

Primeras aproximaciones al rockumental

SCHMUNCK, Brenda Anabella / IAE-UBA - brendaschmunck@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: cine documental – rockumental – música popular

> Resumen

La categoría “rockumental” agrupa documentales de temática rock que comienzan aproximadamente a principios de la década de 1960. Considerado como un género o subgénero, se busca establecer cuáles son algunas de sus convenciones genéricas. Para ello, se intenta generar un contacto entre la teoría del cine documental de Bill Nichols y los postulados sobre la valoración de la música popular de Simon Frith. Al analizar los rockumentales del período 1970-1984 observaremos que hay una utilización de rasgos ensayísticos que desafían la contigüidad con el mundo histórico y que podemos considerar como característicos del rockumental de dicha época. Utilizando como punto de partida los modos de representación documental propuestos por Bill Nichols se examinarán las películas *Gimme Shelter* (1970) y *The song remains the same* (1976), prestando a su vez atención a estos rasgos ensayísticos y su devenir en el género.

> Introducción

El presente trabajo busca exponer brevemente los primeros resultados parciales del proyecto de adscripción desarrollado en la cátedra de Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas (Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA) bajo el título *Inclinaciones poéticas y ensayísticas en el rockumental británico y estadounidense (1970-1984)*. Con la intención de trabajar en el eje documental/ficción, nos ocuparemos de la categoría de *rockumental*, término que nace de la crítica periodística anglosajona para agrupar a los documentales de ese momento que buscan retratar el mundo de la música rock. Hacia fines de la década de 1970 se observan algunos falsos documentales que parodian y problematizan al rockumental, cuyo exponente más conocido es *This is Spinal Tap* (dir. Rob Reiner) de 1984, donde se decidió cerrar la periodización que se elaboró hasta el momento.

El interés por el rockumental nace de una creciente utilización de este término para denominar ciclos y programas de televisión donde se suelen ver estas películas. Sin embargo, vemos que en el ámbito académico el estudio sobre esta categoría es relativamente escaso. Podríamos pensar esto a través de las

palabras de Bill Nichols (1997), quien ha observado que el documental es considerado como un discurso de sobriedad (entre otros, como la Historia, la Economía, la Política) donde lo que importa es la construcción de un conocimiento verídico sobre un determinado tema. Es desde este punto donde se ha estudiado durante mucho tiempo al documental: observando de qué modo éste constituye un texto didáctico, mensajístico y, en general, sobre un tema “sobrio”, serio o importante.

El rockumental escapa a estos postulados y muy probablemente sea por esta razón que en los estudios académicos este no goza de mucha popularidad. En otras palabras, el rock no es un tema serio, por lo que tampoco tendría mucho para decir. En contraste, es un producto dirigido a los seguidores de los grupos musicales y que, a su vez, parece encarnar una dimensión muy distinta a la que se ha considerado como propia del documental: la dimensión del entretenimiento.

› ***El rockumental como género cinematográfico***

Dentro de los pocos trabajos que encontramos sobre el rockumental, se puede observar que en su mayoría toman a esta categoría como un género o subgénero del documental. A partir de esta observación, el objetivo principal del proyecto es el de identificar cuáles son las convenciones genéricas que pertenecerían al rockumental como tal. Con este fin, una vez delimitado el corpus, se comenzó a analizar los films a partir de la teoría del cine documental de Bill Nichols, específicamente mediante las modalidades de representación documental.

Nichols dirá que el documental, definido desde el punto de vista del texto, es un género cinematográfico (1997:48). Más adelante, este autor busca una definición del documental indagando qué supuestos y expectativas tiene el espectador ante este género, es decir, qué define al documental a partir de lo que el espectador espera ver en él. En este momento, explica que el visionado pone en juego una cantidad de motivaciones que el espectador le adjudica a las cosas que ve en el documental. Entre estas motivaciones, el espectador comprende que en un documental hay ciertos elementos que aparecerían por ser de carácter intertextual; es decir,

“(…) la justificación de la presencia de algo en la película surge de su presencia esperada o anticipada en películas de un cierto tipo. En *The Battle of San Pietro* esto incluiría las secuencias de montaje de cortinas de fuego de artillería en las que las armas disparan en sucesión estrepitosa y rítmica, planos de aldeanos italianos celebrando la llegada de las tropas norteamericanas y planos de soldados de infantería avanzando a través del terreno en disputa, bajo el fuego. Este tipo de planos son lugares comunes del documental de guerra, del mismo modo en que las entrevistas con testigos implicados se han convertido en parte esencial del documental histórico. Tienen la fuerza de convenciones y ayudan a definir un género, un subgénero o modalidad de producción documental.” (1997:57)

