

nexus 33

Artículo de reflexión

Elvis en contraplano: Biopic musical, imaginarios de identidad

*Elvis in reverse shot: musical biopic,
identity imaginaries*

**Carlos Andrés Arango
Lopera¹**

**Jerónimo Rivera
Betancur²**

1 Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana.

2 Doctor en Comunicación de la Universidad de Navarra.



**Facultad de
Artes Integradas**

Vicedecanatura de Investigación

Nexus

Revista de Artes, Comunicación, Diseño y
Arquitectura

Doi: [10.25100/n.v0i33.12807](https://doi.org/10.25100/n.v0i33.12807)

Carlos Andrés Arango Lopera

Universidad de Medellín. Medellín, Colombia

Correo electrónico: caarango@udemedellin.edu.co

ORCID: [0000-0002-2120-3304](https://orcid.org/0000-0002-2120-3304)

Jerónimo Rivera Betancur

Universidad de La Sabana. Chía, Colombia

Correo electrónico: jeronimo.rivera@unisabana.edu.co

ORCID: [0000-0002-1013-0154](https://orcid.org/0000-0002-1013-0154)

Recibido: 14 de febrero 2023

Aprobado: 25 de octubre 2023

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional
[Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Elvis en contraplano: Biopic, imaginarios de identidad

Información de proveniencia del artículo

Este trabajo hace parte del proyecto doctoral "Música líquida: mediaciones de la canción contemporánea en el mundo de la vida", y surge de una estancia doctoral en el grupo de investigación CINEMA.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Arango L., C. A. y Rivera B., J. (2023). Elvis en contraplano: Biopic musical, imaginarios de identidad. *Nexus*, (33), e30012807. <https://doi.org/10.25100/n.v0i33.12807>

Resumen

Se plantea que en el *biopic* musical el problema de la identidad es uno de los signos distintivos, clave en estrategias narrativas como establecer comparaciones, referencias y puntos de cruce entre sus protagonistas y las carreras de otras estrellas de la música. Para estudiar este asunto se ha elegido la figura de Elvis Presley como correlato en las películas *Gran bola de fuego* (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989) y *En la cuerda floja* (*Walk the Line*, James Mangold, 2005), que cuentan las historias de Jerry Lee Lewis y Johnny Cash.

Palabras clave

Héroe, patriarca, monstruo, biopic musical, identidad.

Abstract

It is defended that the musical cinebiography or problem of identity is two distinctive signs, key in narrative strategies such as establishing comparisons, references and crossing points between its protagonists and the careers of other music stars. To study this questão, the figure of Elvis Presley was chosen as a correlate in the films *Great Balls of Fire!* (Jim McBride, 1989) and *Na corda bamba* (*Walk the Line*, James Mangold, 2005), which tells the stories of Jerry Lee Lewis and Johnny Cash.

Keywords

Hero, patriarch, monster, musical cinebiography, identity.

Introducción

Con el reciente lanzamiento "Elvis", protagonizada por Austin Butler y dirigida por Baz Luhrmann (2022), continúa la saga de lanzamientos de los últimos años en el género del *biopic* musical. La razón del auge de *biopics* musicales está ligada a un programa discursivo en el cual la industria del espectáculo elabora las versiones cinematográficas de las vidas de estrellas que generan una alta recordación en el imaginario de los públicos, ahora globales.

En ese contexto, nos proponemos explorar la narrativa en la que la voz personal con tintes románticos influye en las decisiones estéticas relacionadas con la producción industrial, es decir, la creación de un *estilo propio*. Para lograrlo, partimos de la premisa de que el rock es un género musical creado y concebido de manera industrial y examinamos la figura de Elvis Presley en dos películas biográficas de estrellas musicales producidas por Sun Records, la discográfica que dejó una marca indeleble en la historia de la música. Estas películas son *Gran bola de fuego* (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989), que relata la vida de Jerry Lee Lewis, y *En la cuerda floja* (*Walk the Line*, James Mangold, 2005), que hace lo propio con Johnny Cash.

Para cumplir el objetivo de definir la búsqueda de la identidad de Jerry Lee Lewis y Johnny Cash en los dos *biopics* de referencia (en los que protagonizan intensos movimientos

vitales para dar con su propia voz a partir de su confrontación con la figura de Elvis Presley), es necesario plantear un contexto que permita entender el fenómeno de los *biopics* musicales.

Filmes como *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018), *The Dirt* (Jeff Tremaine, 2019), *The Runaways* (Floria Sigismondi, 2010) y *Rocketman* (Dexter Fletcher, 2019) traen a la pantalla las historias vividas por estrellas de la música de décadas anteriores que, por ese hecho, aseguran un público interesado en ellas. Retomar aspectos de la vida de quienes han formado parte de las memorias musicales de muchos seres humanos no es otra cosa que una señal profunda de los tiempos que corren: la dificultad para fundar nuevos mitos colectivos y la estrategia de la industria de ahorrar dinero en sus esquemas de producción al retrotraer hitos del pasado, todo lo cual se puede entender bajo la idea de *industria de la nostalgia*, como proponemos aquí llamarlo, o –en términos de Bauman (2017)– *retrotopía*. Se trata de la tendencia a romantizar el pasado, haciendo de él algo más atractivo que los futuros utópicos, muchos de los cuales han demostrado cuán distópicos pueden ser (Roncallo-Dow *et al.*, 2021).

Para el caso de la industria de la música, la monetización del negocio ahora no ocurre por la venta de objetos físicos: descargas, horas de *streaming* y contratos de publicidad hacen parte de las cláusulas que en la actualidad firman los artistas para la industria, lo cual impulsa entonces

otra orientación en el modelo, lo cual implica una menor exigencia en el desarrollo estético de las propuestas.

En suma, el auge de los *biopics*, con historias sobre famosos *de antes*, tiene al menos dos orígenes: por una parte, esa reorientación de la industria musical, menos centrada en el desarrollo e impulso de nuevos artistas (que antes lideraba con el fin de vender discos); por otra, la crisis de historias en la industria cinematográfica, que para remediarlo ahora echa mano de dos estrategias notables: las versiones fílmicas de cómics (también de la época dorada de la cultura de masas) y los *remakes* (Rivera, 2010). En ambos casos, lo que podemos notar es la dificultad para crear esos nuevos mitos desde la industria misma. Por eso, mientras el cine apela a historias con alguna referencia anafórica en el imaginario de las personas, la música nueva tiende a parecerse a la de otras décadas: industrias de la nostalgia, un programa que tanto beneficia al cine como a la música.

