadas por la presencia del músico.

Una de ellas sería *Principiantes*, adaptación de la novela homónima de Colin MacInnes y fantasía desbordada a propósito del nacimiento del término “adolescente” a finales de la década de los cincuenta, y de cómo el mundo adulto trataba de vampirizarlo y comercializarlo. Esa es, justamente, la función del personaje que encarna Bowie en el filme: Vendice Partners,¹⁸⁵ empresario agresivo y exagerado que toma al protagonista, Colin (Eddie O'Connell), bajo su ala, con el propósito de lanzarlo como estrella. Su momento estelar en el filme es el número musical *That's Motivation*, en el que Bowie baila sobre una gigantesca máquina de escribir y corona el Everest mientras interpreta una sátira motivacional (como su nombre indica) y baile de seducción para quien ha de ser su pupilo. La letra de la canción parece estar hecha a base del recuerdo de los consejos que Tony Defries debió darle cuando empezó a representarlo,¹⁸⁶ iniciando juntos su transformación en estrella bisexual y extraterrestre (“ You wake up one morning and you ask yourself / Why am I so exciting? What makes me dramatic? / You're trying to say something about yourself”), otras resuenan en letras pasadas (“Then you learn to fall in love with yourself” no es más que una variación suave de “Making love with his ego”) y algunas, sencillamente, son el resumen del objetivo que persiguió al principio de su carrera (“An image to dream”).¹⁸⁷ En esta ocasión, la máscara cinematográfica de

185Una clara variación respecto a la novela, donde Vendice es el nombre de la exnovia del personaje principal.

186Bowie finalizó su relación con Defries en 1975, quedándose este buena parte de los derechos de sus canciones. Más adelante, el músico debería pagarle una cuantiosa suma para recomprar su propia obra, por lo que no es descabellado pensar que el sibilino Partners esté moldeado como una distorsión vitriólica de su exmanager.

187Además de *That's Motivation*, Bowie entregó a Temple la canción titular del filme, que no aparece en él como número musical, sino en sus créditos finales, siendo comúnmente considerada su mejor composición durante la segunda mitad de los ochenta, y uno de sus temas pop más directos: “[*Absolute Beginners*] is in a formal sense one of his classics, one of those Bowie songs that lets the listener orientate themselves in his sometimes chaotic, unthetered world. There is no chance of it being put in inverted commas. In this song, he's absolutely sane, and he

Bowie es aviesa, pero el músico procura dejar claro el carácter tóxico del personaje, advirtiendo a los espectadores jóvenes que debajo de la hipnosis y las tentaciones se encuentra el peligro de ser cosificado y explotado.

El mismo año de *Principiantes*, el músico protagonizaría *Dentro del laberinto*; en varios sentidos, y junto a *El hombre que cayó a la Tierra*, la película central en la filmografía de David Bowie. Si el filme de Nicolas Roeg es capital a la hora de retroalimentar la imagen/personaje que el músico había empezado a cultivar en el momento que creó el álgter ego de Ziggy Stardust, *Dentro del laberinto* representa su máximo acercamiento a un gran estudio de Hollywood, y su principal aportación a las sinergias entre la industria del cine y de la música. También es, como veremos, el título que le dio acceso a toda una generación ajena en aquel momento a las evoluciones del rock que él había protagonizado. De hecho, unos pocos años atrás, la inclusión de Bowie podría verse como un “encaje problemático” (Dyer, 1998: 129), no tanto por la inadecuación a su papel como Jareth, rey de los duendes, sino porque su música no apelaba al público infantil, como se ha comentado al inicio del capítulo. Sin embargo, a mediados de los ochenta, el giro del artista hacia la corriente principal del mundo del espectáculo hacía lógico que se probara en contextos de público lo más amplio y variado posible.

3.2.1. Producción

Dentro del laberinto es un cruce de sensibilidades provenientes de distintos ámbitos. Su director, Jim Henson, era conocido principalmente por crear y producir el programa de televisión para todos los públicos *The Muppet Show* (1976), poblado por marionetas icónicas como La rana Gustavo (Kermit the Frog, en su versión original), o la cerdita Miss Peggy. Henson dirigiría dos adaptaciones del show para la gran pantalla y, posteriormente, codirigiría y coescribiría con Frank Oz el filme fantástico *Cristal oscuro* (*Dark Crystal*, 1982), cuyas criaturas se basaban en diseños conceptuales de Brian Froud. Henson y Froud planearon continuar su colaboración en *Dentro del laberinto*, proyecto que contaba con George Lucas, recién salido de la primera trilogía de *Star Wars*, como productor ejecutivo, y cuya primera versión del guion fue escrita por el ex-Monty Python Terry Jones, a partir de la idea de original de Froud de hacer una película que trabajara la mitología de los duendes.¹⁸⁸

absolutely loves you” (Morley, 2016: 406).

¹⁸⁸El libreto de Jones sufrió diversas modificaciones, por parte de Henson, Lucas y otras personas, dando a entender la disparidad de enfoques que había en juego. Según Lucas, sus aportaciones consistieron en dar claridad y un enfoque

En esta alianza de grandes nombres, era necesaria también una figura de peso para encarnar a uno de los dos únicos personajes centrales de carne y hueso, pues la amplia mayoría del elenco del filme estaba compuesto por marionetas y animatronics. Para la protagonista, Sarah, se escogió a la actriz Jennifer Connelly, por aquel entonces una adolescente que había trabajado con Sergio Leone en *Érase una vez en America* (*Once Upon a Time in America*, 1984) y con Dario Argento en *Phenomena* (1985). Para el papel de Jareth, el Rey Duende, se barajaron desde el primer momento nombres asociados al mundo de la música -Michael Jackson, Sting, pero también Mick Jagger y Prince-, decantándose finalmente por David Bowie debido a que Henson creía que él representaba ciertas características tradicionalmente asociadas al mundo adulto, un elemento peligroso a ojos de una miradas aún joven¹⁸⁹; el requisito se entiende una vez tenemos en cuenta que la principal columna temática del filme es la iniciación de una muchacha que abandona la niñez y se adentra de forma un tanto reticente en la vida adulta.

A diferencia de lo sucedido en *El hombre que cayó a la Tierra*, en esta ocasión Bowie tuvo claro desde el primero momento que la banda sonora no sería tarea suya (fue encargada a Trevor Jones, que ya había compuesto la partitura de *Cristal oscuro*), pero sí hubo interés en que compusiera diversas canciones que dieran a la película una estructura cercana al musical.¹⁹⁰ El cantante compuso cinco temas; dos de ellos (*Chilly Down* y *Magic Dance*) concebidos como piezas de tono juguetón, acordes con el imaginario de la película; las otras tres (*Underworld*, *Within You* y *As the World Falls Down*) poseen un tono más “adulto”, pudiendo haber encajado en un LP del autor: *Underworld*, canción principal del filme, es pop-soul hiperbólico que intenta retrotraerse a la época de *Young Americans* (en él vuelve a colaborar Luther Vandross) desde una producción claramente en sintonía con la estética de mediados de los ochenta; *Within You* es una canción entre el melodrama y lo atmosférico que suena en el clímax de la película; *As the World Falls Down* es una

definido al guion: “One contribution I could make to *Labyrinth* was to keep the script focused. It’s a real trick to keep a script focused, to keep it from going for the amusing incident. Jim is receptive to ideas. I like to throw out a lot of ideas and not have anybody be threatened or get his feelings hurt” (Harmetz, 1985).

189En una entrevista publicada en *Ecran Fantastique*, Jim Henson hablaba directamente de connotaciones “sexuales” y “perturbadoras” ligadas a la apariencia del músico.

190Algo que no estaba previsto inicialmente, por lo que hubo que modificar el libreto para dar cabida a los números musicales, así como a la presencia de la estrella del rock: Terry Jones hubiera preferido que la presencia en pantalla de Jareth fuera mucho menor. Jim Henson, en cambio, veía la labor de David Bowie como una reacción que corregiría el tono empleado en su película anterior: “*Dark Crystal* had a symphony orchestra. *Labyrinth* will have the funkier sound of David Bowie’s music” (Harmetz, 1985)

balada claramente romántica, moldeada según los cánones del pop sofisticado.¹⁹¹

Pese a ser compuestas expresamente para la película, ninguna de las cinco canciones posee, líricamente, una relación verdaderamente directa con su narrativa (ni siquiera *Chilly Down*, no interpretada por Bowie ni diegética ni extradiegéticamente, sino por los actores que ponían voz a algunas de las marionetas que pueblan el filme);¹⁹² el vínculo debe ser buscado en referencias algo oblicuas, algo por otro lado común en las bandas sonoras encargadas a músicos pop de la época. Paradójicamente, eso hace que la selección de canciones de *Yo, Cristina F.*, todas ellas preexistentes a la película, establezcan con las imágenes una relación más íntima y fuerte que las de *Dentro del laberinto*.

3.2.2. Rito de paso

Dentro del laberinto está protagonizada por una joven, Sarah, a caballo entre la niñez y la adolescencia. La conocemos cuando está ensayando una obra de teatro en el jardín, frustrada por ser incapaz de recordar una de las líneas finales. Al volver a casa, su madrastra la riñe por haber tardado más de la cuenta, ya que se suponía que debía quedarse al cuidado de su hermano pequeño Toby, aún un bebé. Hastiada por la tarea, y por las exigencias y lloros del bebé, Sarah desea en voz alta que venga el Rey Duende Jareth y se lo lleve, tal y como sucede en la obra. Para su sorpresa, el deseo se vuelve realidad y Jareth aparece ante ella, negándose a romper el trato, pero proponiéndole un trato: la chica dispone de trece horas para llegar al corazón del laberinto diseñado por el Rey Duende, y rescatar a su hermano. Si no lo consigue, Toby se convertirá también en duende, quedándose allí para siempre.

¹⁹¹El álbum resultante, *Labyrinth* (EMI, 1986), iría acreditado a 'David Bowie and original score by Trevor Jones', y en él las canciones se intercalan con los temas instrumentales. Debido seguramente a que las cinco piezas compuestas por Bowie resultaban demasiado escasas para justificar un álbum, no se siguió la estrategia comercial de separar pop y banda sonora sinfónica en LPs independientes, como sucedería con *Batman* (Tim Burton, 1989), para la cual se editó un disco con la partitura de Danny Elfman, y otro dedicado enteramente a las canciones que hizo Prince para la película, y que Burton no logró encajar de manera enteramente satisfactoria con sus imágenes: de las nueve canciones que figuran en el álbum, solo cuatro aparecen en el filme, de manera notablemente más discreta que las composiciones instrumentales de Elfman, y casi siempre asociadas a las extravagancias del Joker, un personaje mucho más adecuado al exuberante funk de la estrella de Minneapolis que el sombrío Caballero Oscuro.

¹⁹² En 2016 salió a la luz una versión anterior de la canción, cuando aún portaba el título de "The Wild Things", en homenaje al libro de Maurice Sendak *Donde viven los monstruos*, que fue descartado por posibles problemas de derechos en el uso del nombre. En esta toma, Bowie sí lleva el primer plano vocal de la canción. Pegg sugiere que esta pudo haber sido una guía para los actores de doblaje que habrían de cantarla finalmente (Pegg, 2016: 60).

En su peripecia, Sarah conoce a distintos personajes y atraviesa multitud de escenarios maravillosos y terribles, hasta alcanzar el castillo en que se enfrenta finalmente con Jareth, en una estancia modelada aparentemente según los diseños de escaleras de la *Relatividad* de M.C. Escher. Allí, la joven trata de conjurar el hechizo que, en el texto que estaba ensayando y que actúa como un espejo sobre la aventura, anula la influencia perniciosa de Jareth. En esta ocasión, sí logra recordar la última y definitiva línea: “¡No tienes poder sobre mí!”, que anula a Jareth y devuelve a Sarah y a Toby sanos y salvos a su casa. Todo parece haber vuelto a su orden, y Sarah ha asumido finalmente sus responsabilidades, aunque los amigos que ha hecho durante el viaje se le aparecen en el espejo para recordarle que siempre los tendrá allí cuando los necesite. Como en ese mismo instante, en que se personan mágicamente en la habitación, montando una gran fiesta.

Este resumen argumental permite intuir el principal eje temático de la película: el rito de paso de Sarah, que trata de estirar la ilusión de la niñez para, finalmente, dejarla marchar y asumir unas responsabilidades que, poco a poco, la acercan al mundo adulto.¹⁹³ Un proceso que se consigue atravesando un laberinto donde las cosas no son nunca lo que parecen o lo que uno desearía, donde los signos cambian de orientación y existen multitud de contratiempos, como en una versión expresionista de la vida real. En este contexto, Jareth-Bowie desempeña el rol del “intruso destructor” (Balló, Pérez, 2015: 75) que, como un príncipe de las tinieblas vampírico, necesita ser invitado-invocado para actuar, cumpliendo lo que la protagonista cree haber deseado (la desaparición de su hermano pequeño). Pero el de Jareth es, también, un papel ambiguo: por un lado, posee los rasgos de lo adulto, ofreciendo una tentación casi sensual; por el otro, es la personificación de la infancia eterna, que trata de seducir a Sarah para que se quede con él en su mundo fantástico.

La primera evidencia de este intento de seducción lo hallamos en una escena de baile que juega constantemente con el cruce de miradas entre los dos protagonistas, talmente como si contemplásemos un ritual romántico. La sensación es acentuada por *As the World Falls Down*, la romántica balada de Bowie que suena en ese momento, una pieza de pop sofisticado (género, por cierto, identificado completamente con el mundo adulto) en la que se escuchan frases decididamente melosas (“I'll paint you mornings of gold / I'll spin you Valentine evenings / Though we're strangers 'til now, / We're choosing the path / Between the stars / I'll leave my love / Between

193 Intenciones perfectamente resumidas por Jim Henson en esta declaración recogida en el momento del estreno: “The film captures the moment when an adolescent girl realizes she is responsible for her life” (Harmetz, 1985)

the stars”), un tanto peliagudas si tenemos en cuenta la diferencia de edad entre los personajes.¹⁹⁴ Finalmente, Sarah se zafará de ese hechizo escapando del engañoso glamour y rompiendo un espejo para atravesarlo.



Dentro del laberinto: fantasía y seducción.

Posteriormente, en su confrontación final, Jareth tentará a Sarah con esta frase: “Simplemente, témeme, ámame, haz lo que ordene, y seré tu esclavo”, poniendo a su disposición un mundo de deseo a cambio, “solamente”, de que reconozca su autoridad (la autoridad de una inmadurez dionisiaca) sobre ella. Pero la réplica final de la joven (“No tienes poder sobre mí”) certifica la derrota de Jareth y la interiorización de sus deberes y responsabilidades, aunque la aparición final y sorpresiva de sus amigos fantásticos le recuerden que, aunque haya dejado atrás la niñez, no tiene por qué renunciar a la fantasía y la imaginación.¹⁹⁵

¹⁹⁴Quien quiera descargar de “responsabilidad” a Henson y a Bowie por orquestar un pseudoromance rayano en la pedofilia, puede argumentar que este momento, que se produce después de que Sarah caiga en un profundo sueño al comer un melocotón envenenado con una poción mágica, es una fantasía de deseo subconsciente dentro de la aventura/viaje interior de la protagonista hacia la madurez, por lo que recaería en la mirada de ella, y no en la de su *partenaire* adulto.

¹⁹⁵En palabras del mismo Henson para Ecran Fantastique: “when she (Sarah) emerges from the dream, from the fantasy, she starts to renounce the foolishness of her childhood, and what the characters say is simply we’re here; we’re part of you, all of us as we are. You don’t have to give up your fantasies because you grow up; they’re part of you all your life.”

3.2.3. Fantasía musical

Estrenadas con un lustro de diferencia, en su momento difícilmente nadie se hubiera atrevido a comparar *Dentro del laberinto* con *Yo, Cristina F.* De hecho, tanto las películas como las motivaciones de David Bowie para aparecer en ellas parecían antitéticas: el filme de Uli Edel era una controvertida producción europea, difícil de vender al gran público (excepto si se apelaba al factor morboso de la drogadicción y de la prostitución adolescente), a través de la cual el músico daba solidez a su condición de estrella del rock con un pie puesto en los movimientos experimentales. Por su parte, *Dentro del laberinto* era una película financiada por un gran estudio, de claras ambiciones comerciales, y destinada a un público infantil/juvenil. En ella, además, Bowie rompía (aparentemente) con cualquiera de sus imágenes previas para darse a conocer como un *entertainer* para toda la familia.¹⁹⁶ Sin embargo, la perspectiva del tiempo hace posible poner en paralelo ambas cintas y descubrir que la comparación no es en absoluto traumática, y que entre ellas existen similitudes de las cuales sus autores posiblemente no fuera conscientes, pero que es pertinente destacar si queremos completar la investigación sobre el impacto de David Bowie y de su música en el cine.

Tanto *Yo, Cristina F.* como *Dentro del laberinto* presentan relatos protagonizados por muchachas que dejan atrás la infancia; en el caso de Christiane, se trata de un deseo consciente desde la primera escena, si bien su objetivo inicial (acudir a la discoteca de moda en Berlín, bailar las canciones de su ídolo David Bowie) representa un espejismo de madurez inofensivo -no será hasta más adelante cuando empiecen las auténticas transgresiones con las drogas- que le permitirá escapar momentáneamente de un hogar en el que se siente incómoda, por su desestructuración (su hermana decide irse a vivir con su padre, y su madre abre las puertas del hogar a su nuevo novio, cuya presencia incordia a Christiane). En cambio, la Sarah de *Dentro del laberinto* preferiría aferrarse a la niñez un poco más, para no tener que cargar con responsabilidades tan fastidiosas como la de hacer de canguro de su hermano, o aceptar a su madrastra en su vida cotidiana (como en el caso de *Yo, Cristina F.*, se repite la ausencia de una figura paterna), y será su aventura laberíntica la que la conduzca a hacer las paces con su propio crecimiento, presentado de manera mucho más positiva

196Además, la película apareció durante los primeros años de David Bowie en la discográfica EMI, el periodo donde el músico se posicionó más claramente como artista pop para las listas de éxitos, entregando discos como *Let's Dance*, *Tonight* (EMI, 1984) y *Never Let Me Down*. Los dos últimos se suelen considerar el punto artísticamente más bajo de su trayectoria. Todas estas circunstancias indicarían que la aparición de Bowie en la película de Jim Henson sería una prueba más de su “traición” a su imagen previa, en aras del éxito comercial.

que en el filme de Uli Edel. Esto, en el fondo, permitiría unir ambas películas con multitud de otros títulos que posan su mirada en el mundo juvenil y en los ritos de iniciación,¹⁹⁷ pero lo que hermana cinematográficamente y distingue a *Yo, Cristina F.* y a *Dentro del laberinto* es la presencia de David Bowie, ya sea encarnándose a sí mismo¹⁹⁸ o interpretando a un villano fantástico. Su figura marca el periplo de las protagonistas, que deben aproximarse a él (por razones distintas) hasta confrontarlo y, finalmente, dejarlo atrás.

En *Yo, Cristina F.*, no existe una interacción directa entre la protagonista, Christiane, y David Bowie: su momento de mayor cercanía se produce en la actuación de este último en Berlín, donde aún les separa la frontera del escenario. En ese contexto, además, el cantante no puede dirigirse directamente a la protagonista, sino que actúa para los millares de personas que llenan el recinto. Pese a ello, Christiane percibe las palabras del músico como si se relacionasen directamente con su vida: así es en el concierto, y así sucede en la multitud de veces que su camino se cruza con una de las canciones del artista, ya sea en la discoteca Sound, en los vinilos que reproduce en su hogar, o en aquellas piezas que la película coloca de forma dramática y no diegética, fundiéndolas con las experiencias de la protagonista. En cambio, en *Dentro del laberinto* sí existe una relación de tú a tú entre Sarah y el álter ego de Bowie-Jareth, que la desafía a alcanzar el centro de sus dominios. Significativamente, la música no juega un rol dominante en sus interacciones. De hecho, solo dos de las cinco canciones escritas por Bowie son expuestas por él dentro de la diégesis del filme.¹⁹⁹ Una es *Magic Dance*, presentada como un número musical entre Jareth y sus duendes-esbirros, que se inicia con un diálogo absurdo que parafrasea (cambiando la palabra “man” por “babe”) un intercambio entre Cary Grant y Shirley Temple en *El solterón y la menor* (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, Irving Reis, 1947).

JARETH: You remind me of the babe

DUENDE #1: What babe?

JARETH: The babe with the power

DUENDE #2: What power?

JARETH: The power of voodoo

DUENDE #3: Who do?

197Por citar dos ejemplos que les son contemporáneos: *En compañía de lobos* (*In the Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984) y *Cuenta conmigo* (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986).

198A una versión anterior de sí mismo, deberíamos matizar.

199*Chilly Down* también pertenece a la diégesis de la película pero, como se ha dicho anteriormente, es un tema interpretado por otras voces y otros personajes.

JARETH: You do

DUENDE #4: Do what?

JARETH: Remind me of the babe

Luego, el relato deriva en cómo el narrador del tema (¿Jareth?) puede tratar de devolver la tristeza a su enamorada, empleando una terminología mágica de hechizos y conjuros que sigue la tradición pop de equiparar el amor con la magia.²⁰⁰ La función de la canción, y de la secuencia, es crear un número musical en torno a un potencial single que, además, suaviza la imagen de villano de Bowie en la película. En ese sentido, funciona de manera poco menos que autónoma, rebajando toda tensión dramática que haya podido acumular el filme (¿realmente podemos creer capaz de hacer algo malo al personaje que improvisa un número musical para entretener a su pequeño huésped humano?). Es, en definitiva, un claro ejemplo de lo que Kassabian denomina *one-time music*: una pieza ligada a un momento concreto del relato, que no ha sido escuchada antes, y que no reaparecerá después (2001: 51).

Por su parte, la cita inicial al filme de Reis, en el que una adolescente (Shirley Temple) se enamora de un cotizado soltero notablemente mayor que ella (Cary Grant) puede verse como un comentario metatextual que trae a la superficie, de forma despreocupada, la pulsión soterrada que quedaría instalada en el imaginario de la cinta: la posible atracción de Sarah hacia Jareth, transmitida a toda una generación de adolescentes infatuados/as por la estrella tras descubrirla en la película.²⁰¹

Integrada en el relato de manera más ortodoxa, *Within You* aparece en la climática secuencia *escheriana*: mientras Sarah sube y baja escaleras tratando de rescatar a su hermano Toby, Bowie-Jareth la persigue reprochándole todo lo que, según él, ha hecho por ella, empezando por “liberarla” de Toby, llevándoselo a su mundo.

How you turned my world, You precious thing

You starve and near-exhaust me

Everything I've done, I've done for you

200 Como ejemplifica de manera paradigmática el tema *I Put a Spell on You*, de Screamin' Jay Hawkins.

201 Véase la observación de Chris O'Leary sobre el impacto sensual de Bowie en esta producción, concretamente, en la prominencia que las mallas dan a su entropierna: “Apparently an entire generation now credits Bowie’s pants with kick-starting puberty, to the point where Bowie’s pants have become a cliché, a pop-cultural touchstone. There is a Facebook group dedicated to it, it’s a common Tumblr tag and a popular drinking game” (O’Leary: 2012).

I move the stars for no one
You've run so long
You've run so far
Your eyes can be so cruel
Just as I can be so cruel
Though I do believe in you²⁰²

Esta declaración desaforada y, en apariencia, romántica, puede parecer fuera de lugar en el filme, por la ya mentada diferencia de edad entre los protagonistas, y también porque es difícil de justificar dramáticamente, ya que el máximo momento de cercanía entre los personajes se ha producido en la anterior ensoñación de Sarah. Es posible que las alusiones amorosas fueran una manera de hacer posible que la canción tuviera vida más allá del contexto de la película, dándole un marco narrativo más general.²⁰³ Así, la frase que más resuena en las imágenes de la película es el momento en que Jareth-Bowie se resigna a no poder vivir en el interior de Sarah (“I can't live within you”), como si el personaje ya hubiera asumido la derrota que acontecerá minutos después, sabiendo que la joven lo repudiará a él y a todo el universo de fantasía irresponsable que representa.

Por último, también *Underground* presenta alguna conexión de interés con el relato de *Dentro del laberinto*, pese a estar colocada en los márgenes de la narración. Escuchada primero durante los títulos de crédito (en una versión corta, con arreglos de Trevor Jones que la funden con su propio tema de apertura, y que la alejan del sonido gospel-soul que poseerá en su forma completa), el narrador presenta a una protagonista superada por aquello que la rodea, a la que le es prometido un paraíso bajo tierra.

No one can blame you
For walking away
Too much rejection
No love injection
Life can't be easy

202 Acabada la canción, Jareth-Bowie usará una de sus mismas frases para enfrentar a Sarah: “Lo he hecho todo por ti”.

203 Esta especulación debe tener en cuenta que no hay evidencias que indiquen que hubiera planes de editar *Within You* como single independiente, a diferencia de *As the World Falls Down*, cuyo lanzamiento fue abortado en el último momento, tal y como relatan Pegg (2016) y O'Leary (2012), pese a que en su entramado promocional sobrevivió el videoclip que Steve Barron dirigió para la canción.

It's not always swell
Don't tell me truth hurts, little girl,
'Cause it hurts like hell
But down in the underground
You'll find someone true
Down in the underground
A land serene
A crystal moon

Bien podría tratarse del propio Jareth, desplegando sus argumentos de seducción para que Sarah lo acompañase a su reino.... Esta secuencia de créditos podria la segunda parte de la canción, que no podremos escuchar hasta que se desplieguen los títulos finales. En ella, el punto de vista cambia al de la chica a la que el narrador se ha estado dirigiendo hasta entonces, y que ahora manifiesta explícitamente su deseo de vivir “bajo tierra”.

Daddy, daddy, get me out of here
Heard about a place today
Nothing never hurts again
Daddy, daddy, get me out of here
I'm, I'm underground
Sister, sister, please take me down
I'm, I'm underground
Daddy, daddy, get me out
Wanna live underground

Una súplica claramente aniñada (“Daddy, daddy”) e inmadura que quizá podría expresar Sarah en los minutos iniciales de la película, cuando no desea asumir ninguna responsabilidad ni carga, sino vivir en una burbuja fantasiosa.²⁰⁴

²⁰⁴Su ausencia en la diégesis de la película, el sitio en el que mejor podría encajar, hace que esta segunda parte de *Underground* resulte un tanto extraña al escucharla fuera del contexto de *Dentro del laberinto*. Como, por ejemplo, en el videoclip promocional dirigido por Steve Barron, que empieza presentando a David Bowie como cantante de un night club situado, efectivamente, bajo tierra, y que vive una extraña experiencia al salir del local y pasear por calles expresionistas: primero, es sacudido por una vertiginosa sucesión de fotografías icónicas de las anteriores encarnaciones y looks del músico, para luego convertirlo en una figura de trazo a lápiz (a la manera de lo que sucedía en el exitoso video de a-Ha para *Take on Me*), que se encuentra en un espacio animado similar al del filme

3.3. Christiane y Sarah en el espejo

Establecido el rol de la música de David Bowie en *Dentro del laberinto*, regresemos al punto anterior: la manera en cómo las protagonistas de esta película y de *Yo, Cristina F.*, alcanzan y abandonan la figura del músico. En *Dentro del laberinto*, Bowie-Jareth representa todo aquello que desea la Sarah del inicio del relato (una tentación liberadora, “irresponsable”), pero de lo que se va desembarazando en su recorrido. En su enfrentamiento final cara a cara con el Rey Duende, la chica lo derrotará con una frase-conjuro: “¡Ya no tienes poder sobre mí!”, una sentencia que pone de manifiesto su madurez, así como su independencia para gestionar sus deseos. Así, ya no requiere de las ensoñadoras promesas de Jareth, y está a punto de aprender que puede seguir recurriendo a la fantasía cuando le haga falta, en una fiesta de la imaginación a la que el Rey no puede acceder (literalmente: mientras Sarah y las demás criaturas danzan en su habitación, Jareth las observa desde el exterior, en la forma de búho con que lo hemos conocido anteriormente, y emprende el vuelo lejos de allí).

Quizá no hubiera estado fuera de lugar que, en el momento de inflexión de *Yo, Cristina F.*, Christiane le espetase a Bowie esa misma frase: “¡Ya no tienes poder sobre mí!”, aun arriesgándose a que las fans que cantaban y saltaban alrededor suyo en el concierto berlinés la mirasen desconcertadas. En su caso, sin embargo, la entonación debería ser otra. No podría ser un grito catártico, liberador y afirmativo, sino una realización súbita y triste, sin exclamaciones, de que la música del cantante ya no puede salvarla. De que la joven se encuentra, en definitiva, fuera de la red de seguridad de esas canciones que, inoculadas en el contexto de su biografía, actúan como advertencias y cuentos morales. Es demasiado tarde (“It's too late”), sí, y a ojos de Christina no hay otra opción de madurez que ser consecuente con las nuevas experiencias que está probando, y

de Jim Henson. Al volver a la imagen real, el espacio nocturno que habíamos visto antes va siendo invadido por elementos y criaturas de la película; como si la canción no pudiera escapar de su origen cinematográfico por más que intente vestirse de otro modo. En un golpe de efecto final que deja boquiabiertos incluso a los fantasiosos personajes de Henson, Bowie se arranca la piel para descubrir su auténtica naturaleza: la del hombre dibujado. Huelga decir que tal superposición de elementos dispares complica hasta el absurdo cualquier lectura o análisis (más o menos *bettelhemiano*) que se quiera hacer de la pieza, que parece funcionar simplemente por una estridente acumulación de ideas. En cualquier caso, este esfuerzo promocional no salvó al tema del fracaso en las listas de éxitos (no entró en las 100 primeras posiciones de Billboard en Estados Unidos; y su acogida en Reino Unido fue mediocre). Significativamente, se trata de un single que el cantante jamás interpretó en directo (O'Leary, 2012), a diferencia de otros de sus temas compuestos para películas, como *Cat People (Putting Out Fire)* y *Absolute Beginners*.

entregarse a la droga que ya circula en las venas y la mirada de sus amigos. Un estímulo que la lleva a renunciar a la música de quien más admiraba, ¿o es la música la que renuncia a ella?