Como en el caso del documental de guerra, el espectador del rockumental tiene determinados supuestos y expectativas de lo que va a ver en estas películas por haber visto otras del mismo tipo. Así es como, según

Nichols, podemos observar la formación de un subgénero. Sin embargo, nos queda una pregunta aún más interesante por responder: ¿cuál es el vínculo que se genera con el género musical rock como para llevar su nombre y no el de otro género de música popular?

Es necesario establecer una relación entre la teoría de la música popular con la teoría cinematográfica, pero en el caso del rock ocurre lo mismo que con el rockumental: abundan las referencias vagas hacia la definición del género. De todos modos, encontramos en la producción del teórico y crítico de rock Simon Frith algunas ideas que nos pueden ayudar a enlazar ambas disciplinas. Al hablar de la valoración en la cultura popular, Frith propone que una de las variables con la que las personas eligen los productos culturales es a través de la definición de género y utiliza justamente un estudio de público en el área del cine para luego trasladarlo al ámbito de la música, dando a su vez algunas pistas sobre la valoración y las condiciones genéricas de la música rock:

“(...) la gente señalaba permanentemente su desilusión con un filme, no estaba a la altura de lo que prometía, esperaba otra cosa. Tales juicios reflejan la familiaridad de las personas con las convenciones genéricas, pero también el modo de calificar una película en relación con otras, en función de su conocimiento de los actores, directores y estudios, de estrategias de marketing, adelantos y cartelera.

(...) creo que mucho de lo que acabo de decir sobre los valores populares en la práctica de ir al cine podría aplicarse a los usos populares de la música. Los discos pop también son valorados en términos de técnica, talento y ejecución, en relación con cosas y detalles bien hechos. Los discos pop también son valorados en función de cómo ha sido la producción, aunque por supuesto que, en el rock, mucho más que en una película, existe también el contravalor de lo barato, el bajo presupuesto, lo “independiente”, que se relaciona, a su turno, con cómo la música se juzga como creíble, auténtica, sincera. Y la música es juzgada también por su capacidad de sacarlo a uno fuera de sí, de proporcionar una experiencia intensa, un éxtasis; y en función del espectro de experiencias que ofrece, las expectativas de género, las jerarquías culturales.” (2014:104-106)

La idea sobre los juicios y las valoraciones genéricas en la cultura popular nos vuelve a reconfirmar la idea de Nichols sobre los supuestos y expectativas que un espectador puede tener frente a un determinado tipo de documental. Si consideramos a la crítica como un grupo de espectadores especializados, comprendemos que el origen de este agrupamiento genérico bajo la etiqueta de “rockumental” es una forma de dar unidad a una serie de films que ofrecen ciertas similitudes y que sirve a su vez para juzgar y valorar los rockumentales por realizarse.

Desde el punto de vista de la relación con el rock hay una tendencia a relacionar los productos de este género con el valor de lo barato y lo independiente, apreciación que también se puede aplicar a la producción de varios rockumentales. La filmografía seleccionada también intenta dar cuenta de esta situación, ya que incluye films realizados por amateurs y fanáticos de las bandas a las que retratan (*The kids are alright*), e incluso películas hogareñas que luego fueron consideradas como importantes dentro del género (*The Blank Generation*).

Por otro lado, Frith refiere al problema de la autenticidad, problema que es abordado por algunos autores que han trabajado rockumental. Entre ellos, Viñuela (2014) propone que el rockumental es un elemento que ha contribuido al proceso de autenticación del género rock a partir de la representación de conciertos, artistas y espacios de acuerdo a los parámetros de autenticidad que se han tenido a lo largo del tiempo. Esto implica que, así como el rock ha cambiado a lo largo de los años, los parámetros con los cuales se lo considera auténtico también fueron modificándose, exigiéndole al rockumental diferentes estrategias discursivas en distintos momentos.