En la misma línea, Reynolds (2011) llamaba la atención sobre el prefijo *re* en muchas de las expresiones culturales contemporáneas: *remixes*, *remasterizaciones*, *reediciones* y *remakes* hacen parte de las formas como actualmente se reproduce la cultura. Y es en este *re* como ahora se re-encuentran la música y la imagen, mediadas por el *biopic*. Si ya las primeras escrituras musicales eran registros del gesto (Trías, 2010), la historia de la música pudiera ser también la historia de sus interjecciones, choques y

simbiosis con la imagen. De tal forma, el cine, también como ella arte del tiempo, ha sacado todo tipo de provecho del arte musical, visto en la forma de la música (diegética y extradiegética) que alimenta el pulso narrativo de los filmes, las películas propiamente musicales (Chion, 2014) y, ahora, los *biopics*, que toman la vida (imaginada) de los artistas como punto de partida (Epstein y Palmer, 2016).

Al tenor de esas ideas podemos acotar algunas de las razones tras el creciente número de *biopics* musicales. Dicha historia supone en el plano teórico un esfuerzo por diferenciar los factores industriales, narrativos y formales que integran el *biopic*: "La rica hibridación del *biopic* contemporáneo surge desde sus diferentes trayectorias, según áreas culturales y factores industriales, y en función de los materiales de origen disponibles".³ (Vidal y Brown, 2013, p. 10). Para los efectos, cuando decimos *biopic musical*, estamos, al menos, ante tres estratos de sentido, que conviene revisar a fin de encontrar el punto de interés para la argumentación del presente trabajo.

El primero, *biographic*, por el cual la vida es un objeto de interés narrativo. Para que esto ocurriese, fue primero necesaria la invención de la subjetividad (cada ser humano ha de buscar sus propios destinos en el mundo de la vida), que obedece a un recorrido que Taylor (2006) y

3 Traducción propia.

Foucault (2005) rastrean en, por lo menos, unos veinte siglos atrás, desde que Sócrates fuera por las calles de Grecia (en la pluma de Platón, claro)⁴ invitando a los contertulios a cuidar **de sí**. Es Bauman (2005) quien se pregunta por lo novedoso que pudo haber sonado ese **sí mismo** por aquella época: ¿de quién se habla cuando se habla de **uno mismo**?

Un segundo estrato aparece en el hecho de que esa biografía del **sí mismo** está narrada **en el cine**, con lo cual vale interrogar el interés que la pantalla gigante le prestará a dicha invención. Allí encontramos algo semejante a lo que venimos mostrando: que, además del interés humano que pudiera representar una historia personal, el cine viene empleando los **biopics** como estrategia para contar sobre alguien que ya estuviera presente en el imaginario de las personas. Esta estrategia sería complementaria a la de producir adaptaciones de novelas, que en los inicios del cine fue bastante empleada. La invención biográfica de la que tratan estas películas es la de una persona que ya antes había devenido famosa o reconocida por el público.

Un asunto así implicó también varios movimientos en la historia del género, y se apuntala como una de las claves para su tránsito de género de productores a uno de directores.

4 La idea de Sócrates como un personaje cinematográfico se persigue en Rivera (2011) y Cabrera (2015).

En efecto, desde los comienzos del *biopic*, en el Hollywood de los años treinta del siglo XX, sus orígenes están relacionados con el intento de llevar gente a las salas de cine para apreciar las vidas de personas que merecerían ser objeto de interés, lo que para los productores significaría una fuente segura de inversión (Osorio, 2021). Pero a comienzos del siglo XXI asistimos a un tratamiento narrativo en el que los matices humanos se resaltan, exacerbados, en el artista, asunto en el que el pulso de los directores juega un rol decisivo (Vidal y Brown, 2013; Epstein y Palmer, 2016). Asociado en un inicio a la figura del *great man*, su centro narrativo estuvo en exaltar las características del protagonista (Vidal y Brown, 2013). Sin embargo, la aparición de películas más interesadas tanto en el lado oscuro de los hombres afamados, como en aquellos personajes tal vez no tan merecedores de dicha fama, fue dejando un matiz en el que se reconoce lo otro de los protagonistas, algo asociable, como veremos más adelante, al monstruo (Epstein y Palmer, 2016). Lo que se puede apreciar entonces es el cine como escenario de una narrativa que considera la participación de diversas dinámicas en la configuración del reconocimiento social de alguien, lo cual será clave en el tercer estrato de sentido que proponemos considerar.

Ese tercer estrato lo constituye el hecho de que, para protagonizar las películas se elija, precisamente, a músicos e historias ya marcadas en el imaginario colectivo: desde Beethoven hasta Morrissey, pasando por Morrison o Eminem, se eligen argumentos que cuentan con estrellas musicales que han contado con sus 120 minutos de (segunda) fama en la pantalla del cine (Bannister, 2017; Corbella, 2017; Marshall y Kongsgaard, 2012). Que la vida de alguien dedicado a la música sea objeto de interés, es un hecho significativo. Si en los comienzos de la historia la figura del músico no ocupaba especial relevancia (pues se asumía que la protagonista era la música en sí misma), ahora que estas películas ponen el centro de atención en sus vidas, merece una mención al desarrollo histórico de su relevancia en el plano social (Blanning, 2011). De funcionarios en cortes e iglesias, los creadores e intérpretes pasaron a ocupar un interés social relacionado con su persona; o, propiamente, su *personalidad* (Baricco, 1999). Un antecedente lejano de esto último lo encontramos en *Funeral de Beethoven* (1827), pintura de Franz Xaver Stöber (Figura 1), donde se muestra la multitud que acompañó la última despedida al genio del Romanticismo (Blanning, 2011). Esto es clave: antes de Beethoven los compositores ganaban seguidores por su música; sin embargo, luego del genio de Viena, asuntos personales con alta figuración emocional imantaron a las audiencias.



Figura 1. Funeral de Beethoven (Franz Xaver Stöber, 1827).

Vemos entonces cómo la impronta romántica marca ribetes importantes del género *biopic* y, de manera particular, lo hace en el caso de los *biopics* musicales. No será gratuito entonces que el Romanticismo y sus devaneos sobre el asunto del *sí mismo*, de la búsqueda de expresión y de lo trágico que hay en toda la estética heroica de este movimiento (Argullol, 1999) estén en la industria de la música (llena de orgías, sobredosis con drogas, rituales misteriosos y muertes juveniles) (Balló 2019). Algo que nos hace pensar en las estrellas de la música como herederas de esa narrativa romántica que pasa por la soledad creativa como laboratorio de búsqueda para encontrar el *sí mismo*, modulado en la expresión de *la propia voz* que –fuera de la industria musical– es metafórica pero –dentro de ella– es una pauta de producción clave:

"el concepto actual de rock se mueve entre las concepciones generales de autenticidad, autonomía y autoría propias del Romanticismo del siglo XVIII y de la Modernidad del siglo XIX" (Gallego Pedraza, 2010, p. 130).