Imágenes promocionales de *Yo, Cristina F.* y *Dentro del laberinto*:
David Bowie como figura protectora y de magnetismo seductor.

Si en algún momento Bowie estuvo próximo a encarnar la figura de Orfeo que algunos quisieron colgarle en el inicio de su trayectoria,²⁰⁵ fue justamente en este improbable tándem de textos filmicos: en *Yo, Cristina F.* la voz del músico planea por toda la película, como una manifestación acusmática, advirtiéndole a Christiane, trasunto de Eurídice, de los riesgos que la acechan. Pero cuando finalmente se encuentran cara a cara, es incapaz de salvarla, pues ella ya ha tomado la decisión de quedarse en los infiernos. En cambio, en *Dentro del laberinto*, Bowie como Jareth resulta un Orfeo inverso: una figura que desea mantener a Sarah-Eurídice lejos de la superficie, tratando de cobijarla con canciones en su submundo particular; intento, como vemos, también llamado al fracaso.

3.4. Un icono nuevo: descubrir a Bowie a través de Jareth

Dentro del laberinto fue un fracaso comercial sin paliativos en el momento de su estreno: en Estados Unidos recaudó poco más de la mitad de su presupuesto (estimado en 25 millones de dólares) y su recepción crítica fue divisiva. Los malos resultados en taquilla disgustaron profundamente a Jim Henson que, de hecho, no volvió a dirigir un largometraje hasta su prematura muerte en 1990, a los 53 años. En lo concerniente a la implicación e interpretación de David Bowie,

²⁰⁵Véase el comentario a propósito del cortometraje *The Image* en el primero capítulo.

esta obtuvo algunas buenas críticas,²⁰⁶ pero para una parte importante de su público, *Dentro del laberinto* supuso un punto de no retorno, motivo de cese de toda la admiración y respeto que le podía haber granjeado su trayectoria discográfica en los setenta, ahora mancillada por una excursión Hollywoodiense y, lo que es peor, infantil. Chris O'Leary resume perfectamente el sentir de estos fans:

“At the time, this was the end for many old fans. Already alienated by global populist Bowie and disappointed by his latest album, the old ravers and New Romantics now met Bowie’s latest incarnation: a dancing master Goblin King who looked like he was going to do an ice-skating routine later in the picture. So Bowie had fully lost the plot. [...] Of course, this ignored the fact that Bowie was winning a new generation of fans by starring in *Labyrinth*, and that he was having a blast doing it, briefly free from the burden of following himself up.” (O'Leary, 2012)

Como indican las palabras finales de O'Leary, el beneficio (más o menos) inmediato que *Dentro del laberinto* le reportó a Bowie fue el hecho de ser descubierto por una nueva generación de admiradores. Un público que desconocía por completo la existencia del Mayor Tom (y, por supuesto, que este era un yonki), de Ziggy Stardut, de Aladdin Sane o del Duque Blanco, y para quienes David Bowie era (y seguramente es, incluso para quienes decidieran explorar su trayectoria anterior), ante todo, Jareth, el Rey de los duendes; una criatura fabulosa, poderosa, seductora y temible. Paul Morley escribe sobre la extraña fascinación que causa Jareth:

“If you see it at the right age, with an open mind, and no knowledge of who David Bowie is – so in effect he is Jareth – then the effect is similar to coming across Ziggy Stardust. There's a bewildering sense of wonder. As Jareth, he's wearing the same sort of skin-tight tights stacked with very visible energy that made young boys – and girls – swoon in 1972, and singing some haunting songs about worlds that are falling down – and dancing, or moving around his self-consciousness – that can lead you into a secret retreat. You are coming across pure, seductive Bowie, a believer in all forms of magic, taking his role very seriously because he understands the cathartic importance of fantasy, and illusion.”

(Morley, 2016: 386)

206 Véase esta de Bruce Bailey: “the casting of Bowie can't be faulted on any count. He has just the right look for a creature who's the object of both loathing and secret desire.” (Bailey, 1986)

La comparación con Ziggy Stardust puede parecer una provocación (al menos, para los seguidores de la vieja guardia a los que se refería O'Leary), pero es probablemente la síntesis más reveladora de la idoneidad de Bowie para el papel de Jareth, y de los motivos por lo que Jim Henson insistió en darle el personaje. Rosalind Galt va aún más lejos y define la presencia de David Bowie en *Dentro del laberinto* como “sexualmente provocadora”, para luego comentar la proximidad al lenguaje BDSM que presenta la relación entre Jareth y Sarah: “Témeme, ámame, haz lo que yo diga... y seré tu esclavo.” (2018: 132 - 136)

Morley también lanza una intuición de lo que la película significó para el músico: reencontrarse con la sensación de ser “descubierto”, ya que, como hemos visto en los análisis de *El hombre que cayó a la Tierra* y de *Yo, Cristina F.*, la presencia cinematográfica de David Bowie se basaba en el aura de encarnaciones anteriores del artista, tachadas bajo el personaje, y nunca estando enteramente en sincronía con su presente: en el filme de Nicolas Roeg, Bowie sigue siendo el alienígena Ziggy, perdido en Estados Unidos, pero en aquel momento el músico ya había asimilado la cultura americana en *Young Americans*, y se encontraba mirando hacia *Station to Station*, con Berlín en el horizonte. Ese es, precisamente, el Bowie que invoca Uli Edel (de la mano del testimonio de Vera Christiane Felscherinow) en *Yo, Cristina F.*, forzándolo a recrear los pasos del Duque Blanco cuando él ya se encontraba inaugurando la década de los ochenta con *Scary Monsters (and Super Creeps)*. En cambio, *Dentro del laberinto*, pese a no renunciar completamente al aura “extraordinaria” cultivada por el cantante, permite a Bowie retratarse mediante un nuevo alter ego – “una experiencia Bowie pura”, como dice Morley– que, además, está en sintonía con el momento que estaba viviendo musicalmente, a la búsqueda de un público masivo y pop: le permite, de nuevo, jugar a la seducción con los deseos e ilusiones de una nueva generación. Una ambición descrita perfectamente por, de nuevo, Paul Morley:

“In terms of where people arrive at Bowie, so much had happened in the 1970s that some, locked into their age group and their generation, find it hard to imagine that for many, a first contact with Bowie is yet to come. They cannot consider a world where you don't come across Bowie for the first time as one of these 1970s inventions. But for those not yet in their teens in the 1980s, those not coming across pop music, they have yet to hear the name David Bowie, and yet to hear and see him. They have yet to have their moment. They have yet to begin making up their David Bowie, and becoming a part of their collaboration. There are plenty of Bowies still to come beyond the 1970s where people first found him, and he found all of them. All of them the same, however different.

For many, even if they don't know it initially or ever, Bowie as Jareth in *Labyrinth* is still the bi-Man Who Sold the World, Ziggy, still sane, the Diamond Dog, the dissolving Berlin nomad, Major Tom the junkie, the radiant pop star, still that energy, or at least, it shows ways to find that energy to begin a relationship with Bowie that isn't harmed by it beginning there, You find him, and you can feel him finding you, whatever it takes. 'Obey me', he says, 'and I will be your slave.' He is always playing an image of desire, on his way to capturing as many people as possible, as part of his quest to find a place to belong.” (Morley, 2016)

3.5. Lecciones de vida

Antes de cerrar este capítulo sobre la presencia de David Bowie y su música en películas destinadas o centradas en la juventud, debemos detenernos en dos cintas que permiten completar este aspecto del retrato filmico del músico, asociado a los ritos de paso. Una es *El secreto de Mr. Rice* (*Mr. Rice's Secret*, Nicholas Kendall, 1999), una película de alcance menor, distribuida esencialmente en formato doméstico; la otra, la ya citada anteriormente *Las ventajas de ser un marginado*. En la primera, la música del británico brilla por su ausencia, y el cantante es empleado como un invitado especial que deviene fundamental para el desarrollo y la narrativa del filme. En *Las ventajas de ser un marginado*, Bowie se hace presente a través de la canción “*Heroes*”, en dos momentos fundamentales del relato, que permiten establecer una comparativa con el uso de esa misma canción en *Yo, Cristina F.*

3.5.1. *El secreto de Mr. Rice*

En *El secreto de Mr. Rice*, David Bowie da vida al personaje titular, vecino del niño que protagoniza el filme, Owen (Bil Switzer), de quien es amigo y mentor. En la primera secuencia de la película, Bowie-Rice entrega a Owen un anillo, haciéndole prometer que lo cuidará. A continuación, se nos descubre que esto era un recuerdo de Owen, pues el señor Rice acaba de morir. Aunque sus padres no quieren que los acompañe al funeral, el niño se esconde en el coche y se escabulle en la iglesia donde se realiza el servicio, filmando a lo lejos el cadáver de su vecino con una cámara de vídeo. Esta extraña acción se debe al reto que le ha echado su pandilla, aficionada a los actos de valor y bravuconería sin sentido, y a los que Owen se suma para tratar de enterrar su propia fragilidad, pues padece la enfermedad de Hodgkins (en el funeral, se despide de Rice con un “le veré pronto”). Explorando la casa del difunto, Owen encuentra una carta encriptada, que logrará resolver usando el

anillo que le entregó su amigo, y que le llevará a una serie de acertijos, rompecabezas y desafíos (incluyendo la exhumación del cadáver del propio Rice) que conducen al niño hasta una pócima de la vida eterna, revelando que el enigmático señor Rice era en realidad un alquimista que vivió 400 años gracias a ella. Aun pudiendo usarla para curarse, Owen decide dar la poción a otro muchacho que se encuentra en un estado crítico, y él inicia el tratamiento que llevará a su recuperación y le permite exorcizar su miedo a la muerte, personificada en el encargado de la funeraria que conduce su ominoso coche fúnebre por la calle donde Owen suele jugar con sus colegas.

El secreto de Mr. Rice está dirigida por Nicholas Kendall, veterano director británico de filmografía discreta y todoterreno, con numerosas incursiones televisivas, y su reparto está formado casi exclusivamente por actores desconocidos. En este contexto, la participación de David Bowie en la película cogió por sorpresa a todo el equipo que en los días previos a su llegada al rodaje seguía especulando si la estrella verdaderamente iba a hacer acto de presencia en una producción tan modesta.²⁰⁷ Inicialmente, el papel de Mr. Rice fue ofrecido a Peter O'Toole,²⁰⁸ pero finalmente recayó en Bowie, a quien le había agradado el guion. Su intervención en el filme, a través de diversos flashbacks, es la llave que conduce a Owen a abandonar una actitud infantil respecto a su enfermedad, y enfrentarse a ella de forma más madura. Y si bien el corto alcance de la película la convertiría en una nota al pie de su trayectoria profesional, donde lo más interesante sería la variación respecto a su tradicional imagen de personaje extraño/extraordinario -ahora, un alquimista (casi) inmortal que decide pasar el ocaso de su vida asumiendo una existencia aparentemente anodina; casi un reverso del vampiro que interpretó en *El ansia-*, a partir de la muerte del músico, la cinta adquiere una serie de connotaciones a las que debemos acercarnos con prudencia, pero que resultan interesantes.

Por un lado, hallamos la imagen “robada” del funeral de Rice-Bowie, cuyo cuerpo inerte impacta más ahora que en el momento del estreno de la película, cuando para muchos espectadores la idea de la muerte del icono resultaría poco menos que absurda. Por el otro, el críptico juego de acertijos que Rice propone a Owen tras su desaparición quizá no quede muy lejos del plan que el músico concibió para *Blackstar*, un álbum que empezó a revelar su auténtica naturaleza unos días después de su lanzamiento oficial, cuando la muerte de su autor lo descubrió como una obra póstuma desde su concepción, escrita y cantada casi desde “otro lado” sin que el oyente lo supiera de entrada, pese

207Véase: <http://www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/david-bowie-remembered-for-role-in-obscure-canadian-film-1.3404136> (consultado 07-03-2018)

208Significativamente, O'Toole también estuvo en la cabeza de Nicolas Roeg para *El hombre que cayó a la Tierra*.

a las pistas diseminadas en su recorrido (“I Can’t Give Everything Away” repite incesantemente en el tema que cierra el álbum – no puedo revelarlo todo). Aun así, esa sensación fúnebre se filtraba por los resquicios de *Blackstar*, como se puede comprobar leyendo las primeras reseñas que aparecieron tras su publicación, cuando Bowie aún estaba vivo. Por ejemplo, la muy elogiosa crítica de Ryan Dombal en Pitchfork, subida a la web el 7 de enero de 2016, empezaba así: “David Bowie has died many deaths yet he is still with us.”, una frase que apenas veinticuatro horas después dejaría de ser válida. Y en sus últimas líneas podía leerse una profecía que se cumpliría inmediatamente después: “Bowie will live on long after the man has died” (Dombal, 2016).

Así, si mientras el señor Rice se encaminaba a su desaparición quiso diseñar un juego para ayudar a su amigo Owen a hacer las paces con la idea de su propia mortalidad, en sus últimos meses David Bowie ideó *Blackstar* como un talismán fantológico, para que todos aquellos que lo iban a llorar sin haberle conocido nunca pudieran asimilar mejor la idea de su extinción.

3.5.2. Las ventajas de ser un marginado

En cambio, la presencia de David Bowie en *Las ventajas de ser un marginado* queda asociada a sensaciones mucho más vitalistas. El filme, en el que Stephen Chbosky adapta su novela homónima, narra la relación y los avatares con que deben lidiar tres adolescentes, Sam, su hermanastro Patrick (Ezra Miller) y el recién llegado a su instituto Charlie (Logan Lerman). En el filme, “*Heroes*” sirve para sellar la floreciente amistad entre los protagonistas: cuando estos vuelven a casa en furgoneta después de una fiesta, la canción empieza a sonar por la radio, llamando inmediatamente la atención de Sam, que pregunta a Patrick y a Charlie si conocen su título, a lo que ambos responden negativamente.²⁰⁹ Entusiasmada, Sam pide (exige, más bien) a su hermanastro que se dirija al túnel (“¡es la canción perfecta!”, exclama), siguiendo un código privado que ni el espectador ni Charlie conocen todavía. La joven procede a ponerse de pie en la parte posterior del vehículo, extendiendo los brazos, y en el momento en que Patrick sube el volumen de la radio coincidiendo con el estribillo, el coche se adentra en el túnel.

²⁰⁹La película transcurre a principios de los noventa, cuando David Bowie quedaba un tanto alejado del imaginario adolescente. Justo en esa época, el músico editó la caja recopilatoria *Sound + Vision* (Rykodisc, 1989), que ponía orden a su producción anterior a su etapa de estrella del pop masiva en los ochenta (y de frontman del grupo de rock pseudoalternativo Tin Machine), y también se embarcó en una gira homónima de grandes éxitos. Aún faltaban unos años para que Kurt Cobain lo reivindicase en la MTV con su versión de *The Man Who Sold the World*, y para que su gira conjunta con Nine Inch Nails lo reivindicase a ojos de los jóvenes de la generación X.

La combinación épica del tema, la figura de Sam reluciente bajo el cielo y las luces nocturnas, y la velocidad general de la situación embelesan a Charlie, quien está viviendo por primera vez una experiencia que deja atrás la infancia, pero que no pertenece aún al mundo adulto. En el momento de caer en la cuenta de su propia adolescencia, el muchacho balbucea, “me siento infinito”, uno de los lemas que abanderará la película. Para estos personajes, “*Heroes*” es la pieza que, llegada de forma absolutamente inesperada, les permite completar un ritual, y un deseo de grandeza que aún no saben definir muy bien.



Las ventajas de ser un marginado: la epifanía de descubrir y vivir “*Heroes*” sin advertir sus comillas.

Tras este instante epifánico, “*Heroes*” volverá a aparecer en el desenlace de *Las ventajas de ser un marginado*, completando el círculo de la etapa vital que explica la película: los encuentros y desencuentros entre los personajes y sus circunstancias, como la homosexualidad de Patrick o las depresiones en que se sume intermitentemente Charlie (que mantiene reprimido el recuerdo de los abusos sexuales que le infligió su tía siendo él niño) durante su relación con Sam. En la última secuencia, los tres protagonistas vuelven a subir a la furgoneta, y Sam cuenta que en la universidad por fin ha logrado descubrir el título de la “canción del túnel”. En esta ocasión, sin embargo, es Charlie quien se coloca en la parte trasera de la furgoneta, desgranando un monólogo en off en el que confiesa haber encontrado las claves de lo que le está sucediendo: “Soy consciente de que llegará un día en que todo esto no sea más que una historia antigua (...) Pero ahora mismo esto no es ninguna anécdota. Esto está pasando. Estoy aquí. La miro. Es hermosa. Lo veo. Es el instante preciso en que te das cuenta de que no eres una historia triste. Estás vivo. Y te levantas y ves las luces de los rascacielos y todo te maravilla. Y escuchas esa canción junto a las personas que más amas. Y en este momento, yo afirmo: somos infinitos”.

Así, al principio de *Las ventajas de ser un marginado* David Bowie es para los personajes un ser puramente acusmático, una voz sin identidad, y “*Heroes*”, sencillamente, “la canción del túnel”; una sensación que completa la vivencia de quienes escuchan el tema, sin memoria, ni referencias melómanas: podrían ser perfectamente las primeras personas que lo escuchan (y quizá así lo crean). Hasta el desenlace, en que el paso de uno de los personajes a otro estado (del instituto a la universidad) permite poner cara y título a la canción, del mismo modo que el balbuceo inicial de Charlie (“me siento infinito”), se convierte en una reflexión razonada y segura de sí misma (“somos infinitos”), donde pone orden a un presente (la adolescencia) que hasta ese momento no sabía cómo encarar. En ese punto, “*Heroes*” vuelve a sonar, convertida definitivamente en su himno: un canto al “ahora”, antes de que todo cambie.

Lo interesante de la película estriba en las distintas sensaciones que provoca según qué clase de espectador seamos: para quienes conocemos la figura y la obra de Bowie, hallamos el placer instantáneo del reconocimiento, vinculando la canción a todo aquello que sabemos de la misma y de su creador, mientras observamos con afecto paternal (o paternalista) la excitación de los personajes, ignorante de la historia de la canción, y de su ironía entrecomillada. En cambio, quienes compartan la ignorancia de los protagonistas, la recibirán como un signo puro, y la identidad de su creador pasará a convertirse en un misterio que debe ser resuelto (o no).

3.5.3. *School Rock Band*

Tras lo analizado en este capítulo, es imposible no ver como un signo enormemente adecuado (si bien accidental), que la última aparición de David Bowie en una ficción cinematográfica fuera, justamente, en una película juvenil: *School Rock Band (Bandslam)*, Todd Graff, 2009). En el filme, el músico se interpreta a sí mismo, figurando en los últimos minutos de metraje. Tras ver el vídeo de una actuación del grupo que han formado los protagonistas adolescentes, envía un correo electrónico a uno de ellos, Will (Gaelan Connell), informándole que le ha gustado mucho su música, y que estaría interesado en fichar a la banda para el sello que acaba de crear. Esto causa que el muchacho se desplome, feliz, en medio del pasillo de su instituto.

Así, la despedida de David Bowie del cine se produjo prestando atención, vigilando y ofreciendo su tutela a unos adolescentes.²¹⁰ Un magisterio que, en el fondo, es lo que siempre ha significado su

²¹⁰Invirtiendo, de paso, la imagen de empresario ultraliberalista que trataba de capitalizar la emergente cultura adolescente en *Principiantes*.

música para muchos de ellos, formados en el deseo bajo el influjo, primero, de un extraterrestre bisexual, después un explorador nómada de las vanguardias rock y, finalmente (al menos en la cronología de la que se ocupa este capítulo), un atractivo cacique de un submundo fantástico. Todos ellos, en definitiva, manifestaciones de un mismo gesto de seducción que, para no agotar su ritual, se halla en constante movimiento.

Con todo, hay veces, como se muestra en *Las ventajas de ser un marginado*, en que solo es necesario escuchar su voz en el momento preciso, sin relacionarla con nada más, y dejar que la fuerza reveladora de una canción sin nombre y sin firma se instale en nuestro fuero interno, creando ya el gesto de autor que completaremos, si así lo deseamos, cuando descubramos quién es el acusaser detrás de la cortina de sonido.

4. Presencia y ausencia de David Bowie en cine del siglo XXI

En apariencia, la década de los noventa no fue mala en lo que respecta a la presencia de las canciones de David Bowie en el cine, sobre todo a nivel cuantitativo: cerca de una cincuentena de largometrajes incluían al menos un tema firmado por él (ya fuera creado expresamente o extraído de su catálogo) en su banda sonora; los casos más destacados ya han sido comentados en el primer capítulo. Sin embargo, el cambio de siglo pulverizó esa cifra: en 2003, esa misma cantidad había sido igualada, y a partir de entonces su proporción se dispararía todavía más. No solo a nivel de cifras: si en la década anterior, una gran cantidad de películas usaron sus canciones como fondo sonoro, contextual e irrelevante a nivel dramático, en tiempos recientes la presencia musical de Bowie es más destacada, legando una notable cantidad de secuencias donde su obra adquiere un rol relevante a nivel dramático y de construcción de la puesta en escena. Estas elecciones musicales “de autor” se reorientan, además, hacia el catálogo clásico del artista, sin prestar demasiada atención a sus trabajos recientes²¹¹

Este paulatino cambio de orientación puede tener diversas explicaciones: en la segunda mitad de los noventa, Bowie volvió a tener un interés especial en descubrirse ante un público joven, entregando dos álbumes *I.Ouside* (1995) y *Earthling* (1997) que se acercaban a sonidos en boga del momento como fueron el rock industrial y del drum'n'bass, respectivamente. A estos les siguió un trabajo *hours...* (1999), de línea más clara: pop-rock con suaves tintes electrónicos y tono meditativo. Una obra de apariencia placidamente “clásica”, como hemos comentado en el capítulo dos,²¹² que había tenido un origen insólito, derivando de las canciones que Bowie y Reeves Gabrels habían compuesto para el videojuego *Omikron: The Nomad Soul* (1999), en el que también aparecían dos avatares virtuales del músico: como miembro de un grupo de música, y como uno de los personajes dentro de la trama del juego.

Un poco antes, en 1998, se produjo el lanzamiento de la página web oficial del músico, que incluía servicios de suscripción de pago, material exclusivo, y a la que Bowie dedicó gran cantidad de tiempo durante sus primeros meses, pasando horas en sus salas de chat (Trynka, 2011: 375), e interesándose por las posibilidades de la música desligada de un soporte físico: *hours...* fue uno de

211Un detalle revelador: en los años inmediatamente posteriores a la edición de *Heathen* (2002) y *Reality* (2003), solo se licenció para uso cinematográfico una canción del segundo, *Looking for Water*, requerida para la banda sonora de *Tierra de abundancia* (*Land of Plenty*, Wim Wenders, 2004)

212“[Bowie] edged into rock classicism as one does a hot bath” (O’Leary, 2013)

los primeros discos editados por una estrella del rock que pudieron comprarse antes en formato digital que en CD o vinilo.



Omikron: David Bowie como avatar digital, o un último alter ego para despedir el siglo XX.

Pero la cercanía del final de la década, y del cambio del siglo, también conllevaron una mirada al pasado, y la recuperación de ciertos colaboradores. En 1998, se requirieron los servicios de Bowie para componer una canción para la banda sonora de *Rugrats: la película – Aventuras en pañales* (*The Rugrats Movie*, Igor Kovalyov, Norton Virgien, 1998), adaptación cinematográfica de la serie animada de Nickelodeon. La productora y directora musical del proyecto le pidió un tema que fuera inmediatamente reconocible como una canción de David Bowie (O'Leary, 2013), a lo que él respondió con un tema de elaboración ambicioso, *Safe in This Sky Life*, para cuya producción llamó a Tony Visconti, de quien se había distanciado después de que cesara su colaboración para trabajar con Nile Rodgers en el giro comercial de *Let's Dance*. Como en otras ocasiones, un encargo para el mundo audiovisual tendría consecuencias en el cuerpo artístico principal de Bowie: la escena en que debía sonar *Safe in This Sky Life* fue cortada en la sala de montaje, y la canción quedó inédita.²¹³ En cualquier caso, la recuperación del tándem Bowie-Visconti sería definitiva: los cuatro discos que Bowie publicó en el siglo XXI, hasta su muerte en 2016, llevaron la firma de Visconti en la producción. Por otro lado, la inminencia del trigésimo aniversario de la publicación de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* hizo que Bowie estuviera tentado de ampliar el universo de ese disco en un proyecto multimedia, finalmente descartado.²¹⁴ La intención revisionista, a la que no debía ser ajena la recuperación de antiguos colaboradores, indicaba que, después de tantos años, finalmente David Bowie tomaba conciencia de su condición de clásico.

²¹³*Safe*, del posterior *Heathen*, recuperó su sección de cuerda, pero el tema fue reelaborado por completo.

²¹⁴Véase al respecto el capítulo 2.

4.1. Hombre de moda: *Zoolander*

Probablemente, el cine había caído en la cuenta de este hecho –el estatus de David Bowie en la cultura popular– un poco antes que el propio músico, pero es a partir de este momento cuando el juego con la iconicidad de su música se hace mayor. Esto puede ser debido a que son los años en que se disparan, cristalizan o asientan las trayectorias de cineastas nacidos entre finales de la década de los sesenta, y la de los setenta: demasiado jóvenes para vivir de primera mano sus conciertos de la época, pero con edad suficiente para haber sido permeables a su música y crecer con la noción de que se trataba de una presencia familiar, pero inalcanzable, a la que acercarse con devoción.

Observemos, por ejemplo, el relieve que adquiere la figura del músico: si hasta entonces el cine se había alimentado, ante todo, de una idea de Bowie como patrón de lo extraño, faltaba algún título que asentara su imagen cinematográfica como un pilar de referencia, alguien con autoridad para determinar un canon, pudiendo definirlo así como “clásico”.

El filme que iniciaría ese proceso sería *Zoolander (Un descerebrado de moda)* (*Zoolander*, Ben Stiller, 2001), título donde Bowie ostenta el rango de estrella invitada. Su breve aparición se circunscribe a una secuencia: Derek Zoolander (Ben Stiller) reta a su rival Hans (Owen Wilson) a una competición de desfiles, pero a los calamitosos modelos les hace falta una persona con criterio que los juzgue. En ese momento, se escucha una voz fuera de campo: “si nadie tiene inconveniente, creo que puedo ser de utilidad”, y Bowie emerge de entre el público, impecablemente vestido con americana negra y camisa blanca, quitándose las gafas de sol. La imagen congela su aparición, insertando su nombre en pantalla y un brevísimo fragmento del estribillo de *Let's Dance* en la banda sonora. El músico recibe así un tratamiento de favor que no ostentan el resto de celebridades que realizan apariciones especiales en la película, revelando la importancia que tiene para el relato y, sobre todo, para la mirada de director de Stiller: Bowie ocupa el lugar central del encuadre, rodeado de jóvenes que lo observan con atención admirada.

Ejerciendo de árbitro de la delirante competición de mohines, pasos y saltos, que culmina en la proeza de sacarse los calzoncillos sin bajarse los pantalones, *Zoolander* designa a David Bowie como referente en cuestiones de estilo y moda, alguien que ha creado tendencia, máximo objetivo de los protagonistas del filme. Y si bien la aparición del músico denota ironía a la hora de observarse a sí mismo en el contexto de la comedia, la película no aplica con él el mismo filtro ridículo (mas entrañable) con que retrata a los protagonistas y al mundo de las pasarelas. Es un

instante de genuina devoción en una obra caracterizada por la burla.



Zoolander: David Bowie como (reverenciado) árbitro de estilo.

El de *Zoolander* es uno de los cameos más memorables de Bowie. Parafraseando a Kassabian, la suya sería una *one-time presence* en la película, tan cargada de iconocidad que se diría que a través suyo Stiller certifica oficialmente la idea de “Bowie como meme” que le permite ser insertado de un texto a otro transportando una serie de nociones y efectos en el espectador (Ndalianis, 2018: 145). Esta fue, también, una de las pocas oportunidades que le brindó el cine de participar en una comedia: si bien *Gigoló* posee cierto tono burlesco en sus primeros minutos (en los que, por ejemplo, Bowie permanece impertérrito mientras a su alrededor estallan bombas), todo indica que el registro se deba al tono deslavazado que fue adquiriendo la producción que tenía otras pretensiones. Descontando la comedia negra *Cuando llega la noche* (*Into the Night*, John Landis, 1985), donde encarna a un asesino a sueldo, sin protagonizar escenas particularmente cómicas, y su fugaz aparición, un cameo de figurante con frase, en la farsa *Los desmadrados piratas de Barba Amarilla* (*Yellowbeard*, Mel Damski, 1983), su único precedente humorístico se encuentra en *Encadenadamente tuya* (*The Linguini Incident*, Richard Shepard, 1991), donde comparte protagonismo con Rosanna Arquette en una comedia romántica/criminal sobre dos empleados que planean robar el restaurante donde trabajan. El filme, de distribución accidentada, granjeó a Bowie algunas de las críticas más negativas de su carrera, argumentando su poca química romántica con Arquette (Cohn, 1991) y, sobre todo, la decepción que suponía verlo encarnar a una persona (más o menos) normal, cuando lo que se espera de él es excentricidad.

A la postre, las mejores ocasiones cómicas de Bowie se vivieron en otros medios: en 1984 trabajó con Julien Temple en una película promocional que extendiese *Blue Jean* más allá del formato de videoclip. En ella, *Jazzin' for Blue Jean*, el músico encarna un doble papel: el de un hombre tímido

que trata de conquistar a la chica que le gusta llevándola a ver el espectáculo del ídolo de moda, una estrella del pop también encarnada por Bowie. El rol de voluntarioso galán romántico permite a Bowie probarse en algunos gags de *slapstick*, como cuando resbala por la escalera en que está trabajando, así como ironizar sobre su imagen pública: “¡Tus portadas son mejores que tus canciones!”, se espeta a sí mismo cuando la estrella acaba yéndose con la chica, para acabar saliendo del personaje y encararse al director, protestando porque él deseaba un “final feliz”.