Por último, retomando la idea de Frith sobre la capacidad de la música de “sacarlo a uno fuera de sí, de proporcionar una experiencia intensa, un éxtasis” deberíamos observar de qué forma el rockumental busca transmitir este tipo de experiencia en el film. Este punto es de particular interés para este estudio, ya que volvemos a uno de los puntapiés iniciales: la forma en que el documental sobre rock ofrece un espacio de diversión y goce, que en otro tipo de documentales ligados a discursos de sobriedad se evita. Aquí nos adentraremos en el principal argumento de este trabajo: los rasgos ensayísticos en el rockumental.

› ***Los rasgos ensayísticos en el rockumental***

En la búsqueda de las convenciones genéricas del rockumental se comenzó el análisis del corpus a partir de las modalidades de representación documental. Se observó que en estos films hay una fuerte presencia de rasgos ensayísticos (como lo son el ralentí, el trabajo sobre el color, las distorsiones ópticas, entre otras) que desafían el orden de la contigüidad con la realidad, pero que en ellos resultan verosímiles. Definiremos los rasgos ensayísticos como aquellos procedimientos que intervienen en el film a partir de la decisión de los realizadores para recrear o transmitir una experiencia que el simple registro de los hechos no contiene¹.

En el caso de los rockumentales se ha observado que en el período trabajado hay cada vez una mayor utilización de rasgos ensayísticos aplicados en general al registro de la performance de los músicos. La hipótesis que entra aquí en juego es que en el rockumental la temática favorece la aparición de estos elementos sin que para el público parezcan inverosímiles, como podría pasar en otro subgénero documental. Además, como veremos en los siguientes casos analizados, pretendemos ver si estos rasgos fueron con el tiempo convirtiéndose en característicos de este género durante el período delimitado.

¹ Al darle el nombre de rasgos, momentos o libertades ensayísticas, separamos estos rasgos formales que resultan de una intervención del realizador de lo que sería una modalidad poética de representación (Nichols, 2001:102-105) donde prevalece la perspectiva del realizador más cercana a lo autoral. Aquí los rasgos más que poéticos serán ensayísticos, ya que suelen estar asociados a la recreación de una atmósfera o una experiencia, como es el caso de los ejemplos a analizar.

“*Gimme shelter*” (1970, Hermanos Maysles, Charlotte Zwerin)

Gimme Shelter es relacionada principalmente con el estilo *direct cinema* o cine directo de esos años, y del cual son principales exponentes los Hermanos Maysles y todos aquellos directores reunidos en Drew Associates, como D.A. Pennebacker y Richard Leacock, a quienes se les conoce como el *cinema verité* norteamericano. Charlotte Zwerin fue codirectora de esta película, aunque ya venía trabajando con los hermanos Maysles, por ejemplo, en *Salesman* (1968).

La idea de seguir la gira de The Rolling Stones fue propuesta por los realizadores y aceptada por la banda. Encontramos entre el material incluido en el corte final fragmentos de presentaciones en distintas locaciones, como en el Madison Square Garden, conferencias de prensa y sesiones fotográficas. La principal atención, sin embargo, estará puesta en un hecho ocurrido en el concierto gratuito en Altamont. Encargada de la organización del show, en el que se presentaron más artistas, la banda contrató al grupo Hells Angels para que esté a cargo de la seguridad del evento, al que asistieron alrededor de 300.000 personas. El grado de violencia se fue incrementando a lo largo del show hasta que un miembro de Hells Angels termina asesinando a una persona en el público.

Hay que tener en cuenta que el festival en Altamont fue organizado unos meses después del festival de Woodstock, que se había consolidado como el festival gratuito más grande de todos los tiempos. Altamont debía asemejarse, no sólo por el ambiente de “amor y paz” entre público y músicos, sino también como un lugar particularmente viable para tomar imágenes observacionales. Michael Wadleigh en *Woodstock* (1970), que también se estrenó unos meses antes que *Gimme Shelter*, había logrado esto dejando una película de tres horas que luego fue incluida en muchísimos rockumentales como un documento más.

Podríamos decir que en este clima el equipo de los hermanos Maysles buscaba una experiencia similar. Las imágenes del público son muy similares a las de *Woodstock* -según Nichols, observacionales-. Sin embargo, en esta película se leen de distinta forma. Una vez que en la revisión de los materiales se encuentra el momento exacto del asesinato, tomado por uno de los camarógrafos sin saberlo, pareciera haber sido inevitable ponerse a pensar cómo posicionarse frente a estas imágenes.