De forma que la música popular, **eso otro** denostado por la música culta, de la cual es claro representante Beethoven, hereda de su figura esa mezcla entre sujeto abatido y ser creativo, a la vez que apropia y moldea las expresiones de dicho abatimiento. Aquí el pacto fáustico es una nota clave: la mediación de una entidad todopoderosa que propicia el tránsito del héroe musical entre el mundo normal y el mundo de la iluminación artística, a cambio del alma. El tinglado de productores, **managers**, directores de A&R, amantes y **dealers** conforma ese ámbito fáustico: seres que otorgan los poderes para que el material musical del artista alcance nuevas cotas, capture la atención de las masas y logre lo que hoy es crucial en el denominado capitalismo de plataformas (Smicek, 2014): tiempo efectivo de atención de los seguidores.

Biopics, identidad

Veamos que esos tres sustratos de sentido connotan puntos de interés diversos. En cuanto a lo biográfico, resalta la pregunta de quién protagoniza la película; en cuanto a lo cinematográfico, conviene preguntarse cuáles son los aspectos de esa vida que se quieren

contar, y cómo⁵; en cuanto a la naturaleza musical de las estrellas que protagonizan las cintas, es sugerente indagar por la forma en que la industria define **qué** y, por tanto, **quiénes**, alcanzan el estatus de estrellas.

Si se plantea linealmente, en el **biopic** (particularmente el de corte musical) veremos a un ser que decide alcanzar su propio **sí mismo** al amparo de la música, para lo cual debe librar algunas batallas (personales y familiares) que se lo permitan, en tanto que es en el seno de la industria donde deberá validar, por segunda ocasión, ese sí mismo en invención. Lo hará mediante sus habilidades, las cuales son la condición para que los productores presten su interés en una posible carrera musical; asunto que para estos se traduce, ni más ni menos, en ventas de discos y entradas a conciertos. Por tanto, y avisados sobre la **industria de la nostalgia** como un programa en el cual la industria apela a figuras ya reconocidas para lanzar productos que, de entrada, aseguren una asistencia significativa, revisaremos cómo se presenta la construcción de la identidad en tanto terreno de constante negociación y renegociación de significados.

En este texto nos proponemos indagar esa narrativa donde **la propia voz** (romántica) deviene en decisiones estéticas del orden de la producción industrial: **un estilo propio**. Para

5 Al respecto, Vidal se interroga: "*Is it possible to capture the essence of a life?*".

ello, sobre la premisa del rock como género musical creado y concebido industrialmente, sondeamos la figura de Elvis Presley, tal como aparece, en *contraplano*⁶, en dos *biopics* de estrellas musicales producidas por Sun Records, la discográfica que cambiaría la historia de la música (Peterson y Berger, 1975). Hablamos de *Gran bola de fuego* (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989), película que narra la vida de Jerry Lee Lewis, y *En la cuerda floja* (*Walk the Line*, James Mangold, 2005), que hace lo propio con Johnny Cash.

El concepto de *contraplano* connota aquí la forja de la propia identidad como un asunto que, además de hablar del sí mismo, recorta las propias posibilidades autoexpresivas (románticas) de ese sí mismo contra las otras figuras de la industria. El contraplano surge como un referente *desde* y *a través* del cual sondear la propia figura. Y esto es lo que sucede con Elvis en ambos filmes: que, tanto para Jerry como para Johnny, la vida *-bio-* llevada a la imagen del cine *-pic-* se decidió y definió sus contornos, en gran parte, a partir de cómo lo había logrado antes el *Rey*. Frente a esto, el protagonista deberá resolver asuntos en, al menos, tres órdenes: el personal/familiar (la decisión de dedicarse a la música, y extraerse con ello del mundo normal), el estético/expresivo (hallar el

⁶ Seguimos los planteamientos de Bou (2002), aunque en un sentido amplio, donde contraplano se emplea como metáfora de *correlato* (Zunzunegui Díez, 1989).

estilo característico) y el industrial (lograr, no siempre en equilibrio, que los otros dos órdenes se acomoden en un producto atractivo en el mercado).

Por tratarse de un juego de identidades masculinas en el ámbito de la industria musical, estos tres órdenes podremos entenderlos desde la propuesta de *máscaras masculinas* que propone Gil Calvo (2006) para explicar las esferas de actuación social y los ejes de configuración de lo masculino (Figura 2). Allí, los ejes de competencia masculina se cifran en la *esfera del poder*, que se transita en tanto *héroe*; en la *esfera del capital*, que se transita en tanto *patriarca*, y en las esferas *familiar* y *del deseo*, que se transitan desde el eje del *monstruo*. Basado en la tríada de Lévi-Strauss sobre la cocina y su relación con la cultura (lo crudo, lo cocido, lo podrido), la propuesta de Gil Calvo sugiere que el *héroe* es un hombre presto para conquistar su lugar en el orden social, que el *patriarca* es quien ha superado las pruebas sociales para ocupar ese lugar, y que el *monstruo* es quien ha degenerado los presupuestos sobre los cuales se asienta dicho orden. Este último eje se recorre en las inmediaciones de dos esferas: la familiar, donde se ponen a prueba los valores de la institución social en la que nace el héroe, y la del deseo, donde se pone énfasis en los objetos que dirigen, desde el erotismo, la atención de este.

Dado que en ambos filmes Elvis se muestra como un artista consolidado, en tanto Johnny y Jerry apenas hacen su ingreso, planteamos que estos fungen como héroes, y que para consolidarse en la esfera del capital (la industria) deberán destronar al Rey o compartir lugar con él.

Ejes de competencia masculina Gil Calvo (2006)