Por otro lado, en televisión participó como estrella invitada en un episodio de la serie *Dream On* (1990-1996), encarnando a un director de cine despótico con tendencia a criticar la forma de vestir de los demás. Años más tarde, realizaría una aparición especial en *Extras* (2005-2007) interpretándose a sí mismo y ridiculizando al personaje de Ricky Gervais, que le inspira una vejatoria canción *Pug Nosed Face* (letra de Gervais con arreglos al piano concebidos por Bowie), coreada por todos los asistentes a una fiesta: “Chubby little loser / National joke! / Pathetic little fat man, no one's bloody laughing! / The clown that no one laughs at, they all just wish he'd die...”.

Para O'Leary, la escena juega con la pesadilla del fan de ser humillado por la estrella: “failing Bowie's hip test” (2015). Cuando años más tarde, Bowie introdujo a Gervais en una gala benéfica en 2007, su interpretación de las primeras líneas de la canción desató una salva de vítores entre el público, así como un espontáneo coro de palmas que reconocían el lugar de la canción-gag al canon tardío del músico. De hecho, siendo estrictos, este sería el último tema que la estrella interpretó encima de un escenario.

4.2. Música de época: lecciones de (anti)historia

4.2.1. *Destino de caballero*

El estatus “clásico” adquirido por David Bowie también hizo posible que sus canciones empezasen a desplazarse temporalmente al universo filmico, no sujetas ya a las sincronizaciones de actualidad, ni a servir como puerta de entrada a una década pasada. En *Destino de caballero* (*A Knight's Tale*, Brian Helgeland, 2001), su voz aparece en un contexto medieval. No está sola: además de la partitura compuesta para la ocasión por Carter Burwell, la película presenta una selección de temas extraídos de la década de los setenta del siglo XX (Queen, Thin Lizzy, Eric Clapton, Sly and the Family Stone...), no solamente para crear un contraste entre lo que se ve y lo que suena

-produciendo una anempatía automática, pues la imagen de una justa medieval no podría ir nunca acompañada por el *We Will Rock You* de Queen- sino una diégesis imposible, donde son los espectadores de la justa los que empiezan a corear la letra de la canción. Algo parecido ocurre en la secuencia donde figura Bowie: un personaje demanda a William Tatcher (Heath Ledger) que le conceda la gracia de mostrarle una danza típica de su tierra natal, Gelderland. Tatcher, que ha inventado unos orígenes nobles para poder disputar el torneo con los demás caballeros, se ve en un apuro y empieza a improvisar movimientos torpemente, hasta que es ayudado por Jocelyn (Shannyn Sossamon), que lo guía a través de un baile que empieza con una palmada, seguida por el resto de los presentes, y que también activa la música: primero, un simulacro de lo que podrían tocar unos músicos del siglo XIV, pero cuyos arreglos presentan una familiaridad cada vez mayor con un sonido contemporáneo. En un momento dado, la voz de Bowie sobrevuela la canción (“Angel...”) que ha iniciado su transición hasta su forma reconocible y definitiva: *Golden Years*, que motiva una perfecta coreografía por parte de Tatcher, Jocelyn y los demás personajes. ¿Pertenece el tema de Bowie a la diégesis? Algunas pruebas dirían que no: no hay ninguna fuente de sonido que la pueda estar generando (evidentemente, no entraremos en la imposibilidad de que en el castillo hubiera un dispositivo eléctrico). Pero la evidencia de la imagen lleva a concluir que sí: los movimientos de la danza están absolutamente sincronizados con la canción, e incluso se puede ver a Tatcher (¿o se trata de Ledger dejándose llevar fuera del personaje?) siguiendo la letra con los labios (“Angel...”). Bowie es, de nuevo, un acusmasear, inexplicable pero innegable.²¹⁵

De este modo, *Golden Years* pertenece en *Destino de caballero* a una clase de metadiégesis en la que la música no es solamente escuchada en el espacio mental de los personajes, sino que genera un momento compartido, de diégesis puramente cinematográfica, cuya lógica es solamente la de la adecuación entre encuadres, edición y movimientos, algo que también sucede en *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, Sofía Coppola, 2006) y en *L'Apollonide*, que ya hemos comentado en la introducción a esta investigación. En *Destino de caballero*, *Golden Years* es una canción imposible, pero justa, para una danza inexistente, inventada por los personajes en ese mismo momento.²¹⁶ Y, conceptualmente, es también una fusión de las ideas de “galope” y “ritornello” que, en *La imagen-tiempo*, Deleuze usó para definir el sentido del ritmo y la melodía, respectivamente, en la música cinematográfica (2004: 127 - 129). El ritornello melodioso eleva un pasado que se conserva (¿bajo

215El Dr. Manuel Garin nos señala que la película podría hallar su inspiración en el personaje anacrónico introducido por Mark Twain en su novela *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*.

216Según el comentario que Rolling Stone le dedicó a la escena: “Whether in 1975 or 1375, Bowie has always been the sound of a new generation learning how to take the lead” (Ehrlich, 2016).

una tachadura, quizá?), mientras que el galope rítmico se precipita hacia el futuro. Golden Years trae a Destino de caballero las dos ideas: los personajes del medioevo danzan una canción que los empuja hacia adelante en el tiempo, como las promesas que hace el narrador (“I’ll stick with you baby for a thousand years”), mientras que el espectador contemporáneo no puede hacer otra cosa que identificar la voz de Bowie con un pasado cada vez más lejano (la década de los setenta y, ahora mismo, la época en que el músico *estaba vivo*), por lo que los años dorados de la canción se tornan un pasado impreso sobre otro pasado, aún más remoto.

4.2.2. *Moulin Rouge!*

David Bowie, y la dialéctica pasado-ritornello y futuro-galope, tiene aún más presencia en *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), película musical que calca las líneas fundamentales de *La Bohème* de Puccini para llevarlas hasta el París bohemio en el paso del siglo XIX al XX, e inyectando su banda sonora de canciones pop que en algunos casos se versionan en su integridad para números musicales, y en otros se trocean para ser mezcladas con otros textos musicales, en un continuo que bebe de la dinámica y el ritmo de una sesión de DJ, buscando el placer de la audiencia en el reconocimiento de las señales musicales empleadas.

En su anterior película, *Romeo + Julieta* (*Romeo + Juliet*, 1996), Luhrmann había trasladado el texto de William Shakespeare a un entorno contemporáneo, justificando que en la banda sonora sonasen grupos como Radiohead, Garbage o The Wannadies. Pero en *Moulin Rouge!* es la música la que viaja cien años en el pasado,²¹⁷ si bien su destino es un París inexistente, un decorado tan fastuoso como artificial que ni siquiera parece tener una lógica espacial intrínseca. La realidad fílmica se impone a cualquier otra desde el primer minuto, mezclando filtros y texturas en la imagen, así como un montaje que interrumpe constantemente el asentamiento de los planos: lo que vemos solo existe en un mundo fílmico, por lo que toda licencia es aceptable. La manipulación audiovisual es tan fuerte que se diría que los cuerpos y gestos de los actores solo existen en el instante en que el director les permite mostrarse; no pueden vivir fuera de campo, reposando del torrente audiovisual. En este universo aparentemente ajeno a toda realidad, son precisamente las canciones, reconocibles, estridentes, las que permiten el anclaje emocional del espectador en aquello que le resulta familiar. Son un ritornello familiar que acaricia un texto fílmico de galope

217Algunas, un poco menos: la banda sonora también incluye *Complainte de la Butte*, interpretada por Rufus Wainwright, y compuesta por Jean Renoir para su *French Cancan* (1955). Un homenaje por parte de Luhrmann a un cineasta que había rodado en un escenario parecido al suyo, si bien de manera y con intenciones muy distintas.

desbocado, que se precipita hacia el futuro -el paso del siglo XIX al XX- y a una muerte literal: la de su protagonista Satine (Nicole Kidman).

En *Moulin Rouge!*, Bowie está presente en tres ocasiones: *Diamond Dogs* es usada en una frenética transición de apenas quince segundos entre dos secuencias, interpretada y bailada por la parroquia habitual del Moulin Rouge, que usa la canción como un grito de identificación, como antes lo han hecho, por ejemplo, con *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana. O como los bohemios que han invocado el espíritu de *Children of the Revolution*, de T-Rex²¹⁸, al beber la indispensable absenta. En el texto más o menos autónomo que es el disco con la banda sonora del filme, *Diamond Dogs* aparece en otra versión, completa, interpretada por Beck y producida por Timbaland, con un marcado latido electrónico. La mayoría de canciones de la banda sonora pasan por ese mismo proceso: o bien son interpretadas por el reparto de la película (aquellas que se utilizan en su integridad para la narración), o son encargadas a músicos de renombre, como Bono de U2, que pasa *Children of the Revolution* por su filtro. La operación, relativamente parecida a la efectuada por Todd Haynes en *Velvet Goldmine* (si bien por motivos distintos) propone una variación en las sincronizaciones discográfico-fílmicas, donde el atractivo ya no está solo en la recopilación, sino en la exclusividad para este producto de las versiones de temas familiares.

La otra pieza de Bowie aparece en uno de los momentos centrales del filme, el número de atracción y resistencia romántica que interpretan Satine (Nicole Kidman) y Christian (Ewan McGregor), a modo de suite hecha de frases de canciones románticas (o, cuanto menos, *romantizadas* por el contexto): *All You Need Is Love* (The Beatles), *I Was Made for Loving You* (Kiss), *Pride (In the Name of Love)* (U2)... En este diálogo musical, donde cada fragmento de canción hace avanzar las razones y la atracción entre los personajes, “*Heroes*” desempeña uno de los roles principales, pues es la que sirve de punto de giro para la aproximación de los protagonistas. En un primer momento, es exclamada por Christian, ya completamente decidido a no dejar escapar a Satine, que le responde, operando una modificación en las palabras, la entonación y el ritmo de la canción. A continuación, reproducimos el diálogo, colocando entre paréntesis y en cursiva el fragmento correspondiente en la letra del tema original (en caso de que lo haya).

CHRISTIAN: We could be heroes... just for one day. (*We can be heroes, just for one day*)

SATINE: You, you will be mean. (*And you, you can be mean*)

CHRISTIAN (sin cantar): No, I won't...

218Mezclada con *The Sound of Music*, de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965).

SATINE: And I... I drink all the time. (*And I, I'll drink all the time*)

CHRISTIAN: We should be lovers! (*'Cause we're lovers*)

SATINE: We can't do that.

CHRISTIAN: We should be lovers, and that's a fact (*'Cause we're lovers, and that is a fact*)

SATINE. Though nothing will keep us together (*Though nothing, will keep us together*)

CHRISTIAN: We could steal time (*We could steal time, just for one day*)

SATINE & CHRISTIAN: We could be heroes, forever and ever

(We could be heroes, forever and ever)

[En este punto, Christian provoca otra interrupción, culminando el medley con *I Will Always Love You* de Dolly Parton.]

Como vemos, la letra de “*Heroes*” es manipulada a través de pequeños giros y variaciones, manteniendo una sonoridad en las palabras semejante a la del tema original, que asegure su familiaridad. No volveremos ahora sobre el origen y el sombrío sentido de la canción, ya discutido en el capítulo 3, pero sí conviene destacar que, pese a su ubicación en un momento álgido y feliz de la película, Luhrmann es consciente de la volatilidad de la épica que transmite la canción: la historia de amor de entre Satine y Christiane está condenada a la fatalidad, como el espectador sabe desde el primer minuto de la película, estructurada como un gran *flashback*, y “*Heroes*” es la pieza del medley musical que reconoce este hecho (“*Though nothing will keep us together*”).

Esta secuencia, conocida en la banda sonora como *Elephant Love Medley*, es también la que mejor representa la ambición de Luhrmann en su intento de resucitar el género musical: sabiendo de la dificultad de que los números de un musical se radiasen en otros medios (radio, televisión), impidiendo que el público se familiarizara con ellos de antemano, como sucedía en épocas anteriores de Hollywood, optó por el reciclaje de temas preexistentes, que provocasen un doble salto en el filme y en cómo llegaba este al espectador: la ruptura que supone el paso del habla al canto, y la ruptura que supone reconocer en pantalla algo (una canción) que posiblemente ya formaba parte de la vida del espectador. Así, en *Elephant Love Medley*, el pop se convierte en una lengua universal de la emoción, creando una canción de amor que apela a la audiencia más incluso que a los personajes (O'Leary, 2014), ejemplificando a la perfección todo lo que Kassabian reivindica en sus análisis de la música pop en oposición a la escucha de las bandas sonoras originales y “no identificables”.

Por último, Luhrmann también quiso contar con los servicios vocales de David Bowie, para

interpretar una de las canciones que (a priori) debían figurar en la película, pero que finalmente se escucha íntegra solo en el disco de la banda sonora: *Nature Boy*, original de Eden Ahbez de 1947, popularizada por Nat King Cole, Sarah Vaughan, Frank Sinatra o John Coltrane (en una versión instrumental). Se trata de la primera canción que se escucha en el filme, y aunque en un primer momento el director deseaba usar *Father and Son* de Cat Stevens, hoy resulta complicado imaginar una canción más idónea para la apertura, que da gravedad dramática al arranque, y en sus últimas frases, define el lema que moverá la película:

This story is about love
The woman I loved is dead
There was a boy
A very strange enchanted boy
They say he wandered very far
Very far over land and sea
A little shy and sad of eye
But very wise, was he
And then one day
One magic day he passed my way
While we spoke of many things
Fools and kings
This he said to me
The greatest thing
You'll ever learn
Is just to love
And be loved
In return

Bowie, ya acompañado definitivamente por Tony Visconti en el estudio, da a la canción un profundo poso dramático, realizada por los arreglos orquestales de la pieza. Su interpretación es la de un viajero: una voz con historia y que se mueve por el tiempo, compartiendo su experiencia con el oyente. Debía ser perfecta para arrancar el filme, pero finalmente Luhrmann prefirió que esa tarea corriera a cargo de John Leguizamo (que en la película encarna al pintor Toulouse-Lautrec), mientras que la voz de Bowie se oye solo en momentos puntuales, como una presencia fantasmal que atraviesa la imagen y recuerda al espectador el lugar al que se encamina el relato.

En el disco de la banda sonora, la *Nature Boy* de Bowie sí se restituye al completo, abriendo y cerrando el álbum, en este segundo caso, en una remezcla de textura líquida a cargo de Massive Attack, que da otro color a la voz del cantante, atemperando su dramatismo y acelerándola levemente, como si quisiera acercarla a la que poseía en su juventud, desubicándola definitivamente en el tiempo.

Al no estar enteramente presente en la versión cinematográfica de la película, *Nature Boy* quedó tapada por el single que se extrajo de la cinta (*Lady Marmalade*, con Christina Aguilera, Pink, Lil'Kim y Mya) y por los temas más expansivos, algo que causaba cierto remordimiento a Luhrmann. Sin embargo, la canción ha adquirido una nueva vida a raíz de su uso por parte del patinador Vincent Zhou en su participación en los últimos Juegos Olímpicos de Invierno de Corea del Sur, donde sonaron diversas piezas de la banda sonora de *Moulin Rouge!*, reactivando el interés por la compilación, que subió inmediatamente a los primeros puestos de la lista de más vendidos en iTunes (Willman, 2018). Un contexto muy distinto al que vio nacer la canción (no solo la versión de Bowie), pero que la liga a un cuerpo en la máxima expresión del movimiento, materializando el baile al cual es invitada la mirada del espectador durante la proyección, en la evolución que Dick Tomasovic hace del cuarto cuerpo, el “cuerpo bailarín” (*corps dansant*) y subconsciente de Paul Valéry.

“Ce quatrième corps, qui est une façon d'être au monde, est le corps inspiré, celui des actions inutiles, celui de l'émergence des facultés créatrices, artistiques et sensibles. Par une analogie assez évidente, ce quatrième corps, ce corps dansant, est peut-être également le corps du spectateur: son corps biologique est oublié durant la projection et son corps extérieur, perçu, est négligé par l'obscurité, placé à l'insu d'une collectivité tournée vers la lumière. [...] Le cinéma, hors des limites physiques, crée un nouveau temps et un nouveau lieu, dont la perception et l'intégration reposent sur le mouvement des images. [...] Un mouvement virtuel mais non motivé, non utilitaire, juste conçu pour le plaisir de l'état dans lequel il conditionne celui qui s'y abandonne.” (Tomasovic, 2009: 18 - 19)

4.2.3. *Dogville* / *Manderlay*

Para cerrar este bloque “antihistórico”, es necesario comentar el uso que Lars von Trier hace del tema *Young Americans* en su díptico sobre Estados Unidos *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005).²¹⁹

²¹⁹Originalmente, una trilogía, pero el que debía ser su tercer volumen, 'Washington', no se ha materializado.

Ambas obras son retratos de Estados Unidos después de la Gran Depresión, protagonizados por Grace (Nicole Kidman en el primer filme, Bryce Dallas Howard en el segundo), hija de un gángster (también con dos actores: James Caan / Willem Dafoe) con el que mantiene una compleja relación. Ambas películas barroquizan el austero planteamiento de su puesta en escena, haciendo que la multiplicidad de planos y la movilidad de la cámara espectacularice su idea rectora: la ausencia de escenografía, que lleva a los intérpretes a moverse por un plató vacío, donde los espacios son delimitados por líneas de tiza en el suelo, y muy puntuales elementos de mobiliario. Esta representación “desnuda” de la historia se imbrica con el calvario que sufre Grace, que lleva al pueblo de Dogville huyendo de su padre, donde es acogida primero con los brazos abiertos, para luego ser progresivamente esclavizada, abusada y vejada. Finalmente, su padre da con ella y llega al pueblo acompañado de toda su banda criminal, momento en que la protagonista reflexiona sobre su experiencia en el lugar, y toma la decisión de borrarlo de la faz de la tierra (junto a sus habitantes).

A lo largo del relato, dividido en un prólogo y nueve capítulos, la banda sonora introduce diversas piezas de repertorio clásico -Vivaldi, Albinoni...-, usualmente a modo de apertura para los capítulos. Sin embargo, para sus títulos de crédito finales, Lars von Trier elige *Young Americans*. Pese a este desplazamiento del marco principal de la narración, la coda que la canción aporta a la película se integra en su discurso, y en la visión de una “bondad corrupta” que el cineasta danés detecta en Estados Unidos. *Young Americans* representa un momento de solaz melódica al final del trayecto de tres horas que propone *Dogville* y, sobre todo, de la inclemente violencia de su desenlace; es un imán para mantener al espectador frente a la pantalla unos minutos más, en transición a su salida del cine. Pero, ante todo, resulta un comentario irónico sobre una cierta idea de América. En el tema, Bowie concreta su visión de la ingenuidad y los sueños rotos a partir de la historia de una pareja de recién casados que permanecen juntos sin saber si realmente están enamorados. Son retratos sin nombre, sin rostro y sin historia (“He kissed her then and there / She took his ring, took his babies”), como una canción de Bruce Springsteen elaborada desde el distanciamiento *brechtiano* (O’Leary, 2015: 359).²²⁰

En *Dogville*, *Young Americans* cambia su registro: para Lars von Trier, la canción no trata sobre “una pareja de jóvenes americanos”, sino sobre una “sociedad inmadura”, a la que interpela a través de la canción, y de un encadenado de fotografías que muestran el lado menos favorecedor del país,

220Una comparación que resulta reveladora al ser aplicada al filme, cuyo fundamento está en la distancia. Por otro lado, la cita a Springsteen no es gratuita: Bowie había empezado a escucharlo con atención, y en el mismo álbum *Young Americans* incluiría una versión de su *It's Hard to Be a Saint in the City*.

todo pobreza y violencia. Probablemente, el bloque de canción que más interesa al director sean las tres líneas que abren su tercer bloque:

Do you remember, the President Nixon?
Do you remember, the bills you have to pay?
Or even yesterday?

Tres frases para ridiculizar a un país, recordándole su vergüenza política (en ese momento, la pantalla muestra una fotografía del defenestrado Richard Nixon) y su desmemoria. Mediante una ironía que va más allá de la función anempática, *Young Americans* vuelve a buscar las cosquillas del galope y el ritornello. Si todo el filme funciona como una representación distanciadora de la abyección que la mirada de Von Trier detecta como profundamente arraigada en los fundamentos de la sociedad estadounidense, la aparición de Bowie y del montaje fotográfico al final de la función propulsa esa maldad al galope, a un futuro (para la ficción) que es cada vez más presente para la mirada del espectador. “América, siempre joven, siempre inmadura, no aprenderás nunca”, parece pensar el director danés por boca del cantante británico, suspendiendo categóricamente al país.

Por su parte, *Manderlay* retoma la historia de Grace tras abandonar *Dogville*.²²¹ Ella, su padre y sus pistoleros llegan a una plantación de Alabama, que descubren que mantiene las costumbres de la esclavitud afroamericana a pesar de que ya ha transcurrido más de medio siglo desde su abolición. Escandalizada, Grace decide quedarse allí y ayudar a los esclavos, pero acaba descubriendo una situación moral más compleja de lo que creía, en la que son los propios negros quienes han decidido cómo poner límites a su libertad.

De carácter más retórico que *Dogville*, *Manderlay* posee un dispositivo formal virtualmente idéntico al usado en el filme precedente, e incluso reaparecen diversos miembros de su reparto, encarnando otros roles, como si se tratara de miembros estables de una compañía de teatro. Una decisión cuanto menos curiosa, teniendo en cuenta que Lars von Trier, como David Bowie en sus mudas de piel de los setenta, se había caracterizado hasta el momento por las variaciones formales y de tono de un filme a otro, que podían incluir manifiestos en los que el cineasta negaba logros pretéritos para reafirmarse en su obra más reciente (que a su vez era repudiada por la película sucesora). En cualquier caso, dentro de este hilo de continuidad, también reaparece *Young*

²²¹A pesar de que la elección de Bryce Dallas Howard, más joven que Nicole Kidman, pudiera sugerir que se trata de un filme que transcurre antes de esos acontecimientos.

Americans en los créditos finales, si bien en esta ocasión acompañando fotografías que muestran sobre todo viñetas de racismo (el montaje se abre con una instantánea de miembros encapuchados del Ku Klux Klan); algunas instantáneas se repiten en las dos películas, pero hay una variación especialmente notable: al llegar a la frase “Do you remember, your President Nixon?”, la pantalla enseña un retrato de George W. Bush, en el momento del estreno de la película.²²² Inmediatamente después, cuando Bowie canta las dos siguientes frases, “Do you remember, the bills you have to pay? / Or even yesterday?”, la fotografía es la de un afroamericano inyectándose heroína, con el World Trade Center de fondo; Von Trier hace zoom sobre las Torres Gemelas, alargando el tiempo de duración en pantalla de la fotografías por encima de cualquier otra de las que la rodean. Se fuerza así una lectura política (el desastre de ayer, caído en el olvido, sin que la sociedad haya aprendido nada) de la cual la canción no tiene escapatoria. Finalmente, el galope del futuro-presente ha alcanzado a la canción.

Teniendo la música americana una rica tradición de canciones de comentario social, más acidas o más simpatéticas con sus compatriotas, es curioso que Lars von Trier eligiera, precisamente, la mirada sobre Estados Unidos (o sobre los estadounidenses) de un músico británico. Puede que se deba a que él, que nunca ha pisado el país a pesar de haber realizado diversas películas ambientadas en el mismo, necesite esa distancia cultural, la de un extranjero que *sí* conoce el país, algo que no podría hallar en los versos de un nativo. Y a pesar de que parece improbable que el director se decida a completar esta trilogía, si se decidiera a hacerlo ahora podría disponer de otro dirigente, Donald Trump, que encajaría en su vitriólico reportaje fotográfico.²²³

4.3. En ausencia de la estrella

La gira de presentación de *Reality*, celebrada en distintas tandas entre 2003 y 2004, trajo consigo uno de los repertorios más amplios e inestables que David Bowie había manejado en toda su carrera.²²⁴ Mientras que en los noventa su actitud al salir al escenario era la de defender con uñas y dientes su abrasivo material reciente, el cambio de siglo trajo, también en directo, la voluntad de

²²²Mayo de 2015, en la sección oficial del festival de Cannes, el mismo marco que tuvo su predecesora (y la mayoría de títulos de la obra de Lars von Trier).

²²³El filme más reciente de Lars von Trier, *The House that Jack Built* (2018), vuelve a transcurrir en Estados Unidos, y en él el director acude nuevamente a David Bowie para la banda sonora, empleando la canción *Fame*. Todavía no hemos tenido oportunidad de ver la película, un retrato sobre un asesino en serie encarnado por Matt Dillon, por lo que no podemos realizar ningún comentario sobre la manera en que el cineasta danés coloca y utiliza la canción.

²²⁴Véase Pegg, 2016: 618

entender su pasado no como una etapa ya cerrada y superada, sino como parte de su presente.²²⁵

Sin embargo, la gira también estuvo plagada de incidencias, ninguna tan grave como la muerte de un técnico de luces al precipitarse desde las alturas antes de la actuación del 6 de mayo de 2004 en Miami. También hubo que aplazar fechas por ocasionales pérdidas de voz del cantante, y el 18 de junio en Oslo, un proyectil lanzado desde el público (una piruleta, concretamente), se introdujo en el ojo derecho de Bowie, provocando su estupefacción y cólera: durante unos instantes, se reveló en público como David Robert Jones, ciudadano británico agredido sin razón alguna en el extranjero, para luego recuperar su buena disposición escénica y rebajar la tensión comentando “solo tengo un ojo bueno, ¿sabéis?”. Una simple anécdota que prologó el abrupto final de la gira: el show del 23 de junio en Praga tuvo que ser interrumpido varias veces, hasta abortarlo a causa de un profundo dolor en la espalda del cantante. En la siguiente fecha, el 25 de junio en Schessel, se desplomó tan buen punto salió del escenario, y tuvo que ser intervenido de urgencia a causa de un infarto masivo. En el futuro se subiría al escenario en alguna ocasión o gala especial, pero aquella fue la última actuación completa que daría el autor de *Aladdin Sane*.

Para el público, la preocupante salud de David Bowie fue una sorpresa desagradable: la primera brecha real en la imagen de una estrella que, a pesar de todos sus cambios, seguía proyectando un aura que se elevaba por encima de las dolencias humanas. Incluso alcoholizado y deprimido, Thomas Jerome Newton se mantenía joven e inalterable físicamente. Pero ahora sus seguidores debían enfrentarse a una obviedad: quien fuera el hombre que cayó a la Tierra era, al fin y al cabo, un hombre. Mortal. Razón de más, entonces, para preservar la iconicidad de su obra.

La otra consecuencia que conllevó su ahora vigilada salud fue una retirada artística no anunciada, pero tácita. A pesar de que personas tan cercanas a él como, por ejemplo, su esposa Iman aseguraban que seguía ocupado componiendo y en el estudio (Trynka, 2011: 385), las canciones no llegaban.²²⁶ Esto provocó una anomalía: por primera vez en casi cuatro décadas, Bowie dejó de ser

²²⁵Se podría argumentar que eso ya había ocurrido en el Sound + Vision Tour de 1990, pero aquellas eran actuaciones enmarcadas dentro de un plan de reediciones de su antiguo catálogo (ergo, el pasado *era* su presente discográfico).

²²⁶Hay una excepción a este hecho: *(She Can) Do That*, tema para la película *Stealth* (Rob Cohen, 2005), del que compuso la letra y la melodía principal, para dejar que el productor BT le diera su forma definitiva. El fracaso artístico y comercial del filme hizo que la canción fuera absolutamente ignorada. En realidad, la película tampoco hacía ningún esfuerzo para promocionarla: en su narrativa, es despachada como ambiente para una escena de discoteca, y según la etiqueta adherida a la portada del CD de la banda sonora, lo verdaderamente noticiable del disco eran los tres nuevos temas del conjunto nu metal Incubus. Por otro lado, un repaso en la red a los comentarios

una fuerza creativa en activo.²²⁷ A partir de 2004, y hasta su regreso por sorpresa con *The Next Day* en 2013, solo se tuvo noticia de su voz y figura mediante contadas contribuciones vocales a discos de Kashmir, David Gilmour y Scarlett Johansson, y apariciones estelares en unas pocas películas y series (*El truco final, Extras...*). Un balance muy pobre para un artista que, desde su debut en solitario en 1967, no había dejado transcurrir más de tres años entre disco y disco (entre 1969 y 1978, el ritmo fue de un trabajo con material original por temporada).

Esta súbita ausencia provoca en el cine de la primera década del nuevo milenio un deseo enorme de escuchar a David Bowie. Solo en 2005, el año posterior al declive de su salud, se contabilizan una treintena larga de apariciones de composiciones suyas en producciones cinematográficas y televisivas. La cultura audiovisual no lloraba al hombre, que seguía vivo, pero sí iniciaba su proceso fantológico alrededor de su figura, que empezaba a percibirse como espectral, presente y ausente a la vez, definitivamente icónica, y evocada a través de inesperados exvotos: en *Matrimonio compulsivo* (*The Heartbreak Kid*, Peter y Bobby Farrelly, 2007) Ben Stiller interpreta a Eddie, gran fan de Bowie. En consecuencia, en la banda sonora del filme aparecen hasta seis canciones del músico: *Queen Bitch*, *Rebel Rebel*, *Ashes to Ashes*, *Ziggy Stardust*, *Under Pressure* (esta, como Queen & David Bowie) y *Suffragette City*. Sin embargo, la mayoría de ellas son usadas como fugaz transición entre escenas, o suenan diegéticamente y muy enterradas en la mezcla de sonido, en la tienda de ropa que regenta Eddie. El momento de mayor trascendencia en relación a Bowie de toda la película es la conversación que el protagonista mantiene con su padre y su mejor amigo tras descubrir que la chica que acaba de conocer tiene ropa interior con la efigie del cantante (en su encarnación de Aladdin Sane). La secuencia se inicia con un plano detalle de la pieza de ropa, para irse abriendo hasta encuadrar a los personajes, que conversan a partir de la convicción férrea de que la posesión de ese fetiche es prueba suficiente de que la mujer en cuestión es la media naranja que Eddie ha buscado toda su vida. El razonamiento se demostrará erróneo poco después, cuando una vez casados, Lila (Malin Akerman) se convierta en un quebradero de cabeza para el protagonista.