Los Maysles y Zwerin tomaron posición frente a las imágenes que habían obtenido y decidieron registrar la reacción de Charlie Watts y Mick Jagger ante las imágenes del crimen para incluirlo en la película. En el inicio, vemos a estos dos integrantes de la banda reaccionando ante grabaciones radiales que informaban sobre lo ocurrido. De esta forma, todas las imágenes que siguen del comportamiento del público en Altamont se leen a partir de la premisa de que termina con un crimen. Esto recién aparece diez minutos antes de que termine la película y las imágenes son detenidas para que tanto ellos como nosotros podamos ver el momento exacto del ataque.

Gimme Shelter combina entonces diversos modos de representación. Pensada para ser observacional (como *Woodstock* o *What's happening! The Beatles in the US*, que los mismos Maysles habían hecho en 1964) la misma realidad parece haber pedido que estas imágenes no sean mostradas *observacionalmente*. Podemos decir que desde el punto de vista narrativo se propone como una película expositiva (“las imágenes que siguen hay que verlas sabiendo qué pasa al final”) e incluso los momentos en que Watts y Jagger reaccionan pueden ser pensados como un momento interactivo. Pero en la totalidad del film, definitivamente debemos pensarla como una película de modalidad reflexiva. En síntesis, podemos decir que este rockumental fue pensado para ser observacional, pero lo ocurrido frente a las cámaras lo convirtieron en un documental ampliamente reflexivo que debió posicionarse éticamente ante las imágenes obtenidas.

La reflexividad, además, invita a pensar lo que estaba ocurriendo en el mundo histórico. En general, esta película se toma en tanto muestra de cómo en este concierto en Altamont se termina la utopía de “peace & love” que proponía Woodstock, es decir, como el fin de una era. Quizás la reflexividad que se ha impuesto sobre las imágenes pretendidamente observacionales sea una forma de conciencia de que una manera de hacer documentales -que nace en la misma contracultura que el hippismo- debía revisarse.

Con respecto a los rasgos ensayísticos, en *Gimme Shelter* no observamos una gran cantidad de ellos. Sin embargo, llama la atención la secuencia de la canción “Love in Vain”, en la que durante toda la canción las imágenes del público y de Mick Jagger son intervenidas a través de sobreimpresiones y un color rojizo. La intervención más evidente es la ralentización de las imágenes que no sólo busca acompañar el compás de la música (es un blues lento), sino que también logra transmitir el tipo de “experiencia intensa, de éxtasis” que tanto el músico como el público están teniendo en el momento del concierto, como decía Frith más arriba. Si bien los rasgos ensayísticos se limitan a esta escena, este es el tipo de intervenciones que en adelante los rockumentales comenzarán a incorporar en forma creciente.

“The song remains the same” (1976, Joe Boyd, Peter Clifton)

Seis años más tarde se estrena *The song remains the same* (1976, Peter Clifton y Joe Massot). Esta película -que, a diferencia de *Gimme Shelter*, fue idea de los músicos- se centra principalmente en el registro de los tres conciertos que Led Zeppelin dio en el Madison Square Garden, en el año 1973. La distancia entre la fecha de los conciertos y la del estreno del film se debe a un cambio de director, la pérdida de material y el rodaje posterior de escenas para ser añadidas al corte final de la película. Dichas escenas no sólo fueron la reproducción de los conciertos, debido a varios baches en el material inicial,

sino también el rodaje de fragmentos ficcionales protagonizados por los miembros de la banda y su representante, que aquí consideramos como claros ejemplos de rasgos ensayísticos.

A simple vista, tenemos una secuencia ficcional para cada uno de los miembros de la banda intercalada con el momento del concierto en el que son protagonistas, lo que conocemos como *solo*. En el caso de John Bohnham, el primer retratado, la secuencia es una adaptación de la historia de Doctor Syn. Lo vemos con una máscara cabalgando con otros caballeros -que supuestamente son los restantes miembros de la banda- volviendo con su familia a una casona ambientada en el siglo XVIII.

En segundo lugar, Robert Plant buscó ser retratado como un caballero que viaja en busca del Santo Grial, simbolizado por una mujer encerrada en un castillo. Luego llega la secuencia perteneciente a Jimi Page, mientras realiza su personal solo de guitarra con un arco de violín. En el fragmento ficcional, Page sube una montaña hasta encontrarse con el Ermitaño, una figura de las cartas del Tarot. Por último, John Bonham durante su solo de batería fue representado en sus tareas diarias en su granja, jugando con sus hijos y pasando tiempo con sus amigos y familia.