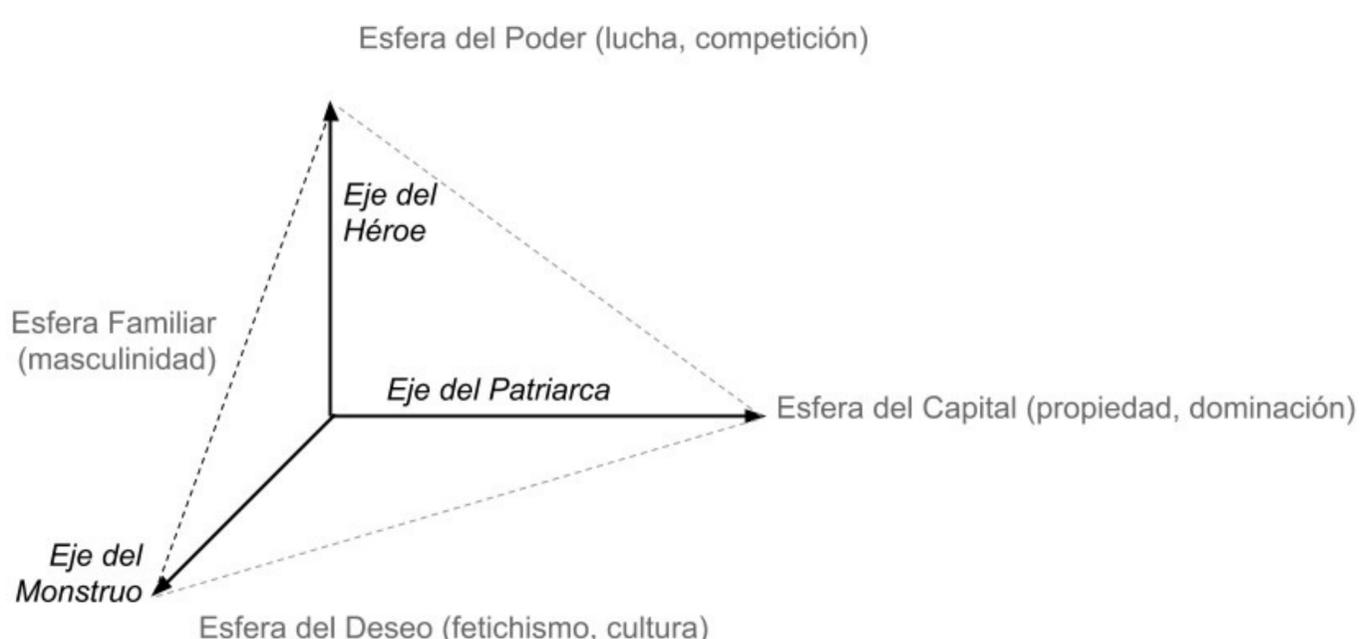


Figura 2. Ejes de competencia masculina (Gil Calvo, 2006).

En los filmes que se analizaron, la figura de Elvis opera como contraplano por varias razones. En primer lugar, porque es *el Rey*, esto es, quien ha conquistado la *esfera del capital*: el artista que más discos y entradas vende, y quien ha logrado el *crossover* del rock 'n' roll. Elvis pudo tocar, ante la esfera del mercado, la música que antes

los negros interpretaban —aislados— en sus guetos. Por eso, el género tiene su impronta en lo musical y en lo estético. Para dicho **crossover**, sin embargo, el propio Elvis debió transitar por el eje del monstruo y la esfera del deseo. Los matices de música negra en sus canciones, los pulsos alocados y orgiásticos que caracterizan sus rítmicas, y los movimientos sexuales en el escenario son muestra de cómo la figura patriarcal de Elvis se alimenta de las esferas del deseo, transitadas en clave de monstruo, si nos ubicamos en el imaginario de mitades del siglo pasado en el cual emergió su carrera musical.

De tal suerte, si suscribimos la tesis de que el asunto que abordan los **biopics** es la identidad, tendremos que revisar entonces cómo el protagonista (se) configura su propia voz a través de la música. Así, en un primer momento tendremos al héroe que, en inmediaciones de las esferas familiar y del capital, inicia su camino. Este camino lo llevará desde el descubrimiento de la vocación musical hasta su decisión de dedicarse profesionalmente a la música. Lo primero se presenta en lo que se entiende como el mundo normal, y allí la figura del padre, representante del orden establecido, será un primer defensor del umbral. Lo segundo se efectuará de cara a la propia industria y su sistema de aparatos, lógicas y estéticas, lugar donde se encontrarán nuevos patriarcas.

El camino del héroe, para el caso, comienza en el mundo normal. En este se presentan dos características propias del género: el encuentro con la musa y los inicios *in medias res*⁷, desde los cuales se narra cómo, poco a poco, se despliega la (primera) búsqueda de la propia voz. El encuentro con la musa supone una suerte de aparición mágica, generalmente temprana, que propicia la vocación artística, una revelación que invita al héroe a dedicar su alma al arte. Por su parte, la aparición *in medias res* se usa para relatar un comienzo precipitado e incluso infantil o irracional que empuja hacia la música: "comenzar el relato justo en el momento previo a que el sujeto comience a dejar su marca en el mundo" (Bingham, 2010, p. 84)⁸ es entonces una estrategia para marcar la ambivalencia entre elegir la música y ser elegido por ella. *Biopics* musicales como *Ray* (Taylor Hackford, 2004), *Tina: What's Love Got to Do with It* (Brian Gibson, 1993), *Camarón* (Jaime Chávarri,

⁷ *In medias res.*" Loc. lat. que significa 'en pleno asunto, en medio de la acción' y se usa especialmente referida al modo de comenzar una narración" (RAE). López Pinciano introduce su finalidad en su "Philosophia antigua poética" (López Pinciano, III, 206) argumentando que: "como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio del libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado".

⁸ Traducción propia.

2005) y *Bird* (Clint Eastwood, 1988) inician con sus respectivos protagonistas (Ray Charles, Tina Turner, Camarón de la Isla y Charlie Parker, respectivamente) ya en medio de la audición de discos o la interpretación de un instrumento musical. En las películas que nos interesan el encuentro con la musa aparece a temprana edad y, desde esa primera aparición, surge como una amenaza para el sostenimiento de los códigos habituales en el mundo normal. Lo vemos en el Jerry niño que, en *Gran bola de fuego*, a pesar de la prohibición de sus padres, cruza la carrilera (Figura 3) del tren para llegar al barrio negro, donde encuentra una bacanal de música, sexualidad y voluptuosidad. Una vez allí, y atrapado por el ritmo sincopado del *boogie-woogie*, su primo le pide que regresen a casa, citando la advertencia de sus padres: "Esa música es del diablo" (Figura 4).