Significativamente, los dos personajes no comparten ningún momento musical relacionado con Bowie; de hecho, la primera señal de alarma para Eddie respecto al error que ha cometido comprometiéndose, se producirá durante el trayecto en coche al resort donde pasarán la luna de miel: durante todo el viaje, Lila interpretará escandalosamente todas y cada una de las canciones

de seguidores permite comprobar que entre los fans más agoreros existía auténtico pánico a que *(She Can) Do That* quedase como la última canción compuesta y grabada por Bowie (O'Leary, 2015).

²²⁷De mayor o menor relevancia según quien la analice, pero activa al fin y al cabo.

que suenan en la radio, en un *medley* por montaje de Miami Sound Machine, Blondie, Barry Manilow, Spice Girls, Captain & Tennille y The Charlie Daniels Band: la música convertida en pesadilla. No será hasta que conozca a Miranda (Michelle Monaghan) que podrá compartir realmente la música de su ídolo: con ella podrá cantar *Ashes to Ashes*, fijando su conexión verdadera.



Matrimonio compulsivo: David Bowie como fetiche.

4.3.1. *Life Aquatic*

Producida antes del infarto de David Bowie y, por lo tanto, inconsciente en este sentido, *Life Aquatic* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson, 2004)²²⁸ resulta, sin embargo, una de las películas fundamentales para entender la centralidad del músico en las bandas sonoras de principios del siglo XXI. Y eso, pese a que la presencia de sus canciones en la película resulta tan omnipresente a nivel cuantitativo, como excéntrica en su plasmación en escena: en el filme aparecen nada menos que catorce composiciones firmadas por Bowie (algunas por partida doble), haciendo de *Life Aquatic* la película de ficción con más presencia musical del cantante británico. De estos temas, dos figuran en su versión original (*Life on Mars?* y *Queen Bitch*) y la docena restante (*Ziggy Stardust*, *Starman*, *Oh! You Pretty Thing*, *Changes*, *Rebel Rebel*, *Lady Stardust*, *Rock'n'Roll Suicide*, *Space Oddity*, *Five Years*, *Life on Mars?*, *When I Live my Dream*, *Queen Bitch*) corren a cargo del actor y músico brasileño Seu Jorge, quien las adapta a un formato de voz y guitarra acústica, trasladando su letra al portugués en traducción libérrima.

La aparición de los dos temas en su versión reconocible/familiar no es muy distinta a la del resto de músicas que pueden sonar en el filme (Devo, Iggy & The Stooges, Sigur Ros...), y tampoco se aleja

²²⁸El filme tuvo su estreno en Estados Unidos en noviembre de 2004, por lo que forzosamente debía encontrarse ya en fase de postproducción cuando la salud de Bowie lo forzó a cancelar su gira, el verano anterior.

de los preceptos de la música de autor, seguidos por el propio Wes Anderson en toda su filmografía, seleccionando y colocando canciones según sus necesidades dramáticas, y creando una expectación alrededor de la música que empleará para cada nueva obra que resulta comparable a, por ejemplo, las caracterizaciones que presentarán los componentes de sus repartos.

Life on Mars? comparece al inicio del filme, en el momento en que el capitán Steve Zissou (Bill Murray) se da cuenta de que podría encontrarse delante de su hijo Ned (Owen Wilson), a quien no había visto nunca en treinta años. Durante la conversación entre los personajes se escucha en segundo plano las características notas de piano de Rick Wakeman, conteniendo la aparición de la voz de Bowie, hasta que Zissou se excusa ante su posible hijo y busca un momento de intimidad. Es en ese punto, en que el personaje solicita un desvío del discurrir del relato para procesar la información que acaba de recibir y no ser avasallado por la emoción, cuando aparece la voz del cantante, saltándose la primera estrofa y el estribillo (ni rastro, pues, de la adolescente “de pelo ratonil” refugiándose en la sala de cine) para empezar apropiadamente con la frase que abre la segunda estrofa (“Sailors fighting in the dance hall”).

Líricamente, es difícil encontrar una relación entre la canción y lo que está viviendo el protagonista, sin embargo, la adecuación del tempo de la música con los andares del personaje mientras camina por la cubierta de su barco, el *Belafonte*, buscando un rincón solitario donde fumarse un porro, es diáfana; casi se diría que la voz de Bowie queda vacía de significado verbal, pero sigue comunicando como textura musical, haciendo que el espectador proyecte en ella las emociones del personaje de Zissou. Cuando regresa junto a Ned, *Life on Mars?* se desvanece. La sensación que produce la escena es similar a la de, cuando en una película de acción, el héroe pone en riesgo su vida llevándose una bomba lejos del resto de personajes. Entonces, es el movimiento lo que determina la pertinencia de la canción; como si Zissou hubiera querido arrastrarla con él. Como si no estuviera preparado aún para compartir la conmoción de esa música metadiegetica con aquel que podría (o no) ser su hijo.

Por su parte, *Queen Bitch* es el tema elegido para cerrar la película. Empieza a sonar cuando, después de la proyección de su última película en el ficticio festival de Santo Loquasto, Zissou se encuentra con el sobrino de su compañero Hans (Willem Dafoe). Subiéndose el niño a los hombros, empieza a descender las escalinatas de la calle a cámara lenta, seguido por el resto de personajes invitados al estreno. Los créditos de los responsables técnicos de la película aparecen mientras Zissou camina con el niño a cuestas por las calles del casco antiguo de Nápoles. En el momento de

pasar a los créditos del reparto, la película corta a una escena en el puerto al atardecer, en la que todos los personajes se van uniendo a Zissou en su rutina de *footing*, hasta embarcarse a bordo del Belafonte, donde, en el palo más alto, podemos vislumbrar al espectro de Ned, muerto en el transcurso de la película, fumando su pipa. Como sucedía con *Life on Mars?*, el relato de Queen Bitch, en el que un narrador de sexo indeterminado ve a su amante ligando con la *Queen Bitch* titular, posiblemente un travesti (se trata de uno de los temas más narrativos de Bowie, viñeta de lumpen urbano fascinada por The Velvet Underground). Sin embargo, la canción también posee un gran desparpajo en su musicalidad, un brío que empuja a los personajes a seguir viviendo aventuras en el Belafonte y que nos muestra, finalmente, a Zissou abriéndose a sus compañeros, compartiendo con ellos y ellas este espacio musical.

En cambio, la presencia de las numerosas versiones a cargo de Seu Jorge resulta algo más extraña y difícil de definir, incluso para Wes Anderson: en la pista de audiocomentario que comparte con su coguionista Noah Baumbach, incluida como extra en la edición en DVD del filme a cargo de Criterion, el director parece tener poco que decir sobre la presencia de estas versiones, uno de los aspectos que más llamaron la atención en el estreno de la película: “Queríamos usar muchas canciones de David Bowie [...] Está imbricado en toda la película... me pregunto por qué será.” Su única reflexión adicional al respecto llega durante la coda a la clausura del filme, en la que Jorge interpreta su versión de *Queen Bitch*, mientras el resto de créditos desfilan por pantalla, y justo después de que hayamos escuchado la versión original de Bowie: “las canciones van marcando el avance de la historia.” Ni siquiera en el volumen *The Wes Anderson Collection*, que incluye análisis de todos sus filmes y extensas entrevistas que tratan los diferentes aspectos de su cine, se realiza una sola mención a esta colección de canciones cuando el autor del libro, Matt Zoller Seitz, pregunta al cineasta a propósito del uso de la música.

Lo cierto es que, como espectadores, es difícil saber qué hacer con esos instantes musicales: la presencia de Seu Jorge como personaje de ficción (Pelé dos Santos) y miembro del Equipo Zissou, a quien vemos realizar diversas tareas e interactuar con todos los personajes, hace que no pueda entenderse su rol como el de un mero comentarista que ocupa un espacio marginal en la periferia del relato.²²⁹ Por otro lado, la gran cantidad de canciones elegidas para la película fuerza a limitar su presencia a unos pocos segundos; de lo contrario, la suma de las actuaciones añadiría cuarenta y

²²⁹Como el que encarnaba Jonathan Richman en *Algo pasa con Mary* (*There's Something about Mary*, Peter y Bobby Farrelly, 1998). O el que interpretó el mismo Bowie en *Pierrot in Turquoise*.

cinco minutos más de metraje.²³⁰ Su tiempo en pantalla es tan escaso que, en algunas ocasiones, quizá ni siquiera se produzca la epifanía de reconocer la canción clásica “tachada” bajo la letra en portugués, especialmente en el tema menos popular, el primerizo *When I Live My Dream*. Solamente en una ocasión queda justificado dramáticamente de manera clara el corte antes de tiempo: Pelé-Jorge canta *Space Oddity* durante su turno de vigilancia y de espaldas al mar, por lo que no ve aproximarse la embarcación de piratas que se dispone a abordar el Belafonte. De hecho, la cuenta atrás durante el puente de la canción es la que da temporalidad al momento en que los invasores asaltan la embarcación.



Life Aquatic: el bardo marca (involuntariamente) la cuenta atrás hasta el abordaje de los piratas.

Justamente esta distracción a causa de la música es la vía que encuentra Arved Ashby para analizar la función musical de Bowie-Jorge en *Life Aquatic*, como una muestra de la proclividad de Anderson a ofrecer al espectador información digresiva, no necesaria realmente para el relato que está contando:

“The film includes 12 David Bowie songs from the early '70s [el autor no cuenta los dos temas duplicados], which would be digression enough in a movie that [...] has nothing in common with that rocker's themes of persona, image-making, and space travel. To make them double digressive, the Bowie songs are sung in Portuguese by Brazilian pop samba singer Seu Jorge [...] The juxtaposition seems especially bizarre when we see Jorge singing

²³⁰Las tomas con la interpretación completa se incluyen como extra en el DVD de Criterion.

them while on Zissou's boath, the Calypso [sic], and even more so in the scene where pirates board the ship and Jorge is so occupied with the music that he fails to notice them; this is an example of a song literally distracting from the narrative. Bowie's song itself presents all sorts of arcane details about Ziggy the Martian rock god. But when we hear that Ziggy “poderia deixár-los” and was “bem pendurado e snow white tan”, the points of his mythical's left-handedness, penile endowment, and unnatural skin color seem even more abstruse and extraterrestrial. Jorge's adaptations are both too literal and too free to count as covers, and therefore make them doubly digressive. That translation into another language and the exchange of Mick Ronson's original electric guitar for Jorge's acoustic diffract the meanings that Bowie's original songs had accrued before Anderson's film”.

(Ashby, 2013:183)

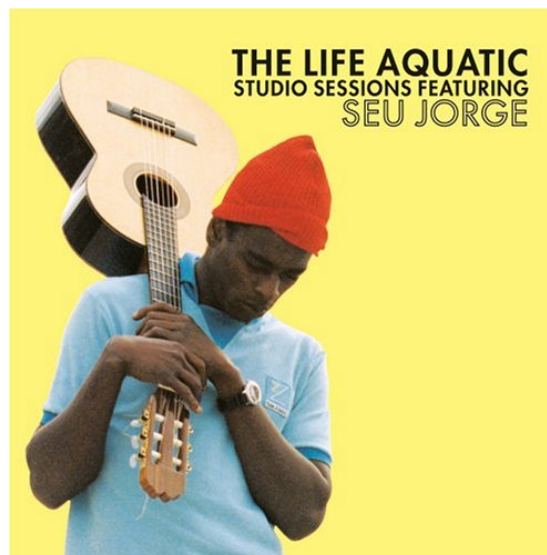
Desde el punto de vista de Ashby, la función de estas canciones es dificultar el proceso de identificación por parte del espectador, que posiblemente reconocerá la melodía (al menos, la parte que pueda escuchar de ella antes del corte) pero no sabrá muy bien qué hacer con ella. En realidad, el modo en que Jorge las ha adaptado sugiere que estas pertenecen más al personaje de Pelé dos Santos que a la narración del filme, pese a la apariencia de leitmotiv y de puntuación sonora que Bowie adquiere en su superficie. Son un rasgo, una habilidad del personaje cultivada por su intérprete,²³¹ en la que el cineasta no ha tenido más intervención que hacer una sugerencia inicial y colocar la cámara enfrente suyo. Una sensación que confirmar Randall Poster, supervisor musical habitual de Wes Anderson, y responsable de trabajar las versiones junto a Jorge:

“Seu Jorge, who plays Pelé, the singing crew member, was basically cast because he'd been in *City Of God*. We knew he could play music a little bit but we had no idea about the artistry he would bring to the project. He didn't speak English very much, and had no familiarity with David Bowie's back catalogue, but he somehow managed to pull it off. I spent a good amount of time with him in a recording studio in Rome, watching this sort of metamorphosis of David Bowie into... samba. We did 13 songs together, and it was just magic. Because in the script it just said, 'Pelé comes on board and sings a David Bowie song in Portuguese'. That was it. And we just went on from there.” (Wise, 2007)

Una simple frase –“Pelé comes on board and sings a David Bowie song in Portuguese”– generó una

²³¹En algunos momentos, lo vemos en una cabina de grabación dentro de las estancias del Belafonte, sugiriendo que el rol de Pelé en el Equipo Zissou es componer la música para sus películas documentales.

colección de canciones inimaginables antes, que trascienden el universo de la película pero tampoco se integran propiamente en la realidad de Seu Jorge: existe una distinción entre las versiones registradas en el set de rodaje, las incluidas en el filme, y las grabadas por Jorge y Poster en Roma, incorporadas parcialmente al disco con la banda sonora de la película. Más adelante las sesiones se editaron completas en el disco *The Life Aquatic Studio Sessions* (Holywood Records, 2005), en el que Jorge añade una versión más a las doce ya conocidas (*Quicksand*), así como un tema original inspirado por el filme, *Team Zissou*. El trabajo ocupa un lugar aparte en la discografía del músico, demostrado en el hecho de que cuando se embarca en giras para interpretar el disco, lo hace vestido con el mono y la gorra que lo identifican como miembro del Equipo Zissou, por lo que a quien vemos en el escenario es tanto Seu Jorge como a Pelé dos Santos. Como si, incluso cuando no son interpretadas por él, las canciones de David Bowie requirieran de un alter ego, de otro signo que añadir a las distintas capas de textos tachados, que se vuelven particularmente numerosas en el caso del humilde álbum *The Life Aquatic Studio Sessions*, cuyos surcos contienen por un lado a un intérprete, Seu Jorge, a un personaje de ficción (Pelé), a un autor-estrella (Bowie) y sus encarnaciones (Ziggy Stardust, etc.); un texto fílmico (*Life Aquatic*) y el cineasta que lo ha hecho posible (Anderson); un instrumento básico (guitarra acústica) y el recuerdo de los arreglos y de las grabaciones originales (eléctricas). Y, por supuesto, todo lo que se emborrna en los saltos entre el portugués y el inglés.



The Life Aquatic, el disco: una obra nacida de un texto de ficción fílmica, y que cobra vida más allá del mismo.

4.4. *Space Oddity* en el cine

En la segunda parte de este capítulo, centraremos esta indagación sobre la presencia musical de David Bowie en el cine de los primeros años del siglo XXI a partir de una canción concreta, algo que nos permitirá ver qué constantes y qué variaciones se producen al usar un mismo tema en distintos contextos filmicos.

El tema en que focalizaremos el análisis es *Space Oddity*, sexto single de la carrera en solitario del artista,²³² pero a efectos de su calado icónico, auténtico despegue del personaje que hoy conocemos como “David Bowie”:

“So, the beginning: Bowie's first single for Phillips/Mercury, his first British Top 5 hit, his first American Top 20 hit and, years later, his first British #1. *Space Oddity* leads off the album it later titled; it leads off Bowie compilations and retrospectives. When he dies, the television tributes will lead off with it.” (O'Leary, 2015:99)

Como se ha mencionado en el primer capítulo, *Space Oddity* no fue un golpe de impulso creativo, sino una demanda de su primer manager Ken Scott para ofrecer material nuevo en la antología de películas promocionales *Love You Till Tuesday*. Es, por lo tanto, una canción hecha para tener imágenes, y nacida a partir de las imágenes. Una vez recibido el encargo, Bowie buscó inspiración en aquello que más le había impactado en los últimos tiempos, el filme de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), que había visto diversas veces desde su estreno, prendado de la melancolía cósmica.²³³ Esto, unido a la expectación social por la inminente llegada del Apollo 11 a la superficie lunar, parecía crear el *momentum* idóneo para una canción sobre un astronauta que alcanzaba la estratosfera y se giraba para mirar el planeta desde el cosmos. A continuación, reproducimos íntegramente su letra, que será referida en diversas ocasiones a lo largo de las siguientes páginas:

232Séptimo si se suma a la cronología *Can't Help Thinking About Me* (Pye Records, 1966), el 7º editado justo en el momento en que su nombre artístico mutó de Davy Jones a David Bowie, y acreditado a David Bowie and The Lower Thirds.

233El mismo título de la canción es un reconocimiento de la influencia *kubrickiana*, que rebaja modestamente la “odisea” espacial a una “rareza” o, más adecuado, “curiosidad”.

Ground Control to Major Tom
Ground Control to Major Tom
Take your protein pills and put your helmet on
Ground Control to Major Tom (*ten, nine, eight, seven, six*)
Commencing countdown, engines on (*five, four, three*)
Check ignition and may God's love be with you (*two, one, liftoff*)
This is Ground Control to Major Tom
You've really made the grade
And the papers want to know whose shirts you wear
Now it's time to leave the capsule if you dare
This is Major Tom to Ground Control
I'm stepping through the door
And I'm floating in a most peculiar way
And the stars look very different today
For here
Am I sitting in a tin can
Far above the world
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do
Though I'm past one hundred thousand miles
I'm feeling very still
And I think my spaceship knows which way to go
Tell my wife I love her very much... she knows
Ground Control to Major Tom
Your circuit's dead, there's something wrong
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you... "Here am I floating 'round my tin can
Far above the moon
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do

Demasiado *momentum*, quizá: Tony Visconti, productor del segundo álbum de Bowie (que empezó

siendo homónimo, como su debut, pero acabaría portando oficiosamente el nombre de su canción emblema) se negó a producir el single, por considerarlo oportunista. Esta versión, la que ha pasado a la memoria colectiva,²³⁴ difiere sensiblemente de la registrada primeramente para ser incluida en *Love You Till Tuesday*, más ligera y con ideas de instrumentación (un solo de ocarina, por ejemplo) que le dan hoy una sensación de *unheimlich*, de algo que conocemos pero que aparece ante nosotros desajustado. Las sensaciones se acentúan viendo el clip, en el que Bowie pone imagen a su “autoducto” como oficial que habla desde el control de tierra (“ground control”) y el Mayor Tom, el primero dando instrucciones al segundo.²³⁵ Por un lado, lo vemos vestido con un precario mono espacial plateado, instalado en una nave espacial enfocada siempre a través de un margen tubular, que evita enseñar las vergüenzas de la escenografía. Por el otro, su encarnación del ground control habita un espacio blanco (como casi todos los de *Love You Till Tuesday*), lleva gafas de sol semitransparentes, una gorra y una camiseta en la que se lee “GC”. Cuando llega el momento en que las comunicaciones entre el control y el astronauta empiezan a fallar, la histriónica expresión en el rostro del cantante sugiera más burla que preocupación, mientras que la relajación con que el Mayor Tom se despide de sus congeneres, y el hecho de que el clip lo muestre rodeado de lo que podrían ser atractivas extraterrestres, dan a la *outró* de la canción la apariencia de un final feliz, en el que el astronauta, aliviado, cierra la puerta a unas autoridades terrestres que tratan de manipularlo y convertirlo en un producto (“the papers want to know whose shirts you wear”). A fin de cuentas, Bowie estaba haciendo esta canción obligado, y su ego se permitió lanzar un recado a esa Tierra que hasta entonces había ignorado su talento, y a la cual dejaba atrás (“Planet Earth is blue / and there's nothing I can do”),²³⁶ pensando ya en reorientar su carrera si las cosas seguían como hasta entonces.

A decir verdad, la versión definitiva de *Space Oddity*, editada como single el 11 de julio de 1969, no despertó el clamor popular en un primer momento. Sí tuvo cierta radiación en los medios alrededor de las fechas del alunizaje,²³⁷ pero no fue hasta que Philips realizó una agresiva campaña de medios después del verano que las ventas subieron: en noviembre, el single alcanzaba el puesto número cinco en las listas británicas, haciendo que el nombre de su autor empezase a sonar en círculos más amplios. A partir de ahí, fue reflatada periódicamente cada vez que se consideraba conveniente

234La que, como pronosticaba O'Leary, abrió los informativos el día de su muerte.

235La *demo* anterior a esta versión primeriza sí presentaba una estructura de dueto entre Hermione Farthingale (Control Terrestre) y Bowie (Mayor Tom). La canción fue escrita el día después a la ruptura sentimental de la pareja.

236Nótese que aquí Bowie abunda en el tópico de genio despechado por la sociedad, el mismo que evitaría a toda costa en su posterior construcción de una imagen estelar.

237Aunque la BBC no quiso pincharla en los momentos previos al alunizaje, considerando que una canción sobre un astronauta que no regresa a la casa era inconveniente en ese contexto (O'Leary, 2015: 101).

recordar su existencia al público, sobre todo en territorios donde la fama de Bowie aún no había llegado del todo.

En 1979, el cantante grabó una nueva versión, poniendo el acento en el registro acústico de la canción, con un video promocional que servía de enlace al que codirigiría con David Mallet para *Ashes to Ashes* (se comparten algunos decorados, como el de la celda psiquiátrica), el tema con que Bowie se despojó de alter egos para empezar a viajar por su pasado, y en el que el Mayor Tom dejaba al narrador un mensaje espectral, llegado desde un lugar desconocido. Así, como todo gran éxito, *Space Oddity* se hacía merecedora de una secuela, aunque fuera desmitificadora (véase al respecto el capítulo 2).

Space Oddity era, en última instancia, una canción sobre cambios y transformaciones, la primera de las muchas que haría Bowie al respecto, aunque en el momento de grabarla, no es descabellado que el autor la planteara como una despedida, un do de pecho final antes de hacer mutis de una escena musical demasiado triste, demasiado azul, contra la que poco podía hacer él (nada que ver con el alter ego nacido para triunfar que Bowie se enfundaría poco tiempo después). La canción suponía un cambio tanto para su personaje protagonista, que cortaba amarras con su existencia posterior para adentrarse en una negrura desconocida y deseable, casi con impulso suicida, como para la trayectoria de su autor. Apareció como epígrafe a una década, la de los sesenta, repleta de transformaciones sociales y culturales (“Space Oddity no se parecía a nada, pero sonaba a 1969”, O’Leary, 2015: 106). Y fue asimilada como una puerta al cambio por parte del público y de aquellos textos culturales que se considerarían herederos suyos, cuya estela cinematográfica nos disponemos a analizar.

Teniendo en cuenta su estatus de icono musical, su omnipresencia en el imaginario de David Bowie y su calado emocional en varias generaciones, asombra percatarse lo mucho que tardó el cine en “descubrir” (y utilizar) *Space Oddity*: el portal web IMDB registra un total de 59 usos de la canción, ya sea en películas, series de televisión, videojuegos, vídeos promocionales o programas televisivos, igualando así las tomas originales del tema y las versiones de cualquier tipo,²³⁸ aunque no aquellas

238Por ejemplo, en la sitcom *Friends* (1994 - 2004) fue usada como recurso cómico en sendas ocasiones: Chandler (Matthew Perry) la interpreta en un vídeo casero, saliendo a la luz para su vergüenza; en otro episodio, Joey (Matt LeBlanc) se la canta a su amiga Phoebe (Lisa Kudrow) para hacer las paces con ella tras haber reñido. En este caso, el humor está en lo deslavado de su interpretación y el efecto que produce en ella: “¡No es justo! Sabes que no puedo resistirme a esa voz maravillosa”.

obras en que la canción es citada sin ser estrictamente “interpretada”.²³⁹ Según este listado, las primeras apariciones audiovisuales fueron, evidentemente, en producciones canalizadas por el propio David Bowie: *Love You Till Tuesday* y *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars. The Motion Picture*, además de en actuaciones en programas televisivos. Su primer uso en una ficción ajena parecer llegar en 1980, en un episodio de la serie *El gran héroe americano*.²⁴⁰ A partir de ahí, habría que esperar veinte años, hasta el siglo XXI, para escuchar la canción en una sala de cine, pues en las décadas de los ochenta y noventa se privilegiaron las sincronizaciones de canciones compuestas expresamente para el filme por Bowie, temas de sus lanzamientos más recientes o, en cualquier caso, aquellas piezas de su catálogo de los setenta y ochenta que tuvieran un registro más *uptempo*, encajando en secuencias de fiestas, de acción o montajes rápidos. Pese a tratarse de una canción culturalmente omnipresente, no parecía haber lugar para la melancolía en órbita del Mayor Tom en la pantalla; al menos, hasta hace relativamente poco. Este hecho provocó que una canción concebida casi como despedida, pero que ha pasado a la historia como el principio de una trayectoria memorable, se haya usado siempre desde su perspectiva icónica, como instrumento de conexión inmediata entre los personajes, y entre el filme y el espectador.

4.4.1. Tarareando al Mayor Tom

Según el registro de IMDB,²⁴¹ la primera vez que *Space Oddity* sonó en una obra cinematográfica de ficción no fue, de hecho, en boca de su autor, sino en la de Adam Sandler, protagonista de *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002). En la película, Sandler interpreta a Longfellow Deeds, un hombre sencillo a quien le cae encima una herencia que comporta la dirección de un conglomerado

²³⁹Dos ausencias significativas: en la serie cómica de la BBC *The Young Ones* (1982 - 1984), el personaje del hippie tardío Neil (Nigel Planer) se queja de que “el planeta Tierra es azul y yo no puedo hacer nada al respecto”. Años después, *Ghosts of Sargasso*, sexto episodio de la primera temporada de *The Venture Bros* (dirección de Christopher McCulloch, con el pseudónimo de Jackson Publick, y de Bai Ki-yong), presenta una escena en la que un piloto (el “Mayor Tom”) estrella su avión contra el océano. Prácticamente todo el diálogo de este fragmento se construye a base de líneas de *TVC15*, *Ashes to Ashes* y, principalmente, *Space Oddity*, convirtiendo un momento dramático en un gag producido a partir del reconocimiento de un texto pop cuyo relato se vierte literalmente en pantalla. Una participación activa que, evidentemente, solo es posible a partir de un conocimiento previo de las letras de Bowie. Para el espectador que desconozca estos textos, es posible que la situación presentada en la escena posea un dramatismo literal y en absoluto distanciador.

²⁴⁰No hemos tenido acceso al episodio, por lo que no podemos concretar la forma en que aparece y es usada la canción: si como banda sonora o referida por algún personaje.

²⁴¹Repetimos: no es una fuente 100% eficaz en sus registros, pero sí hemos comprobado que es la mejor de que disponemos ahora mismo para rastrear bandas sonoras.

empresarial. Cuando el nuevo rico viaja en jet privado hacia su nuevo destino, se arranca con interpretación a cappella, agarrando un plátano a modo de micrófono, de la epopeya del Mayor Tom, que es celebrada y coreada por el piloto y copiloto del avión, e incluso provoca una florida intervención por parte de Cecil Anderson (Erick Avari), uno de los formales ejecutivos que han ido a buscarlo a su pueblo. En ese momento, la banda sonora incluye –metadiegeticamente– el característico *break* de guitarra que marca el *despegue* de la canción, pues es el sonido que todos los que la están cantando tienen en la cabeza, pero el número musical es interrumpido a exigencia de Chuck Cedar (Peter Gallagher), el personaje que se convertirá en némesis de Sandler.

Pese a emplearse de modo esencialmente bufo, la referencia a *Space Oddity* en Mr. Deeds comunica al menos dos ideas de interés: por un lado, la conciencia maravillada por parte de Longfellow-Sandler de estar dejando atrás todo aquello que conocía. Por el otro, la posibilidad de conexión entre personajes desconocidos, y antitéticos, proporcionada por el reconocimiento de una pieza musical carismática; un vínculo que es abortado precisamente por el único a quien no le conviene que se produzca esa oportunidad.²⁴²

Todavía más fugaz es su presencia en *The Mother* (Roger Michell, 2003), en la que May (Anne Reid), una mujer recién enviudada, inicia un *affaire* con un hombre, Darren (Daniel Craig) que es también el amante de su hija. Tras uno de sus primeros encuentros, se nos muestra a May imbuida de una excitación juguetona, tarareando la melodía de *Space Oddity*. Por las referencias que se apuntan acerca de cómo ha sido su vida (casada con un hombre mayor que ella, madre de familia en un pueblo inglés), el espectador puede reconstruir intuitivamente la vida de May, e imaginar a una mujer que a finales de los sesenta todavía era joven, pero no lo suficiente para conectar verdaderamente con una canción como *Space Oddity*,²⁴³ atada a unas responsabilidades domésticas a las que no podía renunciar. Pero más de tres décadas después, en el momento más inesperado, la canción vuelve a ella como una aparición, se sonríe al verse incapaz de recordar la letra pero sí la melodía, asimilando finalmente su acepción más liberadora.

The Mother está escrita por Hanif Kureishi, quien buscó la colaboración de Bowie, su ídolo de juventud, en *The Buddha of Suburbia*, por lo que no resulta imprudente considerar la carga de

²⁴²Conviene recordar en este punto el comentario de Tag Gallagher citado en la introducción, a propósito de la presencia de canciones en la obra de John Ford como elemento cohesionador.

²⁴³La actriz Anne Reid nació en 1935, por lo que tenía 34 años en el momento de la edición de *Space Oddity*, algo que nos sirve para medir aproximadamente la biografía de su personaje.

significado que conlleva la elección de esta canción en concreto, una que muchos espectadores no esperarían escuchar en boca de una mujer mayor, de una “madre” (y abuela), quizá porque les cuesta creer que *Space Oddity* carga ya con medio siglo a sus espaldas.