Podemos relacionar estas secuencias, que son altamente personales y simbólicas en la mayor parte de los casos, con el momento personal de la improvisación que les presenta el momento del *solo*. Los integrantes decidieron cómo debía ser retratada su personalidad, cuáles eran sus búsquedas más íntimas, y en la película se muestran en el momento en que más se pone en juego la creatividad y el universo interno del músico.

Los fragmentos ficcionales hacen de *The song remains the same* un film muy particular y los consideramos aquí como momentos ensayísticos. Hay que tener en cuenta en este caso que probablemente este uso tan radicalizado de rasgos ensayísticos se relaciona con el alto grado de participación de los músicos en la realización del film. Además de estos, las imágenes tomadas en los conciertos también fueron intervenidas a partir de la coloración de la imagen y los juegos ópticos que recuerdan los años de la psicodelia.

La alternancia entre los fragmentos ficcionales, aquellos tomados en los conciertos y los reconstruidos en estudios hacen que enmarcar este film dentro de una modalidad sea difícil. Basándonos en que este propone un recorrido de conocimiento de los integrantes de la banda y del funcionamiento de la misma en las giras, diremos que es de modalidad expositiva, pero la forma de enunciarlo se basa en elementos ensayísticos que nos transportan a la intimidad y personalidad de los músicos y que nos intentan transmitir, otra vez, el tipo de experiencia que ellos buscan producir a través de su música, principalmente vinculado a lo místico. *The song remains the same* es una película que está en los límites del documental, en gran parte por el amplio uso de dichos procedimientos.

> **Conclusiones**

Hasta el momento, el estudio del rockumental parece indicar que podemos considerarlo como un subgénero con convenciones propias, reconocibles por el espectador. Mientras la temática a primera vista impone la presencia del músico en el escenario como la característica más importante, el análisis de los films muestra que, en el período estudiado, predomina en los rockumentales el uso de rasgos ensayísticos (intervenciones sobre la imagen, sobre el montaje y fragmentos ficcionales) que buscan reponer en la materialidad del film la experiencia del público y los músicos durante la performance o el momento de escucha, creación o interpretación. A diferencia de otros subgéneros del documental, estos elementos que rompen la contigüidad con el mundo histórico se ven en el rockumental de este período como verosímil.

Por otro lado, el análisis de *Gimme Shelter* y *The song remains the same* nos puede dar una idea para una posterior periodización de este género. Si tomamos la tímida aparición de rasgos ensayísticos en la primera de ellas, podemos determinar tentativamente una predominancia de la modalidad observacional hasta 1970 (en la que podemos ubicar a las citadas *Woodstock* y *What's happening! The Beatles in the US*) a la que le seguiría un período de creciente uso de elementos ensayísticos. Este período es el propuesto para el presente trabajo (1970-1984) y que se superpone con la parodia de los rockumentales desde la mitad del mismo.

Pensamos que la elección del rock como tema alienta la intervención ensayística de los realizadores y que esta posibilidad se aumenta cuando son los músicos los que forman parte de las decisiones sobre su representación en el film, como sucede en *The song remains the same* y también en otras como *The kids are alright*. Como fue mencionado, la intención principal de estos momentos ensayísticos parece estar asociada a la materialización en el film de determinada experiencia musical y creativa (en términos *subjetivos*, tanto del músico como del oyente representados) que el registro por sí solo no puede comunicar al espectador. Así, más allá de lo planteado acerca de la relación con la autenticidad del rock, el rockumental del período elegido invita a indagar en adelante sobre la relación de su público con el tipo de entretenimiento que le ofrece.

Bibliografía

Frith, S. (2014) *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Paidós.

----- (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

Viñuela, E. (2014). "El *rockumental* o la documentación discursiva de las músicas populares urbanas", en *Quaderns de Cine*, ISSN: 1888-4571. España.

Filmografía

What's happening! The Beatles in the US (1964, Albert y David Maysles, Estados Unidos)

Salesman (1968, Albert y David Maysles, Estados Unidos)

Gimme Shelter (1970, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, Estados Unidos)

The song remains the same (1976, Joe Boyd, Peter Clifton, Reino Unido)

The Blank Generation (1976, Amos Poe, Ivan Kral, Estados Unidos)

The kids are alright (1979, dir. Jeff Stein, Reino Unido)

This is Spinal Tap (1984, dir. Rob Reiner, Estados Unidos)