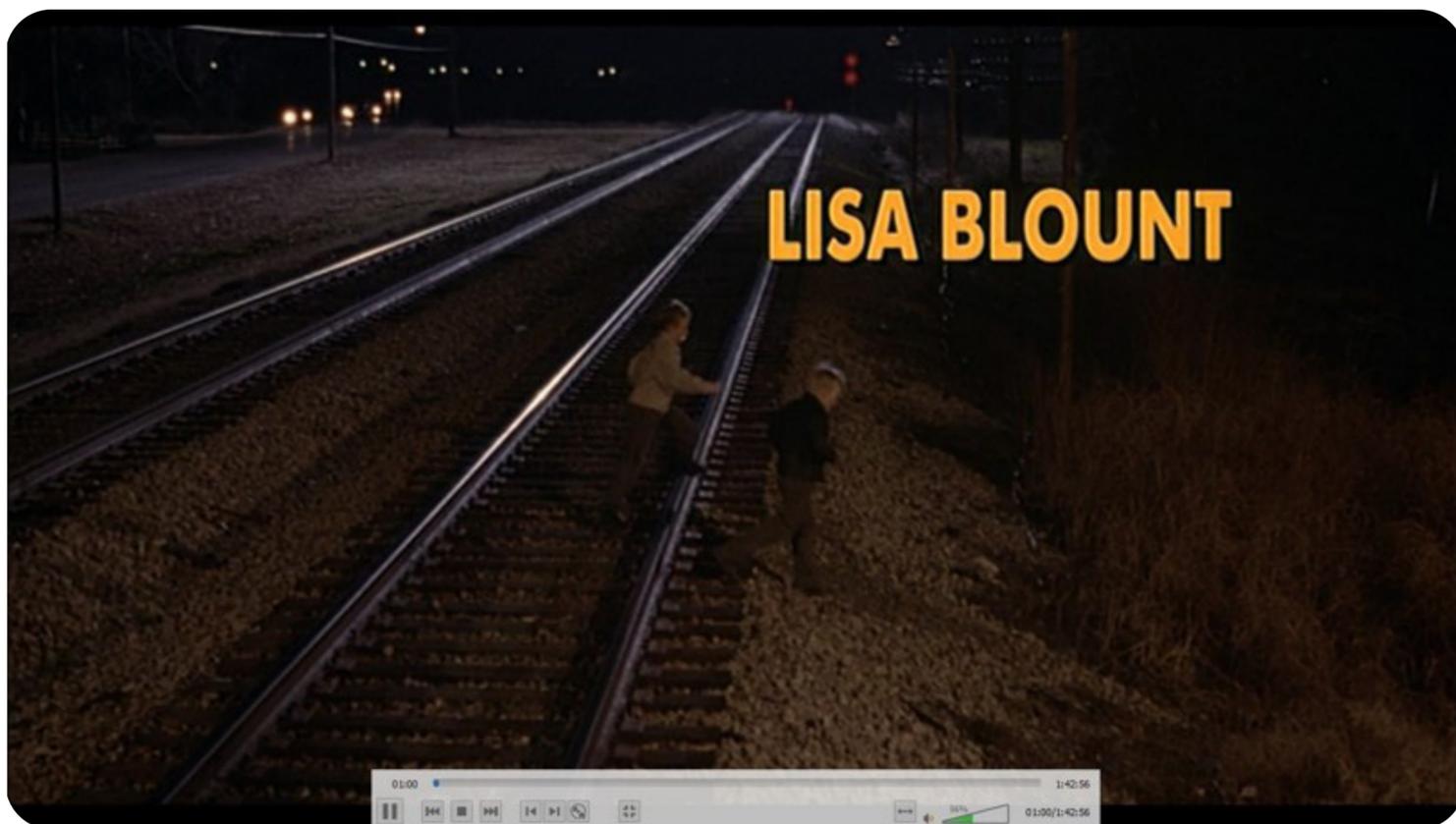


Figura 3. Jerry cruza las vías del tren para adentrarse en el barrio negro. Gran bola de fuego (*Great Ball of Fire!*, Jim McBride, 1989).



Figura 4. Jerry niño se asoma a la bacanal de música negra. Gran bola de fuego (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989).

La música, y particularmente la música negra, aparece como *lo otro*. Y eso otro es ya una negación de la figura del padre en tanto este se posiciona al otro lado de donde aparece el llamado a la vocación musical. Lo vemos, en este filme, tanto en las vías del tren que demarcan el límite donde termina el terreno de lo conocido (esfera familiar) como en la puerta del bar que, como barrera, impide, pero muestra, el acceso a eso otro: la música negra. Se trata de algo típico en el viaje del héroe: partir de lo conocido hacia lo desconocido, para regresar con el elixir, que en este caso es la música.

Por su parte, en *En la cuerda floja*, el encuentro de Johnny sucede en el interior de su hogar. Allí, atrapado por las melodías de la radio, pega su oreja como si estuviera recibiendo vibraciones sagradas (Figura 5). En este caso es su padre quien intenta disuadirlo: "¿Sabes qué tiene eso? Nada, eso es lo que tiene" (Figura 6).

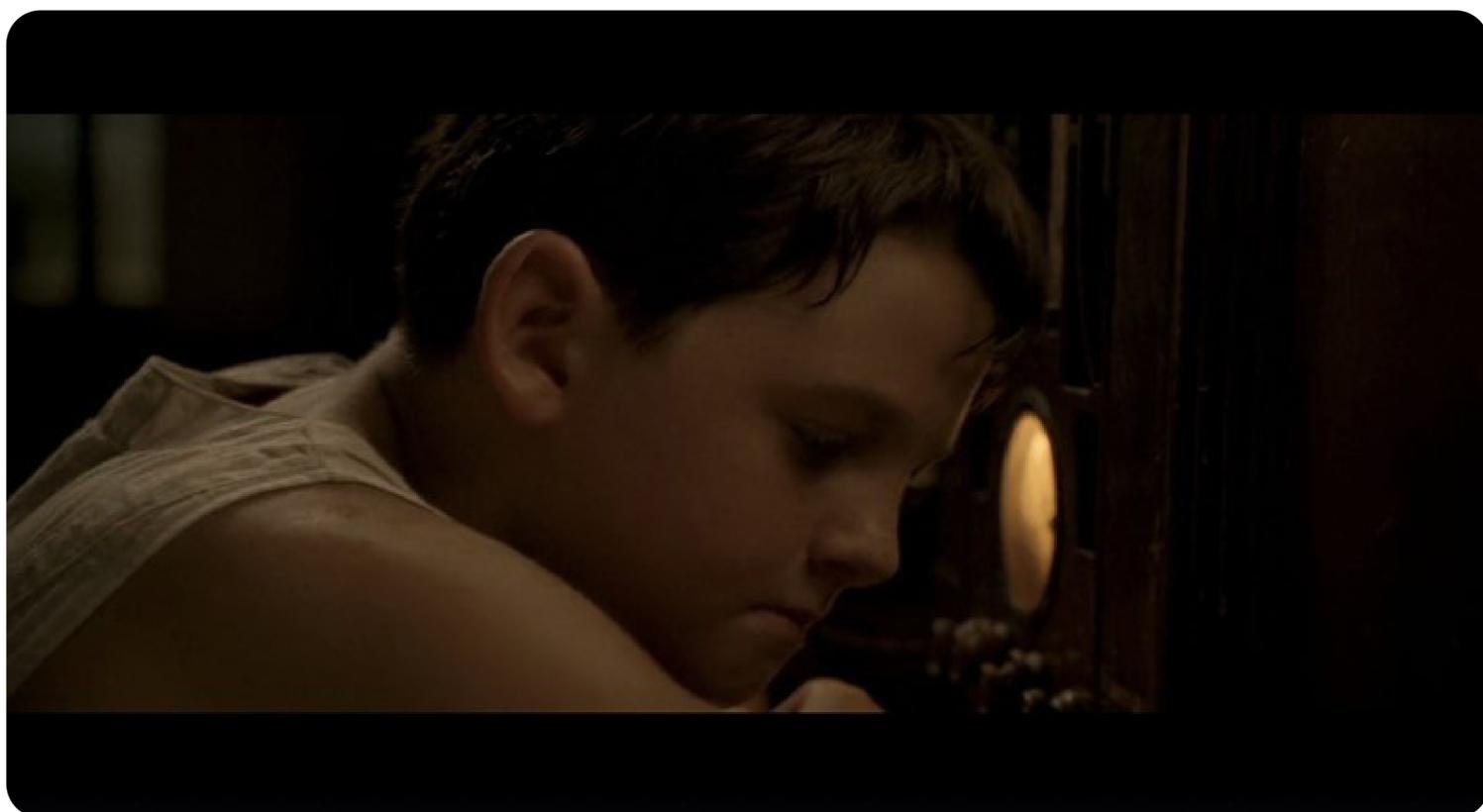


Figura 5. Jonny, niño, atrapado por los sonidos de la radio. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).