4.4.2. Despegando

A nivel cinematográfico, *Space Oddity* no sonará plena, con todos sus arreglos y la voz de su autor, hasta ser usada en *Llámame Peter* (*The Life and Death of Peter Sellers*, Stephen Hopkins, 2004), biopic, como su nombre indica, del actor Peter Sellers. Aquí, *Space Oddity* aparece en un momento particularmente bajo, cuando Sellers (Geoffrey Rush) es abandonado por su pareja Britt Ekland (Charlize Theron). En este punto, la guitarra acústica y la llamada del control terrestre al Mayor Tom alude a la paulatina desconexión y al aislamiento del actor, que deambula solo por su mansión, hasta pasar por un espejo que no devuelve su reflejo, como si hubiera convertido en un vampiro. En ese punto, la canción ha llegado al final de la cuenta atrás, y la palabra “liftoff” y la forma en que Bowie alarga las vocales de la palabra “youu-UU” coinciden, convenientemente, con un corte a un primerísimo primer plano de los labios de Sellers-Rush, que da una larga calada a un porro. Lo descubrimos entonces portando ropa colorista, en un paisaje animado y psicodélico con reminiscencias tanto de *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968) como de las animaciones de Terry Gilliam para el programa *Monty Python's Flying Circus*. Sentado encima de una seta, portando gafas de sol semitransparentes, ropa colorida, collares y con un sitar a cuestas, Sellers-Rush se convierte en un estereotipo trasnochado de la cultura hippy de los sesenta, y *Space Oddity*, en una incongruencia sonora, empleada para evocar sónicamente una época pasada que la canción, más que representar, despedía, y que en líneas generales solo influyó de manera tangencial a Bowie. Así, pese a que la edición del filme está diseñada para encajar con la canción, la intrahistoria de esta crea un desajuste entre imagen y banda sonora, bloqueando la creación de un significado convincente, que quizá solo podamos contemplar como contrapunto o anempatia accidentales.

En cualquier caso, la incoherencia de sentido que se produce en *Llámame Peter* no impide detectar, en la manera de integrar la canción en la película, un anuncio de las constantes de montaje y de la tipología de escenas que acompañarán a *Space Oddity* a partir de entonces: mientras los significados líricos del tema apuntan a un abandono de lo conocido, y a una apertura, trágica o positiva al misterio y a las mutaciones existenciales, su construcción musical hará del bloque de su cuenta atrás y despegue una brújula para guiar el montaje y el ritmo de los cambios de plano. Esto se puede percibir claramente en *Lost Horizon*, duodécimo episodio de la séptima temporada de la serie *Mad*

Men, con dirección de Phil Abraham, cuya conclusión desemboca en *Space Oddity*. En la escena final, Don Draper (Jon Hamm) conduce su coche por una autoestopista, tras haber desertado de su puesto de trabajo. Por la radio suena *Space Oddity*, diegéticamente y a un volumen tenue. El protagonista se detiene a recoger a un autoestopista que va en dirección a Saint Paul. “No quiero desviarte de tu camino”, le dice el muchacho, a lo que Draper responde: “eso no será un problema”, decidiendo en aquel mismo instante cuál será su próxima parada. Arranca el coche, y la cámara lo enfoca desde la carretera viendo cómo se aleja, y elevándose con un movimiento de grúa sincronizado con el puente de la canción, que la lleva al primer término de la banda sonora de forma climática, hasta que la reaparición de la voz de Bowie (“This is ground control to Major Tom...”) permite el corte a los títulos de crédito.

Resulta clara la identificación que la puesta en escena hace entre el Mayor Tom y Don Draper, alejándose ambos de un territorio familiar que los hastía, en una realización súbita y determinada del destino al que deben encaminarse. Y aunque aquí el tema queda delimitado al final del episodio, si lo entendemos dentro de la narración serial, la presencia de la canción encarrila la serie hacia su último arco narrativo, marcado por la fuga de Draper.²⁴⁴ Por último, *Space Oddity* también contextualiza la evolución cultural y social experimentada a través del avance de sus temporadas: los primeros episodios, que transcurren en el cambio de década entre los cincuenta y los sesenta del siglo pasado, tenían como referentes hip a la vanguardia *beat* y figuras del jazz de Miles Davis, pero el avance de la ficción la encamina hacia el pop, que algunos personajes abrazan plenamente mientras otros lo observan desde una cierta distancia, como el propio Draper: en *Lady Lazarus*, octavo episodio de la quinta temporada (dirección de Phil Abraham), Don se queja a su esposa Megan (Jessica Paré) de que ha perdido el compás de la cultura juvenil. Entonces, ella compra una copia del disco de The Beatles *Revolver* (Parlophone, 1966) y le dice a su esposo que empiece a escucharlo por el tema *Tomorrow Never Knows* (que cierra la cara B del álbum). Draper lo pone en el reproductor de vinilo y se sienta a escucharlo en el sillón de su casa, mientras la psicodelia de la canción, fuertemente manipulada en estudio, da paso a un montaje encadenado que muestra las acciones de distintos personajes. El montaje se interrumpe con un plano detalle de Don Draper levantando la aguja del plato, parando la música para salir de plano (¿desconcertado? ¿abatido?) mientras en el salón se filtra el sonido del tráfico exterior. El capítulo termina aquí, y al cortar a los créditos, la canción se reinicia justo en el momento en que la detuvo el protagonista.²⁴⁵

244De hecho, la emisión de *Mad Men* terminaría la semana siguiente, con un doble episodio.

245La presencia de *Tomorrow Never Knows* en *Mad Men* generó cierto revuelo, debido a las dificultades y el alto coste económico que conlleva licenciar una canción de The Beatles para cine o televisión, lo cual ha tenido como

Space Oddity también es usada diegéticamente en el drama de ciencia ficción (transcurre a mediados del siglo XXI) *Eva* (Kike Maíllo, 2011), en una secuencia aparentemente convencional, pero que no por ello deja de poseer un significado específico: Álex (Daniel Bruhl), que ha vuelto a su pueblo natal después de una larga ausencia, acude a una fiesta. Cuando entra en el local, suena un tema, *Beautiful Day* (de Steve Dudas y Mark Harm) cuyas armonías vocales retrotraen al pop de finales de los sesenta. La canción termina justo cuando Álex se encuentra a Lila (Marta Etura), su antigua pareja, que ahora está casada con su hermano David (Alberto Amman). Ese es también el momento en que empiezan a sonar los acordes de *Space Oddity*, y aunque el filme justifica su presencia de modo diegético, como canción de la fiesta, la puesta en escena sí relaciona la canción con la aparición de Lila, despertando en Álex el remordimiento por haberla abandonado años atrás.

En un primer momento, el protagonista mira desde la distancia cómo su antiguo amor baila con David, y se dispone a abandonar la fiesta mientras la canción inicia la cuenta atrás, quedándose parado y de espaldas a la cámara durante el puente. Cuando la voz de Bowie reaparece, en el momento más triunfal de la canción (el control de tierra celebrando el aparente éxito de la misión), Álex reúne el valor suficiente para, en lugar de escaparse, pedir un baile a Lila.²⁴⁶ Mientras los dos comparten este momento, que reactivará las emociones latentes que acabarán por precipitar el filme a su dramática conclusión, la cámara enfoca el aparato desde el cual se está reproduciendo la música: una especie de fonógrafo retrofuturista, que proyecta una esfera holográfica con las ondas de la canción y de la voz de Bowie, convertida en una entidad incorpórea. En el segundo puente instrumental de la canción, la puesta en escena pasa a fijarse en David, que observa entre la multitud de bailarines a su hermano y a su pareja, incapaces de disimular su atracción mutua. De este modo, en el transcurso de la canción, se ha invertido el equilibrio de fuerzas del triángulo fraternal y romántico, mostrándonos ahora el reverso del inicio de la secuencia. Pero para David,

consecuencia que las canciones del grupo más célebre de la historia del pop, y banda sonora emocional de distintas generaciones, sean prácticamente inexistentes a nivel cinematográfico. Algunos títulos han tratado de suplir esa cuestión a base de versiones encargadas a artistas de prestigio, como las que formaban la banda sonora de *Yo soy Sam* (*I Am Sam*, Jessie Nelson, 2001). Conseguir los derechos de *Tomorrow Never Knows* fue entendido como una demostración de fuerza por parte del creador de la serie, Matthew Weiner, tanto a nivel económico (el coste de la licencia se cifró en 250.000 dólares) como de prestigio. Según él, era indispensable contar con una toma original de The Beatles para dar verosimilitud a una serie que transcurría en los sesenta (Rolling Stone, 2012).

²⁴⁶Puede que no esté de más señalar que el triángulo amoroso de esta secuencia no está formado por adolescentes, sino por adultos. Es justamente el arrastre emotivo de la canción, su vinculación a una idea de inocencia juvenil y de inicio en la carrera de Bowie, lo que da cierta verosimilitud dramática a un momento que, de otra forma, podría parecer simplemente ridículo.

Space Oddity es una señal para hacer mutis. Se completa así un inteligente dispositivo de puesta en escena musical, en el que Maïllo evita identificar *Space Oddity* con solo uno de sus personajes, haciendo que la gravedad de la canción se deslice de Lila a Álex y finalmente a David, poniendo a flor de piel las tensiones existentes en su relación no resuelta, y variando el *mood* de la secuencia sin necesidad de alterar el discurrir de la música.

Tras este repaso más general, a continuación nos detendremos en cuatro casos que proponen otros tantos usos distintos de *Space Oddity*, con puntos en común pero también divergencias.

4.4.3. C.R.A.Z.Y.

El protagonista de *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005) es presentado al espectador cuando aún se encuentra en el vientre materno, donde llega a escuchar la voz de Elvis Presley cantando *Santa Claus Is Back in Town*, justo antes de romper aguas el día de Navidad. Además de sugerir que la música es una llamada a la acción, que atrae al todavía nonato al mundo, este prologo también indica que el personaje, Zac (Marc-André Grondin) nace con el rock'n'roll y, por lo tanto, encajaría en el perfil de la generación de oyentes conscientes de una cierta historia del rock, aquellos que abrazaron a la primera la eclosión de David Bowie como Ziggy Stardust (a este respecto, véase el capítulo 2).

La música será, de hecho, un elemento muy importante en la vida de Zac, pues su padre Gervais (Michel Côté) es un gran melómano que tiene sus mayores ídolos en Charles Aznavour (un motivo habitual de la película es ver a Michel interpretando año tras año su canción *Hier encore* en la reunión familiar navideña) y Patsy Cline (las iniciales de los nombres de sus hijos, Christian, Raymond, Antoine, Zac e Yvan forman la palabra “Crazy”, como el tema de Willie Nelson popularizado por la cantante); este hecho será determinante para la relación entre ambos, canalizando la admiración que Zac profesa de niño a su progenitor (“Tiene todos los discos de Patsy Cline, Buddy Rich y Charles Aznavour”, presume antes sus amigos del colegio, para añadir inmediatamente después: “en el ejército disparó una metralleta”), y los momentos que comparten en el coche, escuchando a Aznavour mientras regresan al hogar. Pero entre ambos existe también una distancia, provocada por la reticencia de Zac a aceptar plenamente los juegos y actividad que su padre considera propias de la masculinidad.

El conflicto sale a la superficie de manera definitiva cuando Michel descubre a Zac probándose la ropa de su madre mientras cuida de su hermano pequeño (“Tenía solo siete años, y le acababa de declarar la guerra”, comenta la voz en off adulta del protagonista). Como respuesta a la decepción que detecta en los ojos de su padre, Zac rompe uno de sus vinilos predilectos de Patsy Cline; una ruptura del objeto musical como símbolo del abismo creado entre los personajes; que marcará las distintas etapas de su relación: poco después, para enmendar la situación a instancias de su madre, le regala el disco, solo para encontrar decepción y quejas de audiofilo (“No es la misma edición. No suena igual”) unos años después, le obsequiará de nuevo con el disco, ahora en la edición justa, solo para que su padre encuentre en el interior el disco nuevamente roto (la herida sigue abierta, magnificada por el desafío adolescente). Finalmente, ya adulto, Zac traerá a casa una tercera copia del álbum, esta vez en buenas condiciones, representando su reconciliación.

Con los años, la música en la residencia familiar adquiere otros volúmenes, a causa del hard rock al que es aficionado el hermano mayor, Christian, y la nueva ola del rock británico que seduce a Zac: Pink Floyd, The Rolling Stones y David Bowie. Queda con su amiga Michelle (Natasha Thompson) para pasar la tarde escuchando vinilos y mirando las fundas de los álbumes (mirando a las estrellas, literalmente), aunque Zac rechaza los avances de la chica: parece provocarle más deseo la imagen de Bowie en los discos. Cuando ella marcha, enfurecida por el rechazo, Zac se queda a solas con su ídolo; pone el disco de *Space Oddity* en el reproductor, y se tumba en la cama a escucharlo mientras fuma e imagina los rostros de su prima Brigitte (Mariloup Wolfe) y su novio, que encapsulan una atracción sexual que él aún no sabe determinar hacia cual de los dos se inclina. En la banda sonora, la canción ha sido ligeramente editada, perdiendo las dos primeras líneas para iniciarse directamente en la cuenta atrás y llegar más rápido al puente, momento en que vemos a Zac en una imagen mental, tumbado al sol junto a sus dos amores, como en un *menage a trois* platónico. Lanza una calada al aire, formando un círculo perfecto (como los que hace su padre) que se eleva hacia el cielo y hasta el infinito del cosmos, para devolvernos a la habitación de Zac en el punto álgido de la canción. Ahora, él está interpretando la canción (el cambio de ropa sugiere que nos encontramos en un momento distinto, y que este es un ritual privado que repite con asiduidad), refugiado en un dormitorio cuyas paredes están pintadas como la portada de *Dark Side of the Moon* (Harvest, 1973) de Pink Floyd, y con una vista de la Tierra desde la superficie lunar.

Al principio, Zac está de espaldas a cámara, y al girarse descubrimos que se ha pintado el rayo de Aladdin Sane en el rostro. De nuevo, la canción es editada (en esta ocasión, el salto es considerablemente notorio y brusco), para alcanzar el momento en que desde el control se lanza repetidamente una llamada desesperada (“Can you hear me Major Tom”), interrumpida por el

empujón que le propina su hermano Antoine, increpándole porque desde la calle lo están viendo todos sus amigos (“Deja de imitar a ese maricón, nos van a tomar por retrasados”).

Entre el abrupto empujón de Antoine y que este levanta la aguja del vinilo pasan unos pocos segundos en los que la canción continua su avance, si bien la banda sonora la saca de primer plano justo en el momento en que se produce la agresión, empequeñeciéndola diegéticamente, sin la inmensidad que tiene en el espacio mental de Zac, que encuentra en ella un refugio de autodescubrimiento. En esta escena vemos, pues, como *Space Oddity* cumple diversas de las funciones que Kassabian señala en los usos de la música en el cine (2001): por un lado, la función de crear una textura emocional, un mood para el protagonista, y a la vez es una referencia que ancla el relato en un contexto determinado; un tiempo en el que la homosexualidad es vista como una desviación, y Bowie es, simple y llanamente, un “maricón”.



C.R.A.Z.Y.: mirar (a) las estrella / descubrirse en la estrella.

La presencia de David Bowie en *C.R.A.Z.Y.* se concentra aquí, por lo que, cuantitativamente hablando, no tiene más peso que, por ejemplo, The Rolling Stones (de hecho, es Patsy Cline quien contabiliza más citas), pero es la secuencia de *Space Oddity* como *one-time music* la que ha devenido representativa de la película, por el lugar central que ocupa a nivel dramático, pues es el momento en que el protagonista puede aventurarse en sus emociones, mucho antes de sincerarse consigo mismo a propósito de su relación sexual (poco después, iniciará una larga relación estable con Michelle). Probablemente, *Space Oddity* no sería la primera opción en el repertorio de Bowie si se quiere jugar con la identidad sexual, y es muy posible que la elección viniera determinada por el tempo que necesita la escena (una canción como, por ejemplo, *John, I'm Only Dancing* resultaría demasiado frenética, sin la mística del viaje interior) pero también es interesante el matiz que adquiere en la película, como un signo del aislamiento que siente el protagonista en su dormitorio lunar, y también de su llamada ¿a sí mismo? (“Can you hear me?”).

Sea como fuere, *C.R.A.Z.Y.* es relevante en la cronología cinematográfica de Bowie, por el hecho de presentar su impacto icónico (la fascinación por las fundas de los discos, la imitación del fan que se pinta el rayo sobre su cara) ante una nueva generación de espectadores, justo en el momento en que el músico iniciaba su retirada de escena, y sintetizar en unos minutos el papel de “llave interna” que puede representar su música. En este sentido, es interesante observar los parecidos de su aparición en *C.R.A.Z.Y.* con la escena de *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) en la que el adolescente protagonista, mientras escucha *Wonderwall* de Oasis a través de unos auriculares, abre literalmente el marco de la pantalla. En ambos casos, hablamos de momentos de excepcionalidad (*one-time*) musical que dan a sus personajes una sensación de apertura, que Vallée muestra a través de ensoñaciones levemente erotizadas, mientras Dolan prefiere que esto tenga un efecto literal en la imagen y en la pantalla.

4.4.4. *Tú y yo*

Pocos meses después de la edición del single *Space Oddity*, David Bowie se vio en el compromiso de gravar una nueva pista vocal para la edición de una versión alternativa de la canción en Italia, con una nueva letra a cargo del milanés Mogol, completamente distinta a la original, y retitulada *Ragazzo solo, ragazza sola*. En italiano, el tema pasa a ser una viñeta de *angst* juvenil, urbano (“Io cammino mentre dorme la città”) y de desvelos románticos, que llevan al narrador a querer suicidarse. Sin embargo, en ella hallamos al menos dos puntos de conexión con la original, en la determinación del protagonista (“La mia mente ha preso il volo / Un pensiero uno solo”) y en su deseo de entregarse a la oscuridad (“Grazie ma stasera io vorrei morire”).

La mia mente ha preso il volo
Un pensiero uno solo
Io cammino mentre dorme la città

I suoi occhi nella notte
Fanali bianchi nella notte
Una voce che mi parla chi sarà?

Dimmi ragazzo solo dove vai
Perché tanto dolore?
Hai perduto senza dubbio un grande amore
Ma di amori è tutta piena la città

No ragazza sola, no no no
Stavolta sei in errore
Non ho perso solamente un grande amore
Ieri sera ho perso tutto con lei

Ma lei
I colori della vita
Dei cieli blu
Una come lei non la troverò mai più

Ora ragazzo solo dove andrai
La notte è un grande mare
Se ti serve la mia mano per nuotare
Grazie ma stasera io vorrei morire
Perché sai negli occhi miei
C'è un angelo, un angelo
Che ormai non vola più che ormai non vola più
Che ormai non vola più
C'è lei
I colori della vita
Dei cieli blu
Una come lei non la troverò
Mai più

Grabada también por el duo autóctono Computers y el conjunto *beat* Equipe 84,²⁴⁷ la versión de Bowie se produjo por el deseo de su *management* de que los conjuntos italianos no eclipsasen al autor de la canción original (Pegg, 2016: 258). Motivaciones industriales al margen, lo cierto es que la pirueta de un músico haciendo una versión de una de sus canciones en un idioma que no domina, y siguiendo una letra que no guarda ninguna relación con la original, acentúa la impresión de que el Bowie autor desaparece en el interior de su propia obra. Pero, volviendo al tema que nos ocupa: además de lanzarse en Italia, *Ragazzo solo, ragazza sola* fue incluida en recopilatorios de rarezas del músico y en reediciones de su segundo álbum. La versión adquirió cierto estatus de culto entre

²⁴⁷Existe también otra versión en italiano, publicada en 1970 por el grupo de pop psicodélico I Giganti, con una nueva variante de la letra y retitulada *Corri uomo corri*.

sus seguidores y coleccionistas, como “*Heroes*”/ “*Helden*”, pero no penetró en un imaginario más extenso hasta que Bernardo Bertolucci la reclamó para *Tú y yo (Io e te, 2012)*.²⁴⁸

En la película, adaptación de la novela homónima de Niccolò Ammantini, Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori), un adolescente con problemas para relacionarse con quienes le rodean, burla el autobús que debía llevarlo a un viaje de colonias con el resto de su clase, y se refugia en el sótano de la casa familiar, con el único deseo de pasar una semana en soledad. Pero su paréntesis es interrumpido por la llegada de su hermanastra Olivia (Tea Falco), mayor que él y distanciada de la familia desde hace años, que insistirá en quedarse con él, mientras pasa por un momento bajo en su adicción a las drogas. A partir de ahí, el relato dispone la evolución del vínculo entre estas dos criaturas, ni desconocidas ni verdaderamente familiares, desde el conflicto a la comprensión mutua.

En diversos momentos de la película, puede observarse a Lorenzo escuchando música (The Cure, Muse, Red Hot Chili Peppers, Arcade Fire) a través de su reproductor portátil, y con cascos: canciones de sonoridad uptempo y expansiva, pero que él utiliza para la introversión y el aislamiento, como una figura claramente anómica. Hasta que Olivia coge las riendas del discurso musical del filme e introduce en él *Ragazzo solo, ragazza sola*: a través de su teléfono móvil, la muchacha reproduce la canción, bailándola e interpretándola también por encima de la voz de Bowie, mientras su hermanastro la observa tumbado desde el sofá, fascinado.²⁴⁹ Un inserto del rostro de Lorenzo es el único elemento de montaje que rompe momentáneamente un plano secuencia que empieza con Olivia alzándose del sofá, *elevada* por la canción, y en el que la cámara va desplazándose lentamente, pasando de enfocarla frontalmente a rodearla hasta mostrarla en escorzo, con Lorenzo mirándola aún tumbado. Este momento coincide con el puente instrumental del tema, que lleva a Olivia a agarrar a su hermano, arrancándolo de la inmovilidad, y llevándolo a sus brazos, sumándolo a la danza y haciendo de él parte activa de la canción. Los personajes dan vueltas sobre sí mismos, en un baile torpe; Olivia, cantando la canción cada vez con más fuerza; Lorenzo, con los ojos completamente abiertos, impactado y conmovido, dejando que sea ella quien lo guíe en el abrazo. Finalmente, ella le mira a los ojos, dirigiéndole la estrofa final de la canción (“*Ora ragazzo solo dove andrai / La notte è un grande mare / Se ti serve la mia mano per nuotare*”)

248No es descartable que el acercamiento al melodrama juvenil hiciera de esta versión material de derribo a ojos de los oyentes no versados en la tradición de la canción melódica italiana.

249En la banda sonora, *Ragazzo solo, ragazza sola* adquiere una sonoridad más rica y plena de la que podría lograr el altavoz del teléfono, sugiriendo una licencia entre lo diegético y lo no diegético, en aras de un mayor impacto dramático y filmico, similar al caso de *Stuck in the Middle with You* en *Reservoir Dogs*, que hemos mostrado en la introducción a partir de la análisis de Kalinak.

para luego identificarse a ella misma en las frases más fatalistas (“Stasera io vorrei morire / Perché sai negli occhi miei / C'è un angelo, un angelo / Che ormai non vola più che ormai non vola più”).

En un primer momento, es posible que la memoria cinéfila del espectador que conozca la filmografía de Bernardo Bertolucci vea en la escena una pulsión rayana en el erotismo incestuoso. Sin ir más lejos, la película inmediatamente anterior del director, *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003), incluía una escena en la que Isabelle (Eva Green) hacía explícito el proceso de seducción de Matthew (Michael Pitt), bailando y desnudándose al son de *La mer* de Charles Trenet, ante los ojos también de su hermano Theo (Louis Garrel), con quien estaba unido de manera también muy física. Las secuencias de baile de *Soñadores* y *Tú y yo* se inician de forma muy parecida, con leves contrapicados que realzan la figura de las jóvenes que se dejan imbuir por la música. Pero la sensualidad en cada uno de los casos resulta distinta: *La mer* proporciona un ritmo que Isabelle usa como herramienta para forzar la intimidad física con el tímido Mathew; en cambio Olivia busca en su móvil *Ragazzo solo, ragazza sola* porque necesita traspasar esa canción a Lorenzo y comunicarle una verdad íntima. En este caso, lo que sabemos sobre Bertolucci, el signo que creemos ver en las imágenes de *Tú y yo*, puede llevarnos a un equívoco, si bien el baile de Olivia también busca una clase particular de cercanía, y en ambos casos es la mujer quien da el primer paso para efectuar un vuelco en la relación.



Soñadores / Tú y yo: dos bailes, dos procesos de seducción.

Cuando ha pasado un tiempo desde que se ha visto *Tú y yo*, es posible que la aparición de *Ragazzo solo, ragazza sola* quede en el recuerdo como el punto de inflexión que acerca a los dos protagonistas (al menos, esa fue nuestra experiencia). En realidad, la secuencia se encuentra a menos de diez minutos del final de la película, por lo que la canción actúa como un resumen y una resolución de todo lo precedente. Los personajes ya han decidido abandonar el sótano, y solo queda un elemento por resolver entre ellos (la razón por la que Olivia se fue de casa, revelada de manera

casi casual durante el segundo puente instrumental de la canción). En la escena siguiente, mientras Lorenzo duerme, veremos a la chica comprando droga, dudando entre consumirla o no; para finalmente guardarla entre sus cigarrillos. El espectador descubre, así, que a través de la canción ella le ha confesado a su hermano lo que no es capaz de decirle directamente: que no tiene esperanza (“io vorrei morire”). Tres décadas después de *Yo, Cristina F.*, una canción de David Bowie vuelve a servir para que una (post)adolescente drogadicta canalice sus emociones y se comunique con el mundo, admitiendo su voluntad de seguir en el *galope*, hasta una más que posible aniquilación.



Tú y yo: un chico solo, una chica sola, hermanados en el baile.

Según Gonzalo de Lucas, para quien la canción es el motivo central de la película (“un estupendo clip de hora y media de género fantástico-sentimental”), *Ragazzo solo, ragazza sola* desvela el misterio del filme:

La escena no es particularmente original, un baile de despedida, tierno y afectuoso, entre un adolescente y su hermanastra mayor –esos momentos en que son los cuerpos los que necesitan decirse las cosas–, pero está bañada en algo precioso de ver en el cine: una sensibilidad de la filiación, de esos instantes casi milagrosos en que se sale de uno mismo para acordarse a otra persona.” (De Lucas, 2013: 54)

Cuando finalmente salen a la calle, en el amanecer, vuelven a escucharse los acordes de *Space Oddity*, que ahora sonará en su versión original inglesa, para enmarcar un plano secuencia que

acompaña a Olivia y Lorenzo mientras la cámara se eleva con una grúa. Cuando estos se despiden y separan con un último abrazo, la cámara inicia un movimiento descendente, quedándose con Lorenzo, mientras la calle cobra vida (literalmente: en el momento en que Olivia abandona el encuadre, los coches empiezan a pasar, y surgen los peatones en una avenida hasta entonces desierta) y se nos muestra la recién adquirida capacidad del chico para mirar las cosas frontalmente, como hace en el plano final, congelado justo después del puente instrumental, llevándonos a los títulos de crédito en un punto álgido. De este modo, el paso de *Ragazzo solo, ragazza sola* a *Space Oddity* es la transición entre un relato en el que dos voces (que quizá pertenezcan a la misma persona) buscan darse la mano, y otro en el que la separación resulta inevitable.

4.4.5. *La vida secreta de Walter Mitty*

La vida secreta de Walter Mitty (*The Secret Life of Walter Mitty*, Ben Stiller, 2013), parte del relato del mismo título de James Thurber, originalmente publicado en *The New Yorker* en marzo de 1939. Este está protagonizado por un hombre ordinario y de vida gris con tendencia a soñar despierto e imaginarse a sí mismo en situaciones de riesgo y aventuras extraordinarias. La historia conoció una primera adaptación cinematográfica en 1949, dirigida por Norman Z. McLeod e impulsada por el productor Samuel Goldwyn como vehículo estelar para el cómico Danny Kaye.

En la versión de Ben Stiller, Walter Mitty ya no trabaja como corrector en una editorial (en el relato de Thurber, son las lecturas de historias *pulp* las que alimentan la febril imaginación del personaje), sino que es el encargado de procesar los negativos fotográficos de la revista LIFE. El cambio resulta significativo, ya que sugiere que son las imágenes de lugares exóticos y no la palabra escrita lo que inspira a Mitty, especialmente las que recibe del intrépido fotógrafo Sean O'Connell (Sean Penn), amante del riesgo y de los formatos analógicos.

La incorporación de una publicación icónica como es LIFE a la narrativa del filme también es interesante, pues en el momento de su estreno la revista, ventana que dio testimonio del siglo XX a los estadounidenses, había dejado de existir como tal. De hecho, esta adaptación de *La vida secreta de Walter Mitty* empieza con el anuncio de la compra de LIFE por parte de un grupo empresarial, que ha tomado la decisión de cesar su publicación en papel para convertirla en un medio online. Así, la película combina los dos momentos críticos en la última etapa de la revista: su cierre como publicación mensual en el año 2000 (a partir de 2004 reaparecería como suplemento semanal de diversos periódicos), y su desaparición definitiva de los quioscos en el 2007, cuando fue desplazada

al formato digital. Stiller no precisa en qué momento exacto se ubica la narración, acaso sugiriendo que nos hallamos en un plano sutilmente ucrónico. De ser así, la decisión casaría con las diversas portadas de la revista que aparecen en pantalla; imágenes de aura icónica pero que nunca figuraron realmente en la cubierta de LIFE.²⁵⁰ También resultaría lógica desde la perspectiva de su banda sonora.

La vida secreta de Walter Mitty cuenta con música original compuesta por Theodore Shapiro en colaboración con el cantautor sueco José González, quienes también compusieron dos canciones, *Stay Alive* y *Step Out*. Se trata de sendas composiciones de claro aliento épico; *Stay Alive*, con un claro crescendo dramático que conduce a un clímax percutivo y orquestal, y *Step Out*, marcada por el uso de percusión y coros, y con una letra que enlaza claramente con el mensaje principal del filme y su apuesta por romper con la rutina y la mediocridad (“Time to step outside / Time to step outside your life”). Pese a tratarse oficialmente de las dos “canciones de la película”, y de haber sido explotadas en la campaña promocional del filme, finalmente fueron relegadas a los créditos finales, donde suenan una detrás de otra.

Con sus principales pilares musicales expulsados de la trama en sí, y a pesar de la abundancia de canciones y referencias pop de las que hace gala el filme,²⁵¹ los momentos en que la intervención de una canción pop posee un impacto real en el relato son contados, y todos ellos coinciden con la decisión de Walter Mitty de pasar a la acción y emprender, literalmente, un movimiento que es activado cinemáticamente por músicas que se encuentran fuera de la diégesis (o, en cualquier caso, en el margen metadieético), y que reafirma la impresión subconsciente de que la música se “mueve”. Una idea aparentemente absurda, pues no hablamos de un cuerpo material, pero que tiene un determinado peso científico y cultural, tal y como explica Steve Larson:

“Music “exists” at the intersection of organized sounds with our sensory-motor apparatus, our bodies, our brains, our cultural values and practices, our music-historical conventions, our prior experiences, and a host of other social and cultural factors. Consequently musical motions is really experienced by us, albeit via our imaginative structuring of sounds.”

(Larson, 2012: 78)

250 Véase Cosgrove, 2014.

251 Walter luce una camiseta de los Buzzcocks y alude a un pasado punk; podemos ver una falsa portada de LIFE con la efigie del Beatle George Harrison, etc.

El primer punto de inflexión acontece en un momento de particular desesperación del protagonista, que parece haber extraviado el negativo de la fotografía que Sean O'Connell ha elegido para que ocupe la portada del último ejemplar en papel de LIFE. Refiriéndose a O'Connell, el ayudante de Mitty aventura “Quizá no lo envió. Quizá aún lo tenga él” y, mientras pronuncia estas palabras, Walter observa con atención un retrato de O'Connell, sufriendo una ensoñación/alucinación en la que el fotógrafo le hace un gesto para ir en su búsqueda. Toda esta escena está musicada por un tema ambiental de Shapiro (*The Beckoning*) que se transforma, literalmente, en la canción de Arcade Fire *Wake Up* en el momento en que Walter Mitty toma la determinación de salir a la aventura, corriendo en travelling lateral por delante de falsas portadas de LIFE (la última de las cuales presenta al personaje como un heroico astronauta; imagen simbólica que recuperaremos en breve), para luego tomar un avión con destino a Groenlandia, mientras diversos textos reproducen fragmentos de la declaración de intenciones que Henry Luce, fundador de LIFE, expresó en 1936 para definir el alma de su entonces recién creada revista.²⁵²



La vida secreta de Walter Mitty: música en/como movimiento.

Posteriormente, encontramos otros instantes parecidos, en los que el movimiento de Walter Mitty hace emerger la música de Of Monsters and Men, Junip o Rogue Wave: folk-rock emotivamente inflamado. En el centro de este entramado musical, quizá queriéndola señalar como un punto cero para la épica aventurera en el pop, Ben Stiller coloca otra canción, que mantiene una relación más estrecha y compleja con la película y sus dimensiones diegéticas: *Space Oddity*, tema que los personajes discuten en diversas ocasiones, aunque en ningún momento llegan a nombrarlo por su título. Y aunque el tema en sí solo suena en una escena concreta, la forma en que Stiller hace que

252 “To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things — machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man’s work — his paintings, towers and discoveries; to see things thousands of miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed...”. Recogido en Ronk, 2012.

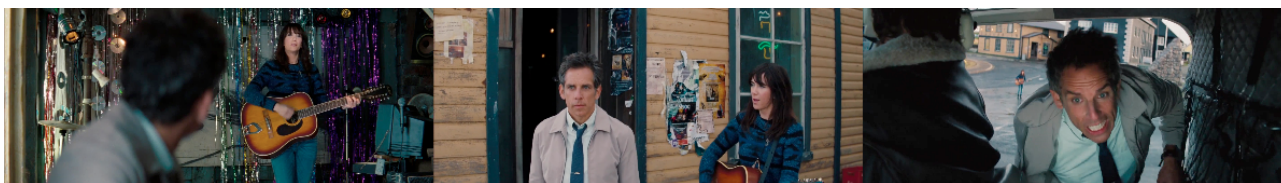
sobrevuele el relato hace problemático contemplarlo como *one-time music*, pues se alude a ella repetidamente.

La primera referencia a la canción la encontramos en una de las escenas de presentación del filme, cuando Ted Hendricks (Adam Scott), uno de los ejecutivos que llegan a LIFE para iniciar la fase de transición/desmantelación de la revista, observa a Walter Mitty durante una de sus ensoñaciones, burlándose de él a través de la letra de la canción: “Ground control to Major Tom. Can you hear me Major Tom?”, le espeta con voz robótica mientras le arroja un clip. En una escena posterior, la enamorada del protagonista, Cheryl (Kristen Wiig) comenta a Walter el incidente, consolándolo: “Esa canción, la de 'Mayor Tom', cuando la cantó el tipo de la barba... No tiene ni idea de lo que habla. Trata sobre ser valiente y adentrarse en lo desconocido. Es una canción guay”. A partir de ese momento, Walter asocia el Mayor Tom al ideal heroico en el que se proyecta (por esa razón, seguramente, su primera decisión de pasar a la acción tiene un reflejo visual en la imaginaria portada de LIFE que lo muestra como astronauta). Tanto el personaje como la mirada del Ben Stiller cineasta concuerdan con la idealización que, según el filósofo Simon Critchley, comparten el grueso de seguidores de David Bowie, entre los que no duda en alinearse:

“Bowie ha sido mi banda sonora [...] Lo sorprendente es que no creo que esté solo en esto. Hay todo un mundo de gente para la que Bowie era el ser que le proporcionaba una poderosa conexión emocional y le daba la libertad de convertirse en otra clase de persona, alguien más libre, más excéntrico, más sincero, más abierto, más excitante. [...] Fue alguien que hizo de la vida algo menos trivial durante un periodo de tiempo tremendamente largo.”
(Critchley, 2016: 14)

Además, para Walter Mitty, *Space Oddity* también queda ligada al personaje de Cheryl. Por esa razón, una vez ha llegado a Groenlandia, el protagonista debe decidir si seguir la pista de Sean O'Connell montándose en el helicóptero que pilota un corpulento hombretón ebrio. Su impulso racional y sensato es negarse a viajar con él, pero en ese momento surge de su cabeza una ensoñación en la que Cheryl aparece con una guitarra a cuestas en el bar donde se encuentra, y dice: “Esta canción está dedicada a Walter. Él sabe por qué”. A continuación, procede a rasgar los característicos primeros acordes de *Space Oddity*, y canta la primera estrofa de la canción mirándole fijamente y fantásticamente a los ojos, mientras atraviesa el local para salir al exterior: “Ground Control to Major Tom... Take your protein pills and put your helmet on”. Las palabras de Bowie/Cheryl y su mirada dan a Walter la confianza necesaria para arriesgarse y montarse al

helicóptero que está a punto de despegar, y la carrera del personaje marca la transición entre la versión acústica de la canción que canta Cheryl y la toma en estudio de Bowie, creando un dueto imposible entre el cantante y Kristen Wiig que solo existe en la cabeza de Walter Mitty, y en el universo de la película.²⁵³ El tema, pues, se vuelve una cuenta atrás literal (“Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff)”) que impulsa a Mitty hacia su destino aventurero. Es un hecho que el personaje tiene claro y le da una gran importancia, hasta el punto que, en la última escena del filme, Walter se atreverá a confesarle a Cheryl la fantasía, atribuyéndole el honor (a ella, y a la canción) de haberle dado el valor para iniciar la aventura de recorrer medio mundo en busca de Sean O'Connell y la fotografía perdida.



La vida secreta de Walter Mitty: en boca de la persona amada, *Space Oddity* se convierte en una llamada a la aventura.

Significativamente, Stiller solo deja sonar la canción hasta el final de la segunda estrofa, cuando aún encontramos al Mayor Tom siendo aplaudido por el control terrestre, antes de que este se precipite con serenidad a un abismo funesto. La pulsión de muerte y el componente trágico no tiene lugar en el mensaje terapéutico *La vida secreta de Walter Mitty*, que busca ilusionar y ofrecer al espectador una alternativa luminosa y positivista a la rutina. Por eso, Ben Stiller omite el desenlace de la canción, y fija su centro en la frase “Now it's time to leave the capsule, if you dare”. Y, también por eso, en la dimensión potencialmente ucrónica de la película, *Space Oddity* se llama en realidad 'Major Tom',²⁵⁴ y trata efectivamente “sobre ser valiente y adentrarse en lo desconocido”, sin que en ella exista un reverso fúnebre que llevaría a Walter a pensárselo dos veces antes de abandonar la seguridad de su rutina.

La manipulación de *Space Oddity* puede resultar cuestionable, pero Stiller difícilmente sería el único en realzar la lectura positiva de la canción. Incluso alguien como Toija Cinque, una persona que ha analizado académicamente y en profundidad la obra de Bowie, considera que el tema canaliza el coraje de la convulsa sociedad británica de su época (2018: 162). A continuación,

253Cabe señalar que en el disco que recopila las canciones que aparece en el filme, la versión que aparece de *Space Oddity* es esta, con la introducción y segundas voces de Kristen Wiig.

254Curiosamente, este error también es cometido por D.A. Pennebaker, quien en el audiocomentario que grabó para la edición en DVD de *Ziggy*, se refiere a *Space Oddity* como “Major Tom”.

presentamos un caso en el que se efectúa una edición en la lírica de la canción, si bien con intenciones y resultados distintos.

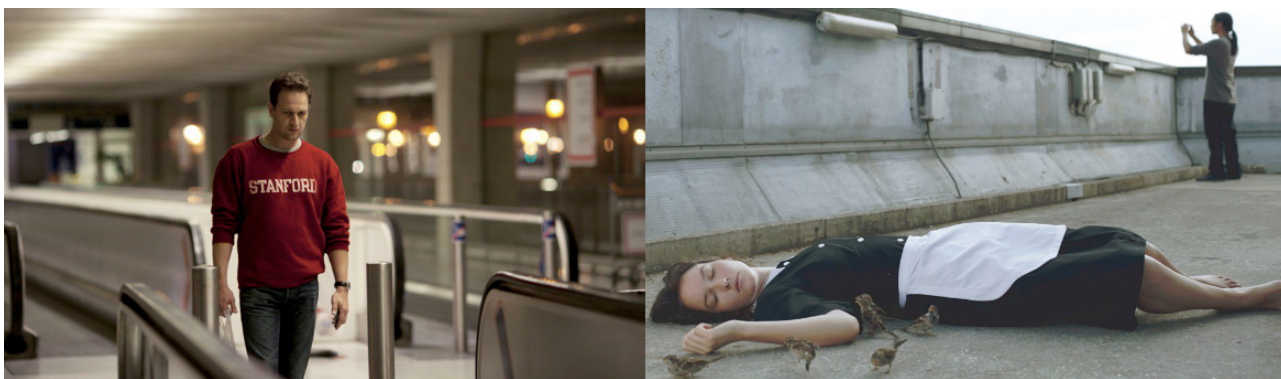
4.4.6. *Bird People*

Es posible que, aunque *Bird People* (Pascale Ferran, 2014) no incluyese *Space Oddity* en su banda sonora, fuera merecedora igualmente de una mención en la presente tesis: la película es, en muchos sentidos, una traslación del texto de la canción a partir de dos variantes argumentales que coinciden en el hotel Hilton, en los alrededores del aeropuerto Charles de Gaulle de París. Por un lado, está Gary (Josh Charles), ejecutivo estadounidense que llega a Francia en escala a un importante encuentro de negocios en Dubai. Durante sus primeras horas en el país, no logra focalizar la atención: durante una reunión, los ojos se le van hacia la ventana, más allá de la oficina en la que se encuentra. De vuelta al hotel, presencia las consecuencias de un accidente de coche. Por la noche, sufre un ataque de pánico y, a continuación, decide dejarlo todo. Pierde expresamente el siguiente avión que debía coger, otra escala a Amsterdam antes de llegar a su destino en Dubai. Llama a su empresa para anunciar que renuncia y vende sus acciones. En una videollamada a su mujer (Radha Mitchell), le anuncia que no piensa volver; su relación ha terminado.

En off, la voz de un narrador (Mathieu Amalric) sigue el curso de sus pensamientos: “Qué es una decisión? Podemos hablar de elección cuando la idea, una vez expresada, se impone encima suyo con la fuerza de lo evidente?”. En esencia, el proceso por el que pasa Gary es el mismo que el del Mayor Tom: se encuentra aislado (al menos, de sus allegados), en un lugar lejano, comunicándose con una serie de personas que solo entienden la lógica del éxito empresarial, tratan de darle ordenes, y no comprenden qué significa la expresión “dejarlo todo”. Podría decirse, incluso, que el personaje tiene más valor que el de Bowie, pues al menos tiene la dignidad de decirle directamente a su esposa que no regresará a casa, porque necesita quedarse en Europa, flotando en tierra firme.

En el otro lado, tenemos a Audrey, una joven parisina que trabaja en el servicio del Hilton, mientras acaba los estudios. Ella se sabe en un estado de tránsito pero, por el momento, está atrapada en los confines del hotel, limpiando habitaciones. Esa es la rutina durante la cual la acompañamos, hasta que, al anochecer, sube al tejado del edificio y se convierte mágicamente en un gorrión; transformación que apreciamos desde su punto de vista subjetivo, con un súbito descenso en su altura. Seguimos escuchando la voz de la chica, primero asustada, luego emocionada por las posibilidades que le da la situación. ¿Qué hacer si se es un pájaro? Volar, por supuesto. Es durante

uno de esos recorridos aéreos, por los alrededores del aeropuerto, y con el punto de vista subjetivo de la Audrey-ave, cuando *Space Oddity* emerge desde un lugar inexplicable, pero perfectamente natural con lo que estamos viendo. Durante unos minutos, la digresión se apodera enteramente del filme: solo hay vuelo y música, sincronizada para que, por ejemplo, la cuenta atrás y la subida de la canción coincidan con el momento en que la vista subjetiva de Audrey imita el despegue de un avión. Pero, ¿es realmente el punto de vista de la protagonista, o en ese momento la cámara de Pascale Ferran se separa de su vivencia para, sencillamente, acompañar a la canción? Sacando las imágenes de su contexto filmico, lo cierto es que podría decirse que la secuencia es un inconfeso video musical para la canción, basado en el éxtasis de no tocar con los pies en el suelo bajo el cielo nocturno. Finalmente, la canción se va desvaneciendo, cuando Audrey alcanza una de las terminales del aeropuerto, y desaparece del todo mientras el Mayor Tom comenta que se encuentra muy encima del mundo (“far above the world”). En ese espacio, Audrey se cruzará con Gary, sorprendido de que un pájaro parezca mirarle con tanta atención. A la mañana siguiente, con Audrey devuelta ya a su forma humana, los dos volverán a encontrarse en el hotel.



Bird People: dos maneras de dejarse ir hacia lo desconocido.

En *Bird People*, la elección de *Space Oddity* para la banda sonora resulta tan relevante como el momento elegido para deslizarla fuera de la película. La sola presencia de este tema insignia de Bowie como *one-time music* que impregna la totalidad del texto filmico, hace caer en la cuenta al espectador de las similitudes que las historias tienen con la canción -el deseo de alzarse libre, de experimentar algo más que el suelo, y de soltar lastre-, pero el hecho de que la canción desaparezca antes de su desenlace, antes de que el Mayor Tom manifieste que no tiene más opción que adentrarse en lo ignoto, quizá en la muerte incluso, revela otra cosa (sobre todo, en el segundo visionado del filme): Pascale Ferran está explicando la historia de *Space Oddity* en dos tiempos, invirtiendo el orden respecto a a la canción. Por eso el vuelo de Audrey puede ser simplemente optimista, y contentarse con la maravilla de estar surcando el aire. Antes, el espectador ya ha

presenciado la segunda parte de la canción a través de la historia de Gary, con todo lo que conlleva ser consciente de qué y a quienes se está dejando atrás, sin saber qué puede deparar lo que se encuentra delante.

Puede que Pascale Ferran no muestre una lectura de la canción particularmente distinta a la de *La vida secreta de Walter Mitty*, pero sí parece abrazar el sentido de *Space Oddity* de una forma plena. Por eso, el corte que efectúa en ella es una verdadera decisión expresiva, que enriquece lo que nos ha mostrado la película con anterioridad, siendo clave para comprender tanto el orden de las secuencias como el sentido de un desvío fabuloso que podría pasar por mera excentricidad.

4.5. *Space Oddity* tras la muerte de David Bowie

Hemos visto cómo diversas películas trataron de mantener presente a David Bowie durante la década en que permaneció semirretirado, resultando en la más fructífera desde la perspectiva del uso de su música como gesto autora. Y ahora, cuando la ausencia del músico es una realidad aplastante, permanece la necesidad de retornar a su voz: un año después de la muerte de David Bowie, *Space Oddity* figuró en dos proyectos cinematográficos, de tono e intenciones muy distintos: *El museo de las maravillas* (*Wonderstruck*, Todd Haynes, 2017) y *Valerian y la ciudad de los mil planetas* (*Valerian and the City of a Thousands Planets*, Luc Besson, 2017). Poco importaba, porque en ambos casos el contexto daba a su uso los visos de un homenaje elegíaco.

4.5.1. *El museo de las maravillas*

En el caso de *El museo de las maravillas*, la canción debía figurar en la película forzosamente, independientemente de cuáles fueran las circunstancias, ya que se trata de un elemento que ya está presente en la novela de Brian Selznick que adapta la película.²⁵⁵ Es la canción preferida de la madre de Ben, el niño protagonista, quien ve en la voz de Bowie la figura paterna ausente en su vida, sin que su madre se avenga a explicarle el porqué.

“[Ella] puso su disco predilecto y escuchó una misteriosa canción titulada *Space Oddity*. Hablaba de un astronauta, el Mayor Tom, que se pierde en el espacio. La escuchaba una y otra vez. Cerraba los ojos y ponía la mano sobre la tela del altavoz para sentir cómo vibraba.

²⁵⁵Cuyo guion corre a cargo del mismo escritor.

Aquella noche, mientras contemplaba desde la cama las estrellas relucientes enganchadas al techo, Ben imaginó que el Mayor Tom era su padre, y empezó a hacerse preguntas: ¿qué cara debía tener? ¿Sabría algo de él? ¿Volvería alguna vez a la Tierra?”
(Selznick, 2012: 38)

La ausencia de una voz omnisciente o de un narrador en la adaptación cinematográfica priva al filme de esta interiorización del tema. En la película, Ben (Oakes Fegley) no fantasea con ser hijo del Mayor Tom (o, al menos, no lo sabemos), pero sí relaciona la canción con su madre, interpretada por Michelle Williams. Las apariciones de ella son flashbacks dentro de una historia que juega con la complejidad temporal, alternando dos tiempos, dos historias protagonizadas por niños con problemas de audición: Ben, en la década de los setenta, poco después de perder a su madre, y Rose (Millicent Simmonds), medio siglo antes, fugada de casa para ir al encuentro de su madre.²⁵⁶

Space Oddity aparece en tres ocasiones en la película: primero, reproducida como música diegética en un *flashback* en el que Ben recuerda con tristeza una discusión reciente con su madre. La discreta presencia del tema en ese momento no es óbice para que su puente instrumental cree un enlace que permita pasar del recuerdo al presente de Ben, indicando hasta qué punto la canción está asociada a la figura de su madre. Poco después, el niño ve luz en el estudio de su madre, y se encamina a averiguar de qué se trata. Al aproximarse a la estancia, las notas de *Space Oddity* y la voz de Bowie suman una capa de irrealidad a la situación, como si la canción proviniera de otra dimensión. Al asomarse por la puerta, Ben ve la figura de una mujer de espaldas que le empuja a creer lo imposible: allí se encuentra su madre, como una resucitada, una *revenant* o un espectro.

La secuencia, y la canción se interrumpen súbitamente al llegar al puente de la canción, el momento de despegue y máxima expectativa, para pasar por corte a la época muda, y a la banda sonora extradiegética de Carter Burwell.²⁵⁷ Es un bloque narrativamente breve, que termina con una panorámica que detalla los edificios que Rose construye con recortes de papel; en ese momento, la música de Burwell se funde con el puente de *Space Oddity*, recuperando la sensación de

²⁵⁶En el libro, la distinción entre las dos parte se hace alternando la escritura (Ben) con las ilustraciones (Rose). En la película, la primera parte se articula con la formas del cine sonoro, con texturas y colores de las producciones estadounidense de su época (algo evidente en las secuencias que transcurren en el barrio de Queens), mientras que la que transcurre en la década de los veinte reproduce la apariencia y el blanco y negro del cine silente.

²⁵⁷Este corte limpio busca reproducir el efecto creado en el libro, donde los saltos de una historia y de un lenguaje a otros se producen al pasar las páginas, sin advertencias ni divisiones estructurales de ningún tipo.

anticipación interrumpida, devolviéndonos a Ben en el momento en que el misterio se resuelve decepcionantemente: la persona de la habitación es solo su prima adolescente, que acude allí para fumar a escondidas y escuchar música. Excitado por el enfado al descubrir la impostura (su prima está en el estudio de su madre, vistiendo su ropa y, sobre todo, escuchando una canción *que no le pertenece*; como un conjunto de signos traicionero), Ben golpea accidentalmente el reproductor de vinilos y expulsa *Space Oddity* de la diégesis. Poco después de esta escena, Ben sufrirá un accidente que lo dejará sordo de los dos oídos; sin capacidad de oír, y tampoco de hablar en lenguaje de signos, queda aislado del mundo, en una capsula, como el Mayor Tom.

Finalmente, la canción será recuperada en los créditos finales, en una versión distinta, interpretada por el coro de niños de The Langley Schools Music Project, proyecto de educación musical a finales de los setenta, que conoció una edición en vinilo en su época, pero no fue adecuadamente difundido hasta su reedición en 2001, momento en que adquirió culto entre los seguidores de aquella música producida fuera de los canales de producción habituales. La austeridad de la instrumentación, y el espacioso sonido de la grabación (debida al hecho de ser registrada en un gimnasio escolar) da una dimensión distinta a la canción, acentuada por la multitud de voces infantiles que interpretan la historia del Mayor Tom, cuyas emociones quedan flotando en una edad indeterminada, acercando el tema al rango de edad infantil de los protagonistas de la película.



El museo de las maravillas: tocar, sentir la música.

Más allá de *Space Oddity*, *El museo de las maravillas* posee diversos momentos musicales destacables. En uno de ellos, Ben y su nuevo amigo Jamie (Jaden Michael) escuchan la canción *Fox on the Run* de Sweet en un tocadiscos. Al no poder escucharla con sus oídos, Ben coloca las manos sobre el reproductor para sentir la vibración física que produce la música, recuperando así uno de los gestos que se realizaban en el original literario para referirse a la canción de Bowie (“ponía la

mano sobre la tela del altavoz para sentir cómo vibra”).²⁵⁸

La otra secuencia de interés es el momento en que el librero que encarna Tom Noonan en la década de los setenta reproduce una cinta con la versión jazz-funk de Deodato de *Así habló Zarathustra*, que marca la entrada del personaje de Rose (encarnado en su versión adulta por Julianne Moore) y su encuentro con Ben, iniciando el último acto del filme. En cierto modo, esta presencia musical conecta también con *Space Oddity*: como se ha dicho anteriormente, para escribir la canción, Bowie se inspiró en *2001: una odisea del espacio*, donde el tema de Strauss marca la elipsis temporal de su apertura: desde un tiempo primitivo al futuro cósmico. Todd Haynes une las piezas y sitúa una versión de la misma composición en otro contexto, con otro sonido, pero marcando igualmente un cruce temporal, de relevancia más íntima que trascendente, pero capital para la historia que se está explicando.

4.5.2. *Valerian y la ciudad de los mil planetas*

Estrenada con pocos meses de diferencia respecto a *El museo de las maravillas*, *Valerian y la ciudad de los mil planetas* (*Valerian and the City of a Thousands Planets*, Luc Besson, 2017), adaptación de las aventuras de los personajes de la serie de cómics Valerian y Laureline, de Pierre Christin y Jean-Claude Mezières, también incluía *Space Oddity* en un lugar prominente de su banda sonora, esta vez, sí, en indudable homenaje al fallecido ícono.²⁵⁹ La canción es, de hecho, el primer input que recibimos del filme, pues sus acordes empiezan a sonar cuando aún aparecen en pantalla los logotipos de las empresas participantes en la producción, y se extenderá durante el montaje temporal de sus títulos de crédito, que empieza mostrando imágenes de archivo del proyecto Apollo-Soyuz de 1975, en el que una estación espacial estadounidense se ensambló con una soviética, aún en plena Guerra Fría; colaboración simbolizada por el apretón de manos entre astronautas.

²⁵⁸Esta idea de “tocar la vibración de la música” también se ha podido ver recientemente en *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017), a través del personaje sordomudo que interpreta CJ Jones, y que puede reconocer una canción con tan solo colocar la mano encima de un altavoz.

²⁵⁹ Bowie y Besson habían colaborado previamente en *Arthur y los Minimoys* (*Arthur et les Minimoys*, 2006), donde el músico ponía voz a un villano animado. En la película también había personajes con la voz de Madonna y Snopp Dogg. Para la secuela, Bowie declinó retomar el papel, que pasó a tener la voz de Lou Reed. Y en una tercera entrega, se incorporó el personaje de su hijo, doblado por Iggy Pop, quien también realizaba una versión de *Rebel Rebel* en los créditos finales (y sin salir del personaje).

A partir de ahí, *Valerian* entre en el territorio de la ficción, marcado por el puente de *Space Oddity*, que sirve para que el formato 4:3 de las imágenes de archivo se descorra hasta lo panorámico para mostrar vistas espectaculares de estaciones espaciales de distintas nacionalidades uniéndose entre ellas, siempre con el encaje de manos como símbolo del progreso humano. Si lo que se muestra primero es el contacto entre distintas nacionalidades humanas, llega un momento en el futuro (en el año 2150, concretamente) en que el proyecto atrae también la atención de distintas razas extraterrestres, que van desfilando y sumándose a él, hasta formar una gran urbe de la pluralidad intergaláctica. Sus dimensiones son tales que mantenerla en la órbita de gravedad de la Tierra puede poner en riesgo el planeta, por lo que es movida fuera de su campo, adentrándose en lo desconocido. Así, la intimidad del Mayor Tom en su modesta “lata espacial”, que tan incongruente parecía con la abultada galería de personajes que han desfilado a lo largo de los créditos, acaba volviéndose un sentimiento colectivo, que engloba habitantes de todos los rincones de la galaxia, dispuestos a desplazarse “hacia lo desconocido”, como el protagonista de la canción. Debajo de su modo de empleo aparentemente epidérmico, guiado por la evocación galáctica del título, *Valerian* articula una síntesis de la universalidad del pop, mediante una canción que podría sonar en cualquier rincón de la nave.²⁶⁰



Valerian: Space Oddity como himno de comunicación intergaláctica. O, el Mayor Tom ya nunca podrá estar solo.

El ejemplo de *Valerian* también representa la asociación simpática que el cine de ciencia ficción, o cuanto menos, relacionado de una manera u otra con el espacio, asume en las canciones de Bowie: en *Guardianes de la Galaxia* (*Guardians of the Galaxy*, James Gunn, 2013), *Moonage Daydream* suena en el interior de la nave de la tropa protagonista, para ser sustituida por una ominosa pieza original ante la visión del destino al que se dirigen, y recuperar su calambre eléctrico en el momento en que entran allí, con la frase “freak out on a moonage daydream” actuando casi como declaración de intenciones del espíritu bizarro y escandaloso de sus aventuras. Por su parte, en *The Martian*

²⁶⁰También podemos contemplar la posibilidad de que el título de la canción sea una declaración de intenciones por parte de Luc Besson, dispuesto a hacer su propia “curiosidad” o “capricho” espacial, basado en los cómics que hicieron despegar su imaginación infantil.

(Ridley Scott, 2015), *Starman* aparece en la secuencia en que se detallan los preparativos para rescatar al personaje de Matt Damon, náufrago en Marte. Es complicado hallar una conexión lírica entre canción y película, por lo que la elección parece determinada por la sonoridad alegre de la canción, idónea para un momento optimista en la obra, y por la asociación cósmica que el subconsciente del público puede realizar fácilmente al escuchar la voz de Bowie, abriendo el compendio de “*science fictionality*” que encarnaba su persona, y del cual hablamos en el segundo capítulo de esta tesis.

4.6. Coda: the stars look very different today

La de *Valerian* es, por ahora, la última aparición de *Space Oddity* en una obra de ficción cinematográfica, pero a buen seguro el listado tendrá que actualizarse pronto: en el momento de escribir las líneas finales de esta investigación, IMDB lista un título en fase de postproducción, *Zombified*, en el cual figuraría la canción, ya inevitablemente tocada por el carácter elegíaco que le da la aún reciente muerte de su autor.

Desde el 11 de enero de 2016, se han sucedido multitud de usos y homenajes de sus canciones. En este aspecto, destacó la rápida reacción de la ficción televisiva: el 20 de marzo de ese mismo año, poco más de dos meses después de su muerte, la serie *Vinyl* emitía el sexto episodio de su primera (y única) temporada, *Cyclone* (dirección de Nicole Kassell). En él, la mezcla de personajes ficticios y reales que pobló esta serie ambientada en la industria discográfica en la década de los setenta, proponía la aparición de un sosias de Bowie (encarnado por Noah Bean), y finalizaba con una rendición de *Life on Mars?* a cargo de uno de los personajes de la serie (con interpretación vocal de Trey Songz). Posiblemente, ambas decisiones estaban tomadas antes de saberse la muerte del músico, pero lo reciente de la noticia daba a la cita ficcional un carácter elegíaco (los créditos finales del episodio sí incluían una dedicatoria a Bowie).