Figura 6. El padre de Jonny intenta disuadirlo de su escucha musical. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).

Para el asunto de la identidad, ambos encuentros con la música, al suponer desencuentros con la autoridad, suponen ya una antítesis entre las esferas familiar y del deseo. Jerry desobedece la voz de sus padres, transmitida por su primo; Cash encuentra en su padre el principal opositor a seguir el llamado musical. En términos simbólicos, el contraplano de los padres anuncia una confrontación esencial: para seguir su vocación habrán de desacatar el código patriarcal. Y esto es también una precuela de lo que luego sucederá en la industria, donde nuevos patriarcas impondrán nuevos límites. De momento, desobedecer el llamado al mundo normal, protagonizado por la figura paterna, e ir en pos de la esfera de poder, a través del eje del héroe, hará que para alcanzar el **self** haya que pasar por alto estas voces. Aquí podríamos detenernos en la composición misma de las imágenes (Figura 4 y Figura 5). Una fuente de sonido, una fascinación: un pequeño que ya se siente llamado, vinculado a una expresión de lo sensible.

Sin embargo, que los **biopics** nos hablen de músicos famosos implica también mostrar cómo alcanzaron el reconocimiento popular. Este se desprende de un hecho primero: haber mostrado en el ámbito de la esfera del capital, es decir, la industria, su capacidad. Este punto es importante porque no habla ya de acoger la música en la vida, como vocación, sino de hacerla una profesión. Esto depende completamente de la industria, donde surge una modulación de la propia voz, del **self**. De forma

que si en la primera etapa, el mundo normal, dedicarse a la música implicaba desobedecer el llamado patriarcal para obedecer el llamado de las musas, ahora, ante la industria, esto implica encontrar y saber negociar los propios intereses frente a un nuevo patriarca: el sistema de aparatos, dispositivos, retóricas, códigos y exigencias de la industria conforman un nuevo padre que hay que saber afrontar. En particular, en estos filmes esa figura es la dupla Sam Phillips/Elvis Presley.

Justo en este punto se dará la intersección entre los ejes del héroe y del patriarca. Porque, en términos de la autoexpresión, de hallar una propia voz, podría decirse que la tarea ya está hecha. El problema radica en que la industria necesita vender discos, con lo cual se requiere algo más que una propia voz; o, más específicamente, que esa propia voz se pueda traducir en la grabación como algo único. Aquí es importante la figura de Sam Phillips, productor discográfico que había descubierto a Elvis. Es el capital simbólico de Elvis lo que otorga a su empresa Sun Records un aura diferente a la de las demás productoras de la industria. De hecho, la dupla Phillips/Presley pudiera considerarse la creadora de la industria del rock 'n' roll. Por tanto, la audición de ambos, Jerry y Johnny, estará marcada por una ratio: las posibles ventas que puedan generar sus canciones.

De acuerdo con el paradigma del "viaje del héroe" de Vogler (2002), Sam asume un rol híbrido entre el Heraldo guardián del portal que abre las puertas al camino y un mentor que otorga su confianza al protagonista. Elvis, por su parte, es la inspiración (el modelo a seguir) pero, al mismo tiempo, el más importante contrincante al que es necesario vencer para obtener la recompensa y erigirse como nuevo rey.

En el caso de Jerry, al escuchar la grabación de demostración, Phillips expresa, con agrado, "puedo vender esto" (Figura 7). Para Johnny, en cambio, la situación es menos fluida. A Johnny le cuesta un poco más el ingreso al sistema de aparatos: luego de interpretar con su banda la canción que tenían preparada, Sam, escéptico, le espeta que si no tiene otros números preparados. Desconcertado, Johnny pregunta si está mal la canción o su interpretación (Figura 8, izquierda). Sam es claro: "No puedo grabar material que no se vende". Luego explica que no tiene que ver con la canción, sino con el hecho de que, en su forma de interpretarla, se evidencia que no cree en él mismo (Figura 8, derecha).



Figura 7. Sam Phillips escucha la grabación de Jerry Lee Lewis. Gran bola de fuego (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989).

La suerte de cada uno en su primer encuentro con Sam habla de dos actitudes diferentes frente a *la propia voz*: mientras Jerry alardea de sus capacidades al piano, Johnny titubea una y otra vez. Mientras el asistente de Sam intenta disuadir a Jerry sobre el futuro de su música (por ser basada en piano, cuando la tendencia son los guitarristas), es justo eso lo que Sam encuentra como diferenciador comercial; por el contrario, en la audición Johnny siempre estuvo temeroso de contar sus propias historias, y solo acude a las canciones inéditas cuando ya parece que Sam va a dar por terminada la audición.



Figura 8. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).

Izquierda: La reacción de Johnny ante la negativa de Sam Phillips.

Derecha: Sam Phillips insiste a Cash que debe creerse a sí mismo.

Para efectos de la discusión que nos anima, primero hemos observado el paso a la condición de héroe, lograda en el desobedecimiento a la figura paterna que vigila, como guardián del umbral, la salida del mundo normal. Ahora el héroe lucha por ser patriarca y deberá modular sus ideas de identidad con la mediación de la industria. Allí, Phillips opera como un primer guardián que se asegurará de que su paso presente las credenciales que para el efecto interesan: un material musical que sea vendible. Pasamos pues de la esfera familiar a las esferas del poder y del capital. En ellas, como decíamos, una figura, por su peso y por su demostrada condición comercial, será el mayor organizador simbólico; para este caso, la figura de referencia frente a la cual se habrá de decidir la posibilidad de las carreras musicales de ambos. Elvis funge como el punto de referencia frente al cual los otros dos habrán de configurar sus carreras.

Elvis en el umbral

La presencia de Elvis se instaura, en el caso de *En la cuerda floja*, desde la búsqueda del estudio de grabación (Figura 9). Al momento de la llegada de Johnny, Elvis adelanta una sesión. Su foto aparece dentro de la galería de artistas lanzados por la compañía. La secuencia abarca en detalle la sensación de encuentro mágico que ocurre cuando la identidad, como juego de espejos, pasa de la admiración por las estrellas a un camino que lleva a convertirse en una de ellas. Iniciático, este momento del relato sirve para confrontar los deseos, las fantasías y las imaginaciones íntimas con la realidad dura de la industria, ante la cual no basta anhelar la música, sino que se requiere una performance precisa, atractiva y contundente.



Figura 9. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).

Nota. Arriba: Johnny se acerca a Sun Records para probar posibilidades de ser escuchado. Centro: Elvis y su banda adelantan una sesión de grabación. Abajo: La imagen de Elvis destaca en la galería de imágenes de artistas firmados por Sun Records.

Algo similar ocurre en *Gran bola de fuego*: una vez aprobada la audición de Jerry, Sam le abre las puertas de la discográfica; como aval de lo que esto implica, señala la galería (Figura 9): todas las fotografías de artistas que se exhiben en la pared son una muestra de lo que la disquera podría hacer con Jerry. Además, en el momento de la concertación comercial, el mismo Elvis aparece: afanado, se baja de su auto y entra a la oficina de la discográfica como quien llega a un lugar del que es dueño. Antes de que el Rey ingrese, vemos a través de la ventana que da a la calle el reflejo de Jerry, como una evidencia de lo que implica este encuentro: el segundo aspirará a ocupar el lugar del primero.

Este punto es clave, pues es contra esa figura que Jerry luchará: Elvis funge como su contraplano. Motivado por este encuentro, el filme muestra a Jerry revisitando el barrio negro que había mostrado al comienzo. Allí, cruzando de nuevo la vía del tren, tendrá una serie de encuentros clave que detonarán una idea: hará una canción con un mayor componente *hot*, negro: con más rock 'n' roll (Figura 10).



Figura 10. Jerry, adulto, cruza la misma línea del tren en busca de inspiración.

Gran bola de fuego (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989).

Presentada en directo por la televisión, la canción "Whole Lotta Shakin' Goin' On" resulta un acontecimiento nacional. Llena de sonidos y movimientos negros, su transmisión en vivo y en directo por televisión resulta un escándalo, presentada en el filme mediante una sucesión de contraplanos que nos muestran bares, salas de hogares, cocinas de restaurantes y, en fin, la sociedad en su conjunto viéndose removida por las arremetidas pélvicas y musicales de Jerry (Figura 11, izquierda). Y en uno de los contraplanos vemos a Elvis, sorprendido y molesto: con su amante, en lo que parece ser una habitación de hotel, aprecia los alcances de Jerry y se alerta ante la presencia de un potencial reemplazo en su carrera estelar (Figura 11, derecha).



Figura 11. Gran bola de fuego (*Great Balls of Fire!*, Jim McBride, 1989).

Nota. Izquierda: En un bar de blancos, "Whole Lotta Shakin' Goin' On" genera revuelos y conexión sexual entre el intérprete y la audiencia. Derecha: Elvis reacciona a la emisión televisiva de la nueva canción de Jerry.

Ese lugar de organizador simbólico es clave en ambos filmes. Elvis es la figura contra la cual Johnny y Jerry han de entresacar su propia voz en el ámbito de lo discográfico. Por tanto, su lugar de patriarca es el que define los rumbos de ambos artistas, aunque con diferentes suertes. ***Gran bola de fuego*** muestra cómo, una vez Elvis es alistado en el ejército, la discográfica emprende una arremetida fuerte para convertir a Jerry en el nuevo rey: polémico, frenético y virtuoso, Jerry tendría todos los elementos que lo hacen atractivo para la industria debido a su manera polémica de impactar las audiencias. Sin embargo, el matrimonio con su prima, menor de edad, no es bien recibido en la prensa británica, razón por la cual su gira en este país resulta un fracaso, y un hito difícil de resarcir.

Por el lado de Johnny, más que rivalidad, lo que se muestra es una profunda admiración. Contrario a los ritmos rápidos de Elvis, Johnny intenta un camino rítmico menos trepidante pero sólido, y es esto lo que le va dando un lugar, reconocido por el propio Elvis (Figura 12, izquierda). Pero la devoción por el Rey es también el principal motivo por el cual Johnny prueba las drogas, cuando un participante de una fiesta en la que ambos coinciden le responde "es lo que consume Elvis" (Figura 12, abajo).

El eje de lo monstruoso muestra diferentes niveles de manejo en el caso de Elvis y Johnny, particularmente en lo referido a las drogas, pues mientras el primero las usa para apalancar

sus rendimientos en el escenario, al segundo lo golpean a punto de arruinar sus actuaciones en vivo. Así, Elvis se ratifica como patriarca mientras Johnny, que ha probado las drogas porque es lo que consume Elvis, tiene problemas para sortear sus efectos.



Figura 12. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).

Nota. Arriba: Elvis felicita a Johnny.
Abajo: Johnny toma narcóticos porque Elvis los usa.

Esas diferentes capacidades de manejo de las drogas se reflejan en otro plano de *En la cuerda floja* (Figura 13), donde los tres artistas se han entregado a la fiesta, pese a que en un par de horas deben estar listos para la próxima presentación. Allí vemos a un Elvis que domina la situación, a un Jerry que intenta sobreponerse a ella y a un Johnny que pierde el control. Podemos tomar esta imagen como una lectura simbólica de lo que vendrá a continuación: la altivez de Jerry, que le hará perder su oportunidad de ocupar, un año después, el lugar de Elvis, y la falta de control sobre la situación que ya evidencia Johnny. Por diferentes razones, entonces, el eje que los conduciría a la condición de patriarcas se desvirtúa y los torna en artistas disfuncionales para la industria: el primero, convertido ante la audiencia en un pedófilo extravagante; el segundo, visto como un drogadicto que no logra terminar sus presentaciones; ambos –sin embargo– presentados como grandes músicos.



Figura 13. En el centro, Elvis Presley; a la derecha, Jerry Lee Lewis; abajo en el suelo, Johnny Cash. Un plano premonitorio. En la cuerda floja (*Walk the Line*, James Mangold, 2005).

Conclusiones: identidades en contraplano

Los ejes de masculinidad que se abordaron implican un despliegue de interrogantes en torno a la identidad en relación con la figura del patriarca; por un lado, como progenitor, el padre propicia la vida, mientras que, como lugar simbólico, configura las referencias primeras de la persona. Por tanto, la identidad es un proceso que pasa por un posicionamiento del sujeto frente a dicha figura.

En el *biopic* musical, el padre suele representar, como se vio en los dos filmes discutidos, al defensor del mundo normal, del cual surge el protagonista que, en tanto héroe, deberá abandonarlo para hacer caso al llamado de las musas. Esta figura funge como un detractor de la vocación musical, y es un verdadero personaje habitual en el género: aparece en películas como *Camarón*, *El joven Morrissey (England is mine)*, Mark Gill, 2017), *Bohemian Rhapsody* y *Rocketman*.