De un modo similar, el quinto episodio de la tercera temporada de la serie británica *Peaky Blinders*, con dirección de Tim Mielants, emitido el 20 de mayo de 2016, se abre con *Lazarus*, del postrero *Blackstar*. En este caso, la cita adquiere una resonancia especial, pues el músico era un seguidor declarado de la serie, y había expresado su deseo de ver alguna de sus canciones incluida en la banda sonora de esta ficción serial ambientada en la década de los veinte del siglo pasado, pero cuya banda sonora hace un uso estridente del anacronismo rock, con temas de Nick Cave & The Bad Seeds, Arctic Monkeys, PJ Harvey, The White Stripes o Radiohead. Es significativo que uno de

los últimos intereses expresos del músico fuera que sus canciones pasaran a formar parte del conjunto de signos de un universo de ficción en el que la cronología temporal se desajusta auralmente.

Todos los homenajes elegíacos que hemos citado hasta el momento, así como el resto de casos que hemos estudiado en este capítulo, comparten un rasgo distintivo: con la excepción de *Tú y yo*, están signados por cineastas/creadores significativamente más jóvenes que David Bowie. De este modo, el cambio de paradigma en la relación entre el artista y su música con el cine se produce, también, como relevo generacional: si en la década de los setenta y ochenta trabajó con directores que podrían haber sido sus padres o hermanos mayores (Roeg, Oshima), y con sus compañeros de generación (Hemmings, en *Gigoló*), en el siglo XXI (e incluso antes: pensemos en la juventud de Leos Carax cuando emplea las canciones del británico en sus primeras películas) esta tendencia se invierte y quienes acuden a él son creadores que han crecido escuchándole, para quienes resulta una figura de referencia, como una “paternidad” en el sentido artístico. Pero también de sangre: su hijo, el cineasta Duncan Jones, que debutó en la dirección con una película, *Moon* (2009), que fue entendida como una prolongación filmica y apócrifa (o no confesa) de *Space Oddity*, y que también quiso homenajearlo tras su muerte, dedicándole su película para Netflix *Mute* (2018), en la que incorpora dos piezas musicales de su padre, si bien de forma pudorosa: una de ellas es *Moss Garden*, pieza extraída de “*Heroes*”, de sonoridad ambiental y clara ascendencia japonesa (en ella suena una arpa *koto*), probablemente solo reconocible para seguidores muy acérrimos del músico. La otra es aún más indirecta si cabe, ya que se trata de la *Sinfonía N°4 (Heroes)* de Philip Glass, hecha bajo la influencia del álbum “*Heroes*”, pero con diferente lenguaje armónico.²⁶¹

La elección de estos temas no es casual. *Mute* es un thriller de ciencia ficción que transcurre en la Berlín del futuro, protagonizado por un extranjero en dicha ciudad, como lo fue Bowie a finales de los setenta. Aunque los decorados repletos de neón que presenta la imagen guardan más relación con la imaginería que el género fantástico ha heredado de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) que con la urbe dividida por un muro que conoció el padre del director, Jones articula la película alrededor de la idea de no pertenencia a un lugar, de ser un extranjero desubicado: el protagonista, encarnado por Alexander Skarsgård, es un mormón mudo y noble, sumergido a la fuerza en los

261Clint Mansell, colaborador habitual de Duncan Jones y compositor de la banda sonora original de *Mute*, ha citado a Bowie entre la pléthora de influencias relacionadas con el sonido berlinés que tuvo en la cabeza a la hora de crear la partitura del filme, si bien incurre en la habitual confusión de considerar *Low* como un álbum gestado por Bowie y Brian Eno en la capital alemana. Véase UnkleRupert, 2018.

ambientes menos recomendables de la ciudad. De este modo, el relato se alimenta de la otredad que en cierto momento representó su padre, y las dos canciones escogidas representan también esa idea: Moss Garden, porque presenta a Bowie incorporando un cuerpo culturalmente extraño (el koto) a su sonido (o quizá sea él el extranjero que se acerca a lo oriental), y la reinterpretación de “*Heroes*” a cargo de Philip Glass, porque Jones comprende que la mejor elegía que podía tener su padre era presentarlo como una ausencia presente, como un texto tachado tras el cual quien desee fijarse reconocerá al autor. O a su gesto.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, hemos encontrado distintas facetas de David Bowie: un joven músico a quien, a punto de agotársele el crédito, acertó su primera diana con una canción que tenía a Kubrick como presencia *sous rature*; un creador ambicioso que decidió desaparecer en el interior de un alter ego alienígena para su persona artística; ocurrencia que a su vez inspiraría documentales y ficciones cinematográficas; alguien que, en definitiva, cuestiona la idea de “autor” como expresión de una subjetividad, proponiéndose a sí mismo como un gesto en desaparición, cuyas sombras (canciones, etc.) son completadas por el público que les da significado. Una presencia influyente, que es requerida por cineastas veteranos y noveles, aportando un aura de “estrellas extraña” a la producción, y también alguien cuyas canciones son un hiperenlace que, al entrar en contacto con la imagen cinematográfica, la dispara en múltiples direcciones.

Creemos, en definitiva, que la investigación ha sido fructífera a la hora de señalar cómo el cine ha influido en David Bowie, y como este a su vez ha sido una figura importante para la ficción. Pero, llegados a las conclusiones, es el momento de recuperar las ideas puestas sobre la mesa en la introducción, y preguntarnos otra cuestión: ¿tener a Bowie como cicerone nos ha servido para aprender más de cómo la música pop-rock se relaciona con la puesta en escena cinematográfica?

Llegados a este punto, no vamos a intentar ocultar la afinidad, la relación *personal* que el autor de esta tesis siente hacia David Bowie (su música, su figura estelar), pues eso sería como negar la existencia de la gasolina que hace carburar el motor de un automóvil. Pero, tal y como se preguntaba retóricamente Will Brooker justo al inicio de *Forever Stardust*: ¿para qué querríamos estudiar a Bowie si no es por la forma en que nos ha marcado? (Brooker, 2017: 6). De hecho, a lo largo de la investigación hemos detectado que tanto a los investigadores académicos como a aquellos de perfil más periodístico les resulta difícil mantener las distancias con el sujeto de estudio, filtrando en el análisis líneas de admiración encendida y anécdotas personales recordadas con afecto. Lo decíamos en la introducción: hablar de Bowie siempre implica hablar de *algo más*, y eso nos incluye forzosamente a nosotros, autores que desaparecemos en la obra de Bowie mientras estudiamos cómo este *se hace desaparecer* como autor.

En este sentido, nadie ha llegado tan lejos como Brooker, por quien sentimos una afinidad especial, no solo por tratarse de un investigador proveniente de los estudios cinematográficos, sino por el enfoque multidisciplinar de *Forever Stardust*. Fue preparando este libro cuando el profesor dio con

una radical técnica de trabajo de campo: pasar un año viviendo en la simulación de las experiencias, situaciones y hábitos de Bowie en distintos momentos de su carrera: desde su apariencia pública y sus álgos, a las películas que veía, los alimentos que tomaba (la célebre dieta de pimienta roja y leche en su fase angelina) y las ciudades que visitaba, como si se trata de un actor de método.²⁶² Este proceso, documentado en el filme *Being Bowie* (Will Brooker, Rebecca Hughes, 2017), quiso replicar los espacios mentales que podría haber habitado Bowie, entendiendo a la estrella como una máscara, literalmente. La experiencia inmersiva es, según el propio Brooker, una “carta de amor a Bowie”, en la que el proceso de documentación debía pasar por “construir un puente” entre el músico y el académico. Pero las fronteras de la investigación se complican en el momento en que los medios de comunicación se interesan por el experimento de Brooker, dándole notoriedad pública y forzándolo prácticamente a asumir su condición de nuevo álgos de Bowie en diversos actos: en una entrevista radiofónica su identidad desaparece hasta el punto de afirmar que “Will Brooker ha dejado de existir”. No solo eso, el profesor, sin experiencia musical previa, se convirtió en el cantante de un grupo de tributo al músico.

La muerte de David Bowie sacudió los cimientos de la investigación de Brooker, ahora convertida en un viaje hacia la muerte, y no la “celebración en vida” que él había pretendido realizar. En cualquier caso, la experiencia recupera la idea de la estrella de rock como identidad asumida que tanto inspiró a Bowie a principios de los setenta, y también refleja a la perfección la forma en que un fan puede abrazar la proyección que tiene del personaje, llenándola de sentido con su mirada.

Por otro lado, tampoco vamos a pretender que la trayectoria filmica del firmante de “*Heroes*” era la única vía posible para articular esta tesis, pues eso sería rechazar de pleno otras investigaciones pasadas, presentes o futuras, cada una con sus particularidades estimulantes, y que leeríamos con sumo interés. Sí creemos, sin embargo, que se trata de una figura que aglutina casi todos los aspectos a tener en cuenta a la hora de hablar de la relación entre pop-rock y cine,²⁶³ concentrados en dos bifurcaciones: lo que significa hacer aparecer el cuerpo de Bowie en pantalla, y lo que implica invocar su voz musical.

En el primer punto, David Bowie es fundamental en lo relativo a que la asimilación de la cultura rock por parte del cine evolucione más allá del interés industrial y produzca obras en la que la

262 O como un equivalente pop del Pierre Menard *borgiano*.

263El “casi” se refiere a las bandas sonoras originales de raíz pop-rock, punto que se le resistió repetidamente, aunque en sus LPs podamos encontrar trazas de ese trabajo, signos de partituras musicales “tachadas”.

estrella musical no participa en tanto que son vehículos para su lucimiento, sino porque resultan simpáticas a la proyección pública y al gesto autoral que han construido. Esa es la razón que lleva a Kay Dickinson a distinguir la filmografía de Elvis Presley de *El hombre que cayó a la Tierra*, donde Thomas Jerome Newton se convierte en una capa más del cúmulo de significados contenidos en la persona de David Bowie.

Esa película, y las que siguieron, abren un filón en el cual los cineastas se alimentan de la imagen de la estrella del rock, y estas aprovechan la imagen filmica para *completarse*. Si bien es cierto que antes que Bowie hubo otros músicos que se probaron en pantalla, como John Lennon o Mick Jagger (este, con el mismo Nicolas Roeg que luego daría a Bowie “el papel de su vida”), ninguno de ellos fue tan persistente a la hora de incorporar el cine como una de sus vías de expresión y exposición pública.²⁶⁴ Sin el precedente inmediato de David Bowie, resulta difícil imaginar la evolución de la trayectoria de Tom Waits, en sí mismo otro paradigma de autor que expulsa la subjetividad de la narración, y que como Bowie, decidió reinventarse -en su caso, de *crooner* noctámbulo a bardo de la extravagancia- y explotar su imagen a través del cine, a través sobre todo de la colaboración con dos cineastas, Francis Ford Coppola y Jim Jarmusch, que integrarían su presencia en la puesta en escena de varias de sus películas. Es más, se diría que todos los papeles cinematográficos que ha encarnado han sido elecciones basadas a cómo su voz raspada se ajustaba al discurso del personaje: tras la voz se veía un rostro, el suyo. Incluso los seguidores del cómic de Mike Mignola *Hellboy* han manifestado a lo largo de los años las semejanzas, y lo adecuado que Waits sería para interpretar al personaje. Cuando finalmente este fue adaptado a la gran pantalla, con los rasgos de Ron Perlman, el director quiso reconocer esta afinidad incorporando una escena en que su *Hellboy* escucha su canción *Heart Attack and Wine*: Waits es, en cierto modo, la presencia ausente en la película.

Algo similar podría decirse de Nick Cave, quien desde muy pronto encontró en el cine una forma de expandir una ambición narrativa que el formato de canción rock constreñía irremediablemente: suyos son los guiones de tres largometrajes de John Hillcoat –*Ghosts... of the Civil Dead* (1989), *The Proposition* (2006) y *Lawless* (2012)-, para los cuales también escribió la banda sonora (actividad que desde hace algo más de una década se ha convertido en una práctica habitual para el australiano, en colaboración estable con el violinista Warren Ellis). Así, estas tres películas pueden

264Aunque la filiación de Jagger con Jean-Luc Godard, Albert y David Maysles, Kenneth Anger y Roeg diera al vocalista de The Rolling Stones cierto caché cinéfilo, al menos en el período comprendido entre finales de los sesenta y principios de los setenta.

verse como extensiones de su cancionero, para las cuales Cave ha compuesto tanto la letra (la palabra, el guion) como la música. Además de esta labor de escritura de ficciones, Cave también ha sido objeto de diversos documentales que retratan distintas etapas de su biografía artística. Incluso participó en la escritura de *20.000 días en la Tierra* (*20.000 Days on Earth*, Iain Forsyth y Jane Pollard, 2014), retrato pseudodocumental sobre su figura, lo que le permitió diseñar situaciones, espacios y encuentros adecuados a su imagen, yendo un paso más allá que Bowie en *Cracked Actor*, donde solo podemos pensar que el músico mantiene cierto “método en su locura” para mantener fijo en él el objetivo de la cámara. Este autocontrol tendría su reverso, en el caso de Cave, en *One More Time with Feeling* (Andrew Dominik, 2016), crónica de la grabación de su disco *Skeleton Tree* (Bad Seeds Ltd., 2016) y, sobre todo, del luto por la muerte de su hijo adolescente Arhur, que planea por dicho álbum, tiñendo de sentido luctuoso incluso aquellas canciones que fueron escritas antes de su deceso: este filme muestra a una estrella que ya no posee control sobre su imaginario, enfrentada a lo que sucede cuando la literatura impacta en una realidad que supera lo simbólico.

Pero, seguramente, el caso que más paralelismos podría encontrar con el de David Bowie es el de Madonna, paradigma de la estrella pop construida audiovisualmente, cuya carrera nace discográficamente en 1983, yendo de la mano de la evolución y difusión masiva del videoclip, y cuyas incursiones en la interpretación, si bien cuestionadas desde ciertos sectores, responden a no tanto al deseo de buscar vehículos, como de encontrar proyectos que encajen con su imagen de estrella, tal y como Lisa Lewis afirma a propósito de su debut como actriz en *Buscando a Susan desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985).

“[*Desperately Seeking Susan*] is not “Madonna's film”. Madonna played a character role in an ensemble cast, a role in a screenplay that circulated Hollywood for five years before being sold as a package to Orion Pictures, teaming Director Susan Seidelman with Rosanna Arquette as the starring actor. The film's publicist, Reid Rosefelt, has distinguished *Desperately Seeking Susan* from a “vehicle film”, such as Prince's *Purple Rain* [...]”²⁶⁵ in which the script and starring role are designed around a particular performer. [...]

265La de Prince sería otra vía interesante para el estudio, pues en su caso los vehículos de lucimiento estelar son indisolubles de una personalidad multiinstrumentista, deseosa de expandir sus áreas de virtuosismo en cualquier disciplina posible: al éxito de *Purple Rain* (Albert Magnoli, 1984), actualización del formato musical pop que devino uno de los casos más triunfales de sincronización entre película y banda sonora, le siguieron sendos filmes menos afortunados comercialmente, en los que el mismo Prince asumía la dirección: *Under the Cherry Moon* (1986) y *Graffiti Bridge* (1990). Además, también dirigió el film-concierto *Sign 'o' the Times* (1987), creando así una puesta en escena para su propia música.

Seidelman has said that she cast Madonna over some two hundred actors who tested for the part because she believed her style and image provided elements suited to Susan's character.” (Lewis, 2003: 182)

Posteriormente, Madonna seguiría interpretando papeles cinematográficos, normalmente en producciones *mainstream*, como *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), para la cual sincronizó el disco *I'm Breathless* (Sire, 1990). Y también en obras de talante independiente, como *Snake Eyes* (Abel Ferrara, 1993), en cuyo riesgo resuenan las decisiones tomadas por Bowie a la hora de trabajar con autores poco o nada hollywoodienses. Y, por último, es obligatorio mencionar que Madonna también ha dado el paso a la dirección cinematográfica, con los largos *Filth and Wisdom* (2008) y *W. E.* (2011).

Mucho más recientemente, la integración de la estrella en distintas identidades filmicas/audiovisuales llegó a un tentativo punto de máxima ebullición el 5 de mayo de 2018, cuando la presente investigación entraba en su recta final, Childish Gambino publicó el videoclip de su nuevo single, *This Is America*.²⁶⁶ En unas horas, unos instantes, la canción y su video ya eran un fenómeno global, que rubricaba la temporada triunfal del autor de semejante proyecto musical, Donald Glover, también creador y protagonista de la serie de televisión Atlanta, y actor de fama ascendente, que ese mismo mayo estrenaría *Han Solo: una historia de Star Wars (Solo: A Star Wars Story*, Ron Howard, 2018), donde interpreta a Lando Calrissian, el personaje hecho icónico por Billy Dee Williams en la saga galáctica original. Pese a la obvia diferencia entre las facetas, nadie parece preocupado en distinguir al Glover actor del Glover *showrunner*, y a estos del Glover músico que opera bajo el alias de Childish Gambino.²⁶⁷ Se entendía que eran textos distintos que pasaban por el cuerpo y la voz de una misma estrella, legitimada a combinar sus intereses como mejor le apeteciera, pues poco importaba si era más actor que cantante, o viceversa.

Este hecho representa un cambio de sensibilidad en la mirada del público que podría conllevar la desactualización de las hipótesis de Kay Dickinson en *Off Key*, pues no podemos aplicarle su

²⁶⁶ En realidad, la canción fue presentada a través del videoclip. Música e imagen unidas en la primera impresión, como un único mensaje. El mismo procedimiento que escogió Bowie para *Where Are We Now?* en 2013.

²⁶⁷ Esto fue así a partir de la aparición del álbum *Awaken, My Love!* (2016). Los anteriores esfuerzos musicales de Glover bajo el alias de Childish Gambino sí habían encontrado una recepción más hostil, por ejemplo por parte de portales de referencia como Pitchfork, que lo consideraba una broma irrelevante paralela a su trayectoria como actor, identificada entonces con la comedia. Ahora mismo, Pitchfork es uno de los principales valedores de Glover, en todas sus facetas.

hipótesis de cortocircuito o desajuste en el tránsito de la persona musical a la persona actoral, que es observada críticamente como un todo, no como una transición entre ámbitos laborales en los que la estrella presenta desniveles de profesionalización. También supondría una revisión de los planteamientos de Dyer, en el que la estrella ya no debe identificarse con un tipo constante, sino que dispone de la inestabilidad que proporcionan los distintos significados que puede transmitir su cuerpo. Es lo que ocurre, precisamente, en *This Is America*, donde los gestos y expresiones de Glover-Childish Gambino lanzan constantemente emociones antitéticas, que amplían, o dificultan, la lectura del mensaje socialmente crítico que se extrajo del tema desde el primer minuto que pasó colgado en la red.

Donald Glover es, ahora mismo, el cuerpo audiovisual por excelencia: es músico, es actor, es creador de obras de ficción serial, sin necesidad de ser más una cosa que otra. El público es capaz de transitar de una faceta a otra sin que la experiencia resulte traumática, sin hallar desajustes entre estas tareas, que comparten gesto autoral.

Aunque todos los casos citados poseen particularidades estimulantes, de un modo u otro nos acaban devolviendo a David Bowie: él fue una figura clave en el proceso de acostumbrar la mirada del espectador a la presencia de las estrellas del rock y del pop en el cine. Además, resulta tentador observar las distintas apariciones filmicas de la estrella musical, sobre todo aquellas que toman forma de cameo,²⁶⁸ como una encarnación (literalmente) que equivale a lo que supone usar una de sus canciones. Tanto en uno como en otro caso se trata de introducir a Bowie como “acontecimiento” en el texto filmico, sin continuidad. Una presencia disruptiva que rasga el relato de la ficción filmica e introduce aquello que el espectador sabe de David Bowie (la estrella, el extraño, el alienígena), signo tachado bajo la narrativa de la canción. Presencia ausente, musicalmente, Bowie *actúa* en la película, hace que ella, o sus personajes (sobre todo si son interpretados por Denis Lavant a las órdenes de Léos Carax), vibren, denotando un evento extraordinario, introduciéndose en el plano emotivo de las criaturas de ficción, que en ese momento realizan, más incluso que el director o la directora, su entrada en la apertura del gesto autoral que representa cada tema.

Las nociones teóricas y filosóficas que hemos trabajado a partir de David Bowie viven también en muchos otros textos filmicos. Pensemos, por ejemplo, en la película de Spike Jonze *Donde viven los monstruos* (*Where the Wild Things Are*, 2009), que adapta, amplía, transforma las nueve frases

²⁶⁸Para un análisis más exhaustivo sobre este punto, véase Redmond, 2018: 150 - 157

del libro ilustrado que Maurice Sendak publicó en 1963 en un largometraje de cien minutos, protagonizado por Max (Max Records), un niño que, tras ser castigado por su madre (Catherine Keener), huye (o imagina huir) a una isla aparentemente desierta, donde conocerá a unas criaturas fantásticas que lo coronarán rey de los monstruos y le permitirán vivir una fantasía salvaje, antes de asumir el inevitable destino de la madurez.

La banda sonora de esta película corre a cargo de Karen O, vocalista de la banda Yeah Yeah Yeahs, que signa el trabajo como “Karen O and the Kids”. Entre las piezas que forman este tejido sonoro hallamos *Worried Shoes*, que suena al inicio de la película, durante una de las interacciones entre Max y su madre. Puede que el tema tenga más impacto emocional cuando es escuchado en el disco que compila la banda sonora que integrado en el filme, pero el detalle que debemos poner de relieve es la conexión que efectúa: *Worried Shoes* no es una canción original de Karen O., sino que se trata de una versión del cantautor de culto Daniel Johnston, figura reverenciada en la escena underground estadounidense, y afectada de un trastorno bipolar, que cuesta mucho separar de sus grabaciones técnicamente imperfectas pero poseedoras de un temblor verdadero, de emoción pura, *casi infantil*, acechada por la sombra. En el momento en que el espectador se percata de este signo, de la presencia ausente de Johnston, *Donde viven los monstruos* ya no puede volver a ser vista igual. Si ya de por sí el filme desafía con excentricidades las convenciones de una película teóricamente “para niños”, *Worried Shoes* se encarga de moverla con ternura hacia una revelación perturbadora, enfrentando la infancia de Max, y su paréntesis de aventura, a la infancia eterna de Daniel Johnston, aislado por siempre en su propia insularidad inalcanzable, descubriendo el reverso voluptuoso de la imaginación.

Aún más evidente para las cuestiones de que nos hemos ocupado en esta investigación es el caso de *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), una película que nace, literalmente, como una canción. O, como mínimo, a partir de la forma de una serie de canciones. En el libreto de la banda sonora, *Magnolia – Music from the Motion Picture* (Reprise Records, 1999), el director escribe su confesión: “I sat down to write an adaptation of Aimee Mann songs. Like one would adapt a book for the screen”. Cambiemos el nombre del artista y, probablemente, muchos otros cineastas (entre ellos, todos los que han sido citados y estudiados en esta tesis) podrían suscribir la frase, pues han creado, si no películas enteras, sí al menos secuencias memorables a través de temas musicales que les estallaban en el pecho. Pero dejemos que Anderson elabore su discurso:

“In my *original* [las cursivas, irónicas, están en el texto original] motion picture screenplay,

Claudia [personaje al que da vida Melora Walters] says: “Now that I’ve met you, would you object to never seeing me again?”. I must come clean. I did not write that line. Aimee Mann wrote that line as the opening for her song *Deathly*, and I wrote backwards from that line. It equals the story of Claudia. It equals the heart and soul of *Magnolia*. All stories for the movie were written branching off from Claudia, so one could do the math and realize that all stories come from Aimee’s brain, not mine.”

Con esto, el cineasta se borra como autor del filme. *Magnolia* no es la expresión de la subjetividad de Anderson, sino un gesto surgido como reacción y asimilación de otro texto, de una canción pop. Anderson quiere que eso quede claro, y por eso no hace de Mann un signo tachado en la función, sino que la integra activamente en ella, manifestándose a través de canciones ya publicadas o compuestas expresamente para la ocasión, que hacen de la cantante un acusmase que sobrevuela las tres horas de este relato coral. Su música no suena de forma diegética y, sin embargo, es escuchada. Al menos, así sucede en una de las secuencias centrales, en la que todos los personajes son unidos por la canción *Wise Up*: el tema suena íntegramente y en el primer plano de la mezcla de sonido, mientras el montaje nos muestra a los distintos actores y actrices por separado, como si se tratara talmente del vídeo musical del tema. No hay ninguna evidencia de que *Wise Up* emane de una fuente diegética y, pese a ello, podemos escuchar a los personajes siguiendo la letra, hermanados metadiegeticamente.



Magnolia / Save Me: el cuerpo de la banda sonora se hace presente en Aimee Mann.

Hemos descrito la escena como un video musical para *Wise Up*. Esta impresión se refuerza en el momento en que vemos el videoclip que Anderson realizó para *Save Me*, composición original de Mann para el filme, por la cual obtuvo una nominación al Oscar. Se trata, en esencia, del perfecto negativo de la secuencia antes descrita: de nuevo, los personajes van desfilando por la pantalla, cada uno en un escenario distinto. La diferencia es que, en esta ocasión, nosotros (pero no los demás personajes) sí vemos a Aimee Mann, presente físicamente en estos *tableau vivants* (una idea que se repite en las imágenes del libreto de la banda sonora). En otras palabras: la música metadiegética se

hace visible y, en el proceso, la película y su banda sonora emprenden un proceso en el que no se sabe donde termina una y donde empieza la otra, ya que si el filme nació de las canciones de Mann, esta respondió con una serie de composiciones que viven en y para el texto filmico y que a su vez crean un disco –la banda sonora como objeto– que no existiría sin la película: “So here it is, the perfect memento to remember the movie – or you can look at the movie as the perfect memento to remember the songs that Aimee has made”. Anderson lo reconoce: no hay jerarquía, los dos gestos deben tratarse de igual a igual.

Paradigmáticas y magníficas, las de *Donde viven los monstruos* y *Magnolia* son, no obstante, tan solo dos entre la inabarcable cantidad de puertas que pueden ser abiertas si el espectador decide prestar atención a qué canciones suenan en un texto filmico, algo que nosotros hemos delimitado a la figura de David Bowie porque, por su condición de “internet antes que internet”, al estudiarlo se hace patenta la intencionalidad del cineasta que lo incorpora, a él o a su voz, al entramado metadieético del filme: siempre será un signo que se dirige a otros signos; un espacio de apertura y afinidad que, a través de la musicalidad, ayuda a comprender aquello que se encuentra presente/ausente en los intersticios de la película.

Bibliografía

- AA.VV. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar Ediciones, 2006
- ADORNO, THEODOR W.. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2008
- ADORNO, THEODOR W. y EISLER, HANS. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976
- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005
- AGAMBEN, GIORGIO. *Ninfas*. Valencia: Pre-Texos, 2010
- AMMON, THEODORE G. (Ed.). *Rebel Rebel. David Bowie and Philosophy*. Chicago: Open Court, 2016
- ÁRROBA, ALVARO (Ed.). *Claire Denis. Fusión Fría*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2005
- ASHBY, ARVED (Ed.). *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers after MTV*. Nueva York: Oxford University Press, 2013
- AUSLANDER, PHILIP. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006
- BALLÓ, JORDI y PÉREZ, XAVIER. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Anagrama, 2015
- BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986
- BASSETTI, SERGIO. *La musica secondo Kubrick*. Turín: Lindau, 2003
- BAUDRILLARD, JEAN. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2000
- BEADLE, JEREMY J. *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Soundbite Era*. Londres: Faber and Faber Limited, 1993
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca, 2003
- BOWIE, DAVID y WALSH, ENDA. *Lazarus*. Londres: Nick Hern Books, 2016
- BINH, N.T., MOURE, JOSÉ y SOJCHER, FRÉDÉRIC (Ed.). *Cinéma et musique: accords parfaits. Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. París: Les Impressions Nouvelles, 2014
- BROACKES, VICTORIA y MARSH, GEOFFREY (Ed.). *David Bowie Is*. Londres: V&A Publishing, 2013
- BROOKER, WILL. *Forever Stardust. David Bowie Across the Universe*. Londres: I. B. Tauris, 2017
- BUCKLEY, DAVID. *David Bowie, una extraña fascinación*. Barcelona: Ediciones B, 2001

- BUHLER, JAMES, FLINN, CARYL y NEUMEYER, DAVID (Ed.). *Music and Cinema*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000
- CASTALDO, GINO. *Il buio, il fuoco, il desiderio. Ode in morte della musica*. Turín: Einaudi Editore, 2008
- CHION, MICHEL. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993
- CHION, MICHEL. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997
- CHION, MICHEL. *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999
- CHION, MICHEL. *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2004
- CHION, MICHEL. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004
- CINQUE, TOIJA, MOORE, CHRISTOPHER, REDMOND, SEAN (Ed.). *Enchanting David Bowie. Space, Time, Body, Memory*. Nueva York: Bloomsbury, 2015
- COHEN, THOMAS F. *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. Nueva York: Wallflower Press, 2012
- CONRICH, IAN y TINCKNELL, ESTELLA. *Film's Musical Moments*. Edinburgo: Edinburgh University Press Ltd., 2006
- COPELAND, AARON. *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2014
- CRITCHLEY, SIMON. *Bowie*. Madrid: Sexto Piso, 2016
- DELEUZE, GILLES. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2004
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Texas, 2004
- DERRIDA, JACQUES. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995
- DICKINSON, KAY (Ed.). *Movie Music. The Film Reader*. Londres: Routledge, 2003
- DICKINSON, KAY. *Off Key. When Film and Music Won't Work Together*. Nueva York: Oxford University Press, 2008
- DONNELLY, K.J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. Londres: BFI, 2005
- DONNELLY, K.J. *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*. Nueva York: Oxford University Press, 2014
- DONNELLY, K.J. *Magical Musical Tour. Rock and Pop in Film Soundtracks*. Nueva York: Bloomsbury, 2015
- DYER, RICHARD. *Stars (new edition)*. Londres: BFI, 1998
- FRITH, SIMON. *Performing Rites: on the Value Of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996

- FRITH, SIMON, GOODWIN, ANDREW Y GROSSBERG, LAWRENCE (Ed.). *Sound and Vision. The Music Video Reader*. Londres: Routledge, 1993
- GABEL, J.C. y HUNDLEY, JESSICA (Ed.). *Beyond the Beyond. Music from the Films of David Lynch*. Los Ángeles: Hat & Beard Press, 2016
- GODDARD, SIMON. *Ziggyology: a Brief History of Ziggy Stardust*. Londres: Ebury Press, 2015
- GOLDMARK, DANIEL IRA, KRAMER, LAWRENCE, LEPPERT, RICHARD (Ed.). *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Los Ángeles: University of California Press, 2007
- GOODWIN, ANDREW. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1992
- GORBMAN, CLAUDIA. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Londres: BFI, 1987
- GRAHAM, DAN. *Rock / Music Writings*. Nueva York: Primary Information, 2009
- GUILLOT, EDUARDO (Ed.). *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress, 2008
- HAJDU, DAVID. *Heroes and Villains. Essays on Music, Movies, Comics, and Culture*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2009
- HAMPTON, HOWARD. *Born In Flames. Termite Dreams, Dialectical Fairy Tales and Pop Culture*. Cambridge: Howard University Press, 2007
- HERZOG, AMY. *Dreams of Difference, Songs of the Same. The Musical Moment in Film*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR. *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay, 2005
- JONES, KENT (Ed.). *Olivier Assayas*. Viena: SYNEMA Publikationen, 2012
- JULLIER, LAURENT. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, 2007
- JUSLIN, PATRICK N. (Ed.). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Nueva York: Oxford University Press, 2001
- KALINAK, KATHRYN. *Film Music. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2010
- KASSABIAN, ANAHID. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nueva York: Routledge, 2001
- LACK, RUSSELL: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*. Londres: Quartet Books, 2004
- LARSON, STEVE: *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012
- LECHÓN, MANUEL (Ed.). *Todd Haynes. El creador seminal*. Gijón: Festival Internacional de

- Cine de Gijón, CGAI, IVAC, 2000
- MARCUS, GREIL. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*.
Barcelona: Anagrama, 1993
- MARCUS, GREIL. *La historia del rock and roll en 10 canciones*. Barcelona: Contra, 2014
- MORGAN, DAVID. *Knowing the Score. Film composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat and Tears of Writing for Cinema*. Nueva York: HarperCollins, 2000
- MORIN, EDGAR. *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa, 1972
- MORLEY, PAUL. *The Age of Bowie*. Londres: Simon & Schuster, 2016
- MOUËLLIC, GILLES. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 2011
- O'LEARY, CHRIS: *Rebel Rebel. All the Songs of David Bowie from '64 to '76*. Zero Books, 2015 (También en Pushing Ahead of the Dame: <http://bowiesongs.wordpress.com>)
- PEGG, NICHOLAS: *The Complete David Bowie*. Londres: Titan Books, 2016
- PIAZZA, SARA. *Jim Jarmusch. Music, Words and Noise*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2015
- POIRIER, RICHARD: *The Performing Self. Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*. Nueva York: Oxford University Press, 1971
- POLITE, PABLO G. y SÁNCHEZ, SERGI (Eds.). *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona: Alpha Decay, 2005
- QUINTANA, ÀNGEL. *Olivier Assayas. Líneas de fuga*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2003
- RADIGALES, JAUME. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2007
- REYNOLDS, SIMON. *Después del rock, Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010
- REYNOLDS, SIMON. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012
- REYNOLDS, SIMON: *Como un golpe de rayo. El glam y su legado, de los setenta al siglo XXI*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017
- RICHARDSON, JOHN, GORBMAN, CLAUDIA y VERNALLIS, CAROL. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- RODLEY, CHRIS: *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba Editorial, 1998
- RODRÍGUEZ SERRANO, AARÓN. *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar*. Madrid: Notorious Ediciones, 2012
- ROMNEY, JONATHAN, WOOTON, ADRIAN (Ed.). *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s*. Londres: BFI, 1995
- ROSENBAUM, JONATHAN, MARTIN, ADRIAN (Ed.). *Movie Mutations. The Changing Face of*

World Cinephilia. Londres: BFI, 2003

SCHAFFER, R. MURRAY. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013

SÉLAVY, VIRGINIE. *The End. An Electric Sheep Anthology*. Londres: Strange Attractor Press, 2011

SELZNICK, BRIAN. *Meravelles*. Barcelona: Editorial Cruïlla, 2012

SHEEN, ERICA y DAVISON, ANNETTE (Ed.). *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*. Londres: Wallflower Press, 2004

STAROBINSKI, JEAN. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Editores, 2007

STUBBS, DAVID. *Fear of Music. Why People Get Rohtko But Don't Get Stockhausen*. Winchester: O Books, 2009

THURBER, J. *La vida secreta de Walter Mitty*. Barcelona: Acantilado, 2004

TOMASOVIC, DICK. *Kino-Tanz. L'art choréographique du cinéma*. París: Presses Universitaires de France, 2009

TOOP, DAVID: *Ocean of Sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Londres: Serpent's Tail, 1995

TOOP, DAVID. *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*. Londres: Serpent's Tail, 2004

TOOP, DAVID: *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013

TRYNKA, PAUL: *Starman*. Londres: Sphere, 2011

WALDREP, SHELTON: *Future Nostalgia. Performing David Bowie*. Nueva York: Bloomsbury, 2016

WATKINS, PETER: *Peter Watkins. Historia de una resistencia*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004

ZOLLER SEITZ, MATT. *The Wes Anderson Collection*. Nueva York: Abrams, 2013

REVISTAS Y CAPÍTULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS

AA.VV. *Mojo Classic – 60 Years of Bowie*. Londres: EMAP Metro Ltd, 2007

AA.VV. *Música & Cine*. SO Film nº 25. Barcelona: Capricci Publishing, septiembre 2015

AA.VV. *David Bowie 1947 – 2016*. En Rockdelux nº . Barcelona: Ediciones RDL, febrero 2016

AA.VV. *Bowie 1947 – 2016*. En Mojo 268. Londres: EMAP Metro Ltd, marzo 2016

AA.VV. *In Focus: David Bowie on Screen*. En Cinema Journal 57. Austin: University of Texas Press, primavera 2018

ALVÁREZ LOPEZ, CRISTINA: *Throwing darts in lovers' eyes*. Transit, 11-01-2016

- <http://cinentransit.com/christiane-f/#seisx> (Consultado el 17-02-2018)
- AMMON, THEODORE G. *The flux of it all*. En AMMON, *Rebel Rebel*. Pág. 19 - 29
- ANÓNIMO. *Mad Men paid \$250k for Beatles song*. Rolling Stone, 08-05-2012.
<https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/mad-men-paid-250k-for-beatles-song-179470/> (Consultado el 10-06-2018)
- ASHBY, ARVED. *Wes Anderson, Ironist and Auteur*. En ASHBY, *Popular Music and the New Auteur*. Pág. 180 - 201
- BAILEY, BRUCE. *Labyrinth is a fairy-tale movie that grown-ups can believe in*.
 The Montreal Gazette, 03-07-1986
- BOTZ-BORNSTEIN, THORSTEN. *You don't have to be stupid to be cool*. En AMMON, *Rebel Rebel*. Pág. 9 - 18
- CAMERON, KEITH. *The day after the next day*. En Mojo 266, enero de 2016. Londres: EMAP Metro Ltd, 2016. Pág. 70 - 76
- CAMERON, KEITH. *To boldly go – Blackstar review*. En Mojo 266, enero de 2016. Londres: EMAP Metro Ltd, 2016. Pág. 86
- CAMPION, CHRIS. *Bowie and the missing soundtrack: the amazing story behind The Man Who Fell to Earth*. The Guardian, 08-09-2016.
<https://www.theguardian.com/music/2016/sep/08/the-man-who-fell-to-earth-soundtrack-bowie-john-phillips> (Consultado el 20-12-2017)
- CASAS, QUIM. *Diccionario musical lynchiano*. En AA.VV. *Universo Lynch*. Pág. 41 - 69
- CINQUE, TOIJA. *“Canvas of Flesh”: David Bowie, Andy Warhol in Basquiat*. En Cinema Journal 57. Pág. 158 - 166
- COHEN, ANNABEL J.: *Music As a source of emotion in film*. En JUSLIN (ED.), *Handbook of Music and Emotion*.
- COHN, LAWRENCE. *The Linguini Incident review*. Variety, 04-05-1992.
<https://variety.com/1992/film/reviews/the-linguini-incident-1200429791/>
 (Consultado el 05-05-2018)
- COSGROVE, BEN. *Walter Mitty an the LIFE Magazine Covers That Never Were*. TIME.com, 30-11-2014. <http://time.com/3491113/walter-mitty-and-the-life-magazine-covers-that-never-were/> (Consultado el 19-02-2018)
- CRUZ, NANDO. *Ser gay en el Londres de Bowie*. El Periódico, 14-01-2016.
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160114/john-howard-apollo-kid-in-a-big-world-homofobia-4815992> (Consultado el 16-05-2018)
- DAVIES, ANDREW. *David Bowie interview*. The Big Issue, enero de 1999

- D'CRUZ, GLENN. *He's not there. Velvet Goldmine and the spectres of David Bowie*. En CINQUE, MOORE, REDMOND, *Enchanting David Bowie*. Pág. 259 - 273
- DELORME, STÉPHANE. *Expérimental, grunge et no wave. Entretien avec Thurston Moore*. En Cahiers du Cinéma n° 722, mayo 2016. París: Cahiers du Cinéma. Pág. 98 - 103
- DONNELLY, K.J.. *Falling to Earth: Bowie's failed film soundtrack*. En DONNELLY, *Magical Musical Tour*. Pág. 93 - 104
- EHRlich, DAVID. *Sound + Vision: 12 Great David Bowie Soundtrack Cuts*. Rolling Stone, 12-01-2016. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/sound-vision-12-great-david-bowie-soundtrack-cuts-31010/the-perks-of-being-a-wallflower-heroes-154163/> (Consultado el 02-03-2018)
- DE ANGELIS, MARINA G.. *Jean Rouch, comme si: antropología, surrealismo y cine trance*. e-imagen Revista 2.0, Número 1, 2014. <https://www.e-imagen.net/project/jean-rouch-comme-si/> (Consultado el 16-03-2018)
- DE LUCAS, GONZALO. *Crítica de Tú y yo*. SO Film España. Julio-agosto 2013. Pág. 54 - 55
- DOMBAL, RYAN: *David Bowie - Blackstar* review. Pitchfork, 07-01-2016 <https://pitchfork.com/reviews/albums/21332-blackstar/> (Consultado el 12-05-2018)
- ECCLESTON, DANNY. *Space aces*. En Mojo 266, enero de 2016. Londres: EMAP Metro Ltd, 2016. Pág. 77
- FRITH, SIMON y LAING, DAVID. *Bowie Zowie: Two views of the glitter prince of rock*. Let It Rock, Junio 1973. Disponible en <http://www.5years.com/bowiezowie.htm> (Consultado el 04-11-2017)
- FURBY, JACQUELINE. ~~*New Killer Star*~~. En Cinema Journal 57. Pág. 167 - 174
- GALLAGHER, TAG. *John Ford*. Madrid: Akal, 2009
- GALT, ROSALIND. *David Bowie's Perverse Cinematic Body*. En Cinema Journal 57. Pág. 131 - 139
- GARNER, KEN. *You've heard this one before: Quentin Tarantino's scoring practices from Kill Bill to Inglorious Basterds*. En ASHBY, *Popular Music and the New Auteur*. Pág. 157 - 179
- GOFF, OSCAR. *Review: Theory of Obscurity*. Boston Hassle, 30-04-2015. <https://bostonhassle.com/review-theory-of-obscurity-a-film-about-the-residents-2015-dir-don-hardy-jr/> (Consultado el 06-05-2018)
- GORBMAN, CLAUDIA. *Auteur Music*. En GOLDMARK, KRAMER, LEPPERT (Ed.). *Beyond the Soundtrack*. Pág. 149 - 162
- GORBMAN, CLAUDIA. *Why Music? The Sound Film and Its Spectator*. En DICKINSON (Ed.). *Movie Music. The Film Reader*. Pág. 37 - 47

- HARMETZ, ALJEAN. *Star Wars and Muppet Wizards Team Up in Labyrinth*. The New York Times, 15-09-1985 (Consultado el 15-01-2018)
- HUDSON, HARRIET, CURTIS, KATE. *Cherie Currie of The Runaways Talks Chainsaws and Confronting Fear*. Noisey, 12-06-2016
https://noisey.vice.com/en_au/article/rq4yw3/cherie-currie-of-the-runaways-talks-chainsaws-and-confronting-fear (Consultado el 23-05-2017)
- LEWIS, LISA. *A Madonna "Wanna-Be" Story on Film*. En DICKINSON. (Ed.). *Movie Music. The Film Reader*. Pág. 181 - 190
- LODER, KURT. *David Bowie: Straight Time*. Rolling Stone, 12-05-1983
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/david-bowie-straight-time-69334/>
 (Consultado el 12-02-2018)
- MACKINNON, ANGUS. *The Future Isn't What It Used to Be*. New Musical Express, 13-09-1980. Disponible en: <http://www.bowiegoldenyears.com/articles/800913-nme.html>
 (Consultado el 06-05-2017)
- MASLIN, JANET. *Horrors of addiction*. The New York Times, 19-03-1982
<https://www.nytimes.com/1982/03/19/movies/horrors-of-addiction.html>
 (Consultado el 21-02-2018)
- MINTZER, JORDAN. *Bird People – Cannes review*. The Hollywood Reporter, 19-05-2014
<https://www.hollywoodreporter.com/review/bird-people-cannes-review-702111>
 (Consultado el 06-06-2018)
- MORGAN, FRANCES. *Darkness Audible. Sub-bass, tape decay and lynchian noise*. En SÉLAVY, VIRGINIE. *The End. An Electric Sheep Anthology*. Pág. 186 - 202
- NDALIANIS, ANGELA. *Bowie and Science Fiction / Bowie as Science Fiction*. En Cinema Journal 57. Pág. 139 - 150
- PAGLIA, CAMILLE. *Theatre of Gender. David Bowie at the Climax of the Sexual Revolution*. En BROACKES & MARSH: *David Bowie Is*. Pág. 68 - 92
- PERROTT, LISA. *Future Nostalgia review*. Cinema Journal 57. Pág. 183 - 187
- REDMOND, SEAN. *David Bowie: In Cameo*. En Cinema Journal 57. Pág. 150 - 157
- REDMOND, SEAN. *The Whiteness of David Bowie*. En CINQUE, MOORE, REDMOND: *Enchanting David Bowie*. Pág. 215 - 230
- REISCH, GEORGE A. *The Actor Tells the Truth*. En AMMON, *Rebel Rebel*. Pág. 3 - 8
- RONK, LIZ. *LIFE in 2012: The Year in 12 Galleries*. Time.com, 02-12-2012
<http://time.com/3875143/life-in-2012-the-year-in-12-galleries/> (Consultado el 19-02-2018)
- SCHLOCKOFF, ALAIN. *Jim Henson Interview*. Ecran Fantastique, Febrero 1987

- SCHREIBER, RYAN. Hours... review. Pitchfork, 05-10-1999.
<https://pitchfork.com/reviews/albums/881-hours/> (Consultado el 05-06-2018)
- SCOTT, A.O.. *The void beckons: it's time to leap*. The New York Times, 11-09-2014.
<https://www.nytimes.com/2014/09/12/movies/in-bird-people-two-unhappy-souls-cut-their-chains.html> (Consultado el 06-06-2018)
- SHROYER, STEVE y LIFFLANDER, JOE. *David Bowie: Spaced out in the desert*. Creem, diciembre de 1975. Disponible en
http://www.moredarkthanshark.org/eno_int_creem-dec75.html
 (Consultado el 14-01-2018)
- SIMPSON, KATE. *David Bowie Interview*. Music Now, 20-12-1969
 Disponible en <http://www.bowiewonderworld.com/press/press60.htm#201269>
 (Consultado el 07-04-2018)
- SINKER, MARK. *Music as Film*. En ROMNEY, WOOTTON (Ed.). *Celluloid Jukebox*.
 Pág. 106 - 117
- STILWELL, ROBYNN J. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*. En
 GOLDMARK, KRAMER, LEPPERT (Ed.). *Beyond the Soundtrack*. Pág. 184 - 203
- TOOP, DAVID. *Rock musicians and film soundtracks*. En ROMNEY y WOOTTON: *Celluloid Jukebox*. Pág. 79
- TRYNKA, PAUL. *Send in the clowns*. En Mojo 266, enero de 2016.
 Londres: EMAP Metro Ltd, 2016. Pág. 78 - 83
- UNKLERUPERT. *Clint Mansell shares inspirations for the Mute score*. ManMadeMovies, 16-02-2018. <http://blog.manmademovies.co.uk/2018/02/16/clint-mansell-shares-inspirations-for-the-mute-score/> (Consultado el 07-04-2018)
- VAIN, MADISON. *David Bowie: Christopher Nolan remembers directing him on The Prestige*. Entertainment Weekly, 19-01-2016. <http://www.ew.com/article/2016/01/19/david-bowie-christopher-nolan-the-prestige/> (Consultado el 03-06-2018)
- WATTS, MICHAEL. *Oh, You Pretty Thing*. Melody Maker, 22-01-1972. Disponible en
<http://www.5years.com/bowiezowie.htm> (Consultado el 04-11-2017)
- WATTS, MICHAEL. *Flashback. 22 January 1972*. The Guardian, 22-01-2006
<https://www.theguardian.com/music/2006/jan/22/popandrock.davidbowie>
 (Consultado el 04-11-2017)
- WILLMAN, CHRIS. *Olympique figure skating revives 'Moulin Rouge' and Baz Luhrmann is loving it*. Variety, 14-02-2018. <https://variety.com/2018/music/news/baz-luhrmann-interview-olympics-moulin-rouge-1202709680/> (Consultado el 07-03-2018)

WISE, DAMON. *Knowing the score*. The Guardian, 08-12-2007.

<https://www.theguardian.com/film/2007/dec/08/popandrock>

(Consultado el 03-02-2018)

WRAY, DANIEL DYLAN. *David Lynch on Bowie and the music that inspired the new Twin Peaks*. Pitchfork, 19-09-2017. <https://pitchfork.com/thepitch/david-lynch-interview-on-bowie-and-music-that-inspired-the-new-twin-peaks/> (Consultado el 18-04-2018)

WROTH, KATHARINE. *David Bowie was the internet before the internet existed*. Grist, 15-01-2016 <https://grist.org/living/oh-you-thought-we-were-done-talking-about-bowie/> (Consultado 15-06-2018)

PELÍCULAS CITADAS

24 Hour Party People (Michael Winterbottom, 2002)

2001: una odisea en el espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

20.000 días en la Tierra (*20.000 Days on Earth*, Iain Forsyth y Jane Pollard, 2014)

Algo pasa con Mary (*There's Something about Mary*, Peter y Bobby Farrelly, 1998)

Alta fidelidad (*High Fidelity*, Stephen Frears, 2000)

Los amantes del Pont-Neuf (*Les amants du Pont-Neuf*, Léos Carax, 1991)

American Graffiti (George Lucas, 1973)

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

El ansia (*The Hunger*, Tony Scott, 1983)

L'Apollonide (souvenirs de la maison close) (Bertrand Bonello, 2011)

Arthur y los Minimoys (*Arthur et les Minimoys*, Luc Besson, 2006)

A Teenage Pajama Party (Jim Buckley, 1977)

Baal (Alan Clarke, 1982)

Baby Driver (Edgar Wright, 2017)

Basquiat (Julian Schnabel, 1996)

Beau travail (Claire Denis, 1999)

Being Bowie (Will Brooker, Rebecca Hughes, 2017)

Belladonna of Sadness (Eiichi Yamamoto, 1973)

El beso de la pantera (*Cat People*, Paul Schrader, 1982)

Bird People (Pascale Ferran, 2014)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Blow Up (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966)

Blue in the Face (Paul Auster, Wayne Wang, 1995)
Buscando a Susan desesperadamente (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985)
Cabeza borradora (*Eraserhead*, David Lynch, 1977)
Los canallas (*Les salauds*, Claire Denis, 2013)
Carga maldita (*Sorcerer*, William Friedkin, 1977)
Carretera perdida (*Lost Highway*, David Lynch, 1997)
Chico conoce chica (*Boy Meets Girl*, Leos Carax, 1984)
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1942)
Control (Anton Corbijn, 2007)
Cracked Actor (Alan Yentob, 1975)
C.R.A.Z.Y. (*Jean-Marc Vallée*, 2005)
Cristal oscuro (*Dark Crystal*, Jim Henson 1982)
Cuando el viento sopla (*When the Wind Blows*, Jimmy T. Murakami, 1986)
Cuando llega la noche (*Into the Night*, John Landis, 1985)
Cuenta conmigo (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986)
David Bowie: The Last Five Years (Francis Whately, 2017)
Dead Man (Jim Jarmusch, 1995)
Dentro del laberinto (*Labyrinth*, Jim Henson, 1986)
Los desmadrados piratas de Barba Amarilla (*Yellowbeard*, Mel Damski, 1983)
Désordre (Olivier Assayas, 1986)
Después del amor (*Shoot the Moon*, Alan Parker, 1982)
Destino de caballero (*A Knight's Tale*, Brian Helgeland, 2001)
Dick Tracy (Warren Beatty, 1990)
Dirty Dancing (Emile Ardolino, 1987)
Dogville (Lars von Trier, 2003)
Donde viven los monstruos (*Where the Wild Things Are*, Spike Jonze, 2009)
Dont Look Back (D.A. Pennebaker, 1967)
Encadenadamente tuya (*The Linguini Incident*, Richard Shepard, 1991)
En compañía de lobos (*In the Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984)
El enemigo público (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931)
Érase una vez en America (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984)
Los espigadores y la espigadora (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000)
Eva (Kike Maíllo, 2011)
Everybody Loves Sunshine (Andrew Goth, 1999)

Expediente Warren: The Conjuring (*The Conjuring*, James Wan, 2013)
Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)
Fantástico Sr. Fox (*Fantastic Mr. Fox*, Wes Anderson, 2009)
Feliz Navidad, Mr. Lawrence (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, Nagisa Oshima, 1983)
Filth and Wisdom (Madonna, 2008)
Frances Ha (Noah Baumbach, 2012)
French Cancan (*Jean Renoir*, 1955)
Ghosts... of the Civil Dead (John Hillcoat, 1989)
Gigoló (*Just a Gigolo / Schöner gigolo, armer gigolo*, David Hemmings, 1978)
Guardianes de la Galaxia (*Guardians of the Galaxy*, James Gunn, 2013)
Han Solo: una historia de Star Wars (*Solo: A Star Wars Story*, Ron Howard, 2018)
Hellboy (Guillermo del Toro, 2004)
High Rise (Ben Wheatley, 2015)
Holy Motors (Leos Carax, 2012)
El hombre elefante (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980)
El hombre que cayó a la Tierra (*The Man Who Fell to Earth*, Nicolas Roeg, 1976)
The House that Jack Built (Lars von Trier, 2018)
I'm Not There (Todd Haynes, 2007)
The Image (Michael Armstrong, 1967)
L'Intrus (Claire Denis, 2004)
Irma Vep (Olivier Assayas, 1996)
Johnny Mnemonic (Robert Longo, 1995)
El juego del halcón (*The Falcon and the Snowman*, John Schlesinger, 1985)
Last Days (Gus van Sant, 2005)
Lawless (John Hillcoat, 2012)
Life Aquatic (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson, 2004)
Los límites del control (*The Limits of Control*, Jim Jarmusch, 2009)
Llárame Peter (*The Life and Death of Peter Sellers*, Stephen Hopkins, 2004)
Llegada del tren a la estación de Ciotat (*L'arrive d'un train a La Ciotat*, Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895)
Long Time Dead (*Muertos del pasado*) (*Long Time Dead*, Marcus Adams, 2002)
Love You Till Tuesday (Malcolm J. Thomson, 1969)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Mala sangre (*Mauvais sang*, Leos Carax, 1986)

Malas calles (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973)
Malditos bastardos (*Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009)
Manderlay (Lars von Trier, 2005)
Maniac (Franck Khalifoun, 2012)
María Antonieta (*Marie Antoinette*, Sofia Coppola, 2006)
The Martian (Ridley Scott, 2015)
Matrimonio compulsivo (*The Heartbreak Kid*, Peter y Bobby Farrelly, 2007)
Il mio west (Giovanni Veronesi, 1998)
Mommy (Xavier Dolan, 2014)
The Mother (Roger Michell, 2003)
Moulin Rouge! (Baz Luhrmann, 2001)
Mr. Deeds (Steven Brill, 2002)
Mud (Jeff Nichols, 2012)
Los muertos (Lisandro Alonso, 2004)
La mujer pantera (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942)
El museo de las maravillas (*Wonderstruck*, Todd Haynes, 2017)
La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)
La noche de los muertos vivientes (*The Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968)
Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922)
One More Time with Feeling (Andrew Dominik, 2016)
One Plus One (Jean-Luc Godard, 1968)
Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)
Performance (Nicolas Roeg, Donald Cammell, 1970)
Phenomena (Dario Argento, 1985)
Pierrot in Turquoise or The Looking Glass Murders (Brian Mahoney, 1970)
Pola X (Leos Carax, 1999)
La posesión (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981)
Principiantes (*Absolute Beginners*, Julien Temple, 1985)
Privilege (Peter Watkins, 1967)
The Proposition (John Hillcoat, 2006)
Purple Rain (Albert Magnoli, 1984)
Radio On (Christopher Petit, 1978)
La red social (*The Social Network*, David Fincher, 2010)
Reservoir Dogs (*Quentin Tarantino*, 1992)

Ricochet (Gerry Troyna, 1984)

Romeo + Julieta (*Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996)

Rompiendo las olas (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1995)

Rugrats: la película – Aventuras en pañales (*The Rugrats Movie*, Igor Kovalyov, Norton Virgien, 1998)

The Runaways (Floria Sigismundi, 2010)

School Rock Band (*Bandslam*, Todd Graff, 2009)

El secreto del señor Rice (*Mr. Rice's Secret*, Nicholas Kendall, 1999)

Semilla de maldad (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955)

Seven (David Fincher, 1995)

Shame (Steve McQueen, 2011)

The Silent Bird (George Cukor, 1976)

The Snowman (Jimmy T. Murakami, 1983)

El solterón y la menor (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, Irving Reis, 1947)

Solteros (*Singles*, Cameron Crowe, 1992)

Sonrisas y lágrimas (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965)

Soñadores (*The Dreamers*, 2003)

Stroszek (Werner Herzog, 1977)

Theory of Obscurity: A Film about The Residents (Don Hardy Jr., 2015)

Tierra de abundancia (*Land of Plenty*, Wim Wenders, 2004)

Tommy (Ken Russell, 1975)

Tormenta de fuego (*Firestorm*, Dean Semler, 1998)

El truco final (*The Prestige*, Christopher Nolan, 2006)

Tú y yo (*Io e te*, Bernardo Bertolucci, 2012)

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, David Lynch, 1992)

Twin Peaks. El regreso (*Twin Peaks. The Return*, David Lynch, 2017)

Ultimátum a la Tierra (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951)

Un chien andalou (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929)

Un trabajo en Italia (*The Italian Job*, Peter Collison, 1969)

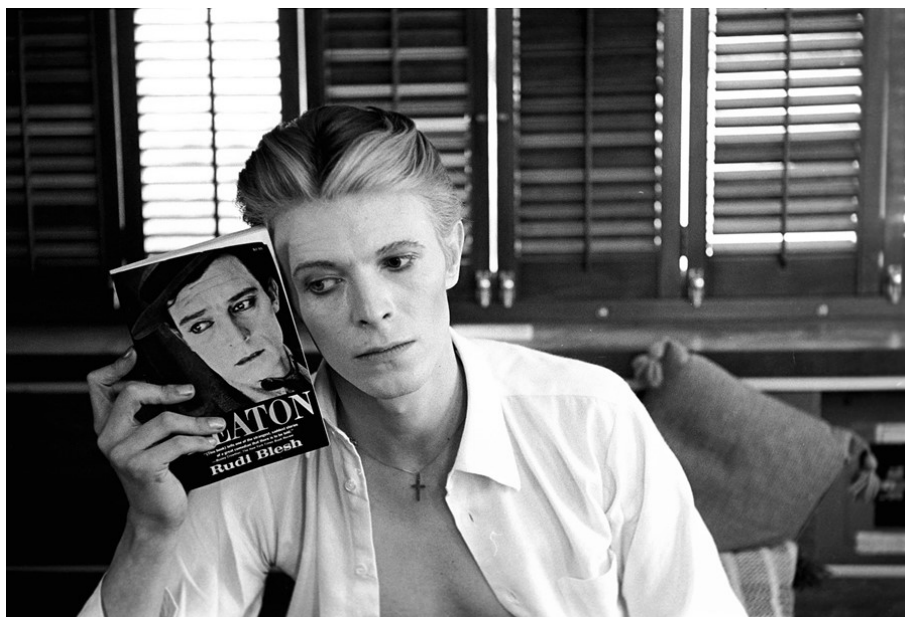
Valerian y la ciudad de los mil planetas (*Valerian and the City of a Thousands Planets*, Luc Besson, 2017)

Velvet Goldmine (Todd Haynes, 1998)

Las ventajas de ser un marginado (*The Perks of Being a Wallflower*, Stephen Chbosky, 2012)

La vida secreta de Walter Mitty (*The Secret Life of Walter Mitty*, Norman Z. McLeón, 1947)

La vida secreta de Walter Mitty (*The Secret Life of Walter Mitty*, Ben Stiller, 2013)
Vivir su vida (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962)
W. E. (Madonna, 2011)
Yellow Submarine (George Dunning, 1968)
Yo, Cristina F. (*Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, 1981)
Yo soy Sam (*I Am Sam*, Jessie Nelson, 2001)
Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970)
Ziggy Stardust and The Spiders From Mars. The Motion Picture (D.A. Pennebaker, 1973)
Zoolander (*Un descerebrao de moda*) (*Zoolander*, Ben Stiller, 2001)



David Bowie fotografiado por Steve Schapiro, 1975