Ahora bien, en una segunda instancia, la industria juega un papel similar, aunque de una manera ambivalente, pues exige un tipo de productividad que combina lo artístico, lo sensible y lo estético con la rentabilidad de los productos generados. De tal forma que, en el ámbito de las grabaciones ya reconocidas

por el público, esa voz tendrá que probar su lugar. Por eso, en ambas películas, Elvis, *el Rey*, funge como el punto de referencia frente al cual ambos protagonistas deberán definirse. Este asunto, claramente relacionado con la identidad artística, pasa por una dialéctica del *self* del artista: en la manera como cada uno gestiona sus posicionamientos es como se desarrollan ambos relatos. Elvis entonces es contraplano porque funge como el organizador simbólico que en lo musical y en la personalidad artística que se proyecta ante los otros define los movimientos de los demás artistas que intentan ingresar al género.

Pero si esto se refiere argumentalmente al género musical, el rock 'n' roll, en la configuración misma del *biopic* vienen a ocurrir fenómenos de los cuales estos dos filmes son también significativos. En sus orígenes, como quedó dicho, la imagen del *great man* hacía centrar los esfuerzos narrativos en ensalzar las figuras de sus protagonistas. Sin embargo, y para esto el modelo de Gil Calvo es útil, la consolidación heroica también se teje frente a los abismos que supone el encontrar un propio camino, una propia voz. Dicho de otra forma, a diferencia de un camino narrativo que busca ensalzar al *great man*, estos *biopics* abren horizontes en los cuales la figura artística se tambalea en una serie de decisiones, sacrificios y equivocaciones que constituyen, en todo caso, su esencia artística.

A la espera del *biopic* de Elvis, queda la expectativa de cómo erigir esa figura de patriarca en tanto rey. De seguro, los análisis futuros del filme habrán de ponderar su peso en la historia de la música, así como su incuestionable aporte a la visibilidad del rock como género. Pero, además de ello, será una oportunidad interesante para revisar cómo, casi siete décadas después, regresamos a apreciar esa figura, en una época como la presente en la cual la música negra ya no representa lo monstruoso ni el rock es un canto generacional presto para destruir las bases constitutivas de lo social.

Agradecimientos

Los autores agradecen al director del grupo de investigación CINEMA, Xavier Pérez, a Núria Bou y a Iván Pintor Iranzu.

Referencias

Argullol, R. (1999). *El héroe y el único* (2a ed.). Taurus.

Balló, J. (12 de junio de 2019). La nota fáustica. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190612/462820956056/la-nota-faustica.html>

Bannister, M. (2017). Pop Life: The Popular Music Biopic. *IASPM Journal*, 7(1), 3–10. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2017\)v7i1.2en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2017)v7i1.2en)

Baricco, A. (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad* (1a ed.). Siruela.

Bauman, Z. (2005). *Liquid lifes*. Polity Press.

Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Paidós.

Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway. The biopic as contemporary film genre*. Rutger University Press.

Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Acantilado.

Bou, N. (2002). *Plano/contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Biblioteca Nueva.

Cabrera, J. (2015). *Cine: cien años de filosofía* (2a ed.). Gedisa.

Chávarri, J. (Director). (2005). *Camarón* [Película]. Monoria Films.

Chion, M. (2014). *La audiovisión*. La Marca Editora.

Corbella, M. (2017). Live to Tell: Remediating Historical Performance in the Popular Music Biopic. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 7(1), 29–54. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2017\)v7i1.4en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2017)v7i1.4en)

Eastwood, C. (Director). (1988). *Bird* [Película]. Warner Bros Pictures.

Epstein, W., y Palmer, B. (2016). *Invented Lives, Imagined Communities. The biopic and american national identity*. SUNY Press.

Fletcher, D. (Director). (2019). *Rocketman* [Película]. Paramount Pictures.

Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. FCE.

Gallego Pedraza, I. (2010). Presencia e influencia del rock en la sociedad española del siglo XXI. En M. De Aguilera, A. Sedeño, y E. Borges Rey (Eds.), *Hibridando el saber. Investigar en comunicación y música* (pp.

129–137). Universidad de Málaga.

Gibson, B. (Director). (1993). *Tina Turner: What's love got to do with it* [Película]. Touchstone Pictures.

Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.

Gill, M. (Director). (2017). *England is mine* [Película]. GEM Entertainment.

Hackford, T. (Director). (2004). *Ray* [Película]. Universal Studios.

López Pinciano, A. (1973). *Philosophia antigua poética*. Tomo III. Instituto Miguel de Cervantes.

Luhrmann, B. (Director). (2022). *Elvis* [Película]. Warner Bros Pictures.

Mangold, J. (Director). (2005). *Walk the line* [Película]. 20th Century Studios.

Marshall, L., y Kongsgaard, I. (2012). Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic. *Celebrity Studies*, 3(3), 346–361. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/19392397.2012.679455>

McBride, J. (Director). (1989). *Great balls of fire!* [Película]. Orion Pictures.

Osorio, O. (2021). *Biopics: vidas de película*.

Agenda Cultural Alma Mater, 283, 26–29.
Peterson, R., y Berger, D. (1975). Cycles in symbol production: The case of popular music. En S. Frith y A. Goodwin (Eds.), *American Sociological Review* (1a ed., pp. 140–159). Routledge.

Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Farrar, Strauss and Giroux.

Rivera, J. (2010). *Cine, recetas y símbolos*. Sello Editorial Universidad de Medellín.

Rivera, J. A. (2011). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Espasa.

Roncallo-Dow, S., Uribe-Jongbloed, E., y Aguilar-Rodríguez, D. (2021). El rock como práctica comunicativa y de ciudadanía: aproximaciones a la Bogotá de finales de los ochenta y los tempranos noventa. En S. Roncallo-Dow, E. Uribe-Jongbloed, y D. Aguilar-Rodríguez (Eds.), *Después del final Teorías, historias y nostalgias del rock* (pp. 41–64). Universidad de La Sabana.

Sigismondi, F. (Directora). (2010). *The Runaways* [Película]. Apparition.

Singer, B. (Director). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Película]. 20th Century Fox.

Smicek, N. (2014). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.

Taylor, C. (2006). *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* (R. A. Díez, ed.). Paidós.

Tremaine, J. (Director). (2019). *The Dirt* [Película]. Netflix.

Trías, E. (2010). *La imaginación sonora* (1a ed.). Galaxia Gutenberg.

Vidal, B., y Brown, T. (2013). *The biopic in contemporary film culture*. Routledge.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook.

Zunzunegui Díez, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.

n

**Elvis en contraplano: Biopic, imaginarios de
identidad**

**Carlos Andrés
Arango Lopera**

**Jerónimo Rivera
Betancur**