

Representaciones del público en el rockumental: variaciones entre Estados Unidos y Argentina

Brenda Anabella Schmunck | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | brendaschmunck@gmail.com

› RESUMEN

El cine documental es uno de los dispositivos que ha permitido afianzar la autenticidad del rock, al retratar la forma en que se comportan los artistas, así como el público que los escucha. De acuerdo con Frith (2014), es en la reunión de ambos sujetos, en la *performance* musical, donde se generan las reglas conductuales y valores pertenecientes a cada género musical popular. Proponemos un estudio comparado de tres rockumentales producidos en Estados Unidos y tres en Argentina durante el nacimiento y consolidación del rock en cada país (1967-1983), centrándonos en sus diferentes representaciones del público en grandes conciertos y festivales. De esta manera, buscamos entender al rockumental como un problema supranacional; es decir, como una reapropiación que se produce en diferentes territorialidades en respuesta a necesidades y contextos culturales disímiles.

Palabras clave: cine documental, música popular, cine argentino, cine directo

Representations of the Audience in the Rockumentary: variations between the United States and Argentina

› ABSTRACT

Documentary cinema is one of the vehicles that permitted the consolidation of rock music authenticity by showing how artists behave on the stage, as well as the audiences that listen to them. According to Frith, (2014) it is in their reunion, at the musical performance, where the behavioral rules and values of each popular music genre are generated. I propose a comparative study of three rockumentaries produced in the United States of America and three produced in Argentina during the birth and consolidation of rock in each country (1967-1983), concentrating in their different representations of the public at big concerts and festivals. In this way, we understand the rockumentary as a supranational issue, that is, as a reappropriation occurring in various territories in response to diverse needs and cultural contexts.

Keywords: documentary, popular music, Argentine cinema, direct cinema

› Introducción

La denominación documental de rock o rockumental abarca un gran número de películas documentales que tienen como temática principal el género musical popular rock. Primero en la crítica periodística y paulatinamente en la académica, la inclusión de un corpus de películas bajo esta categoría permitió que se hable del rockumental como un género cinematográfico –o como un subgénero, en el caso de comprender al documental como un género–. En diferentes sitios de internet dedicados a la crítica de cine, por ejemplo, encontraremos listas que incluyen sus películas más importantes. Asimismo, es contemplado como objeto de estudio para investigaciones de distintas disciplinas, desde los estudios de cine a la comunicación social.

Cuando se repasa la historia del rockumental se suele hacer referencia a dos aspectos fundamentales: por un lado, se destaca el rol que tuvo en la consolidación del género musical rock; por otro, se establece que sus orígenes se vinculan con la corriente del *direct cinema* estadounidense, a mediados de los años sesenta (Beattie, 2005; Viñuela, 2014; Campo y Crowder Taraborelli, 2018). Comenzaremos nuestro trabajo retomando estos dos puntos, ligados entre sí. Respecto del primero, proponemos indagar brevemente en algunas consideraciones sobre los géneros musicales populares y la importancia de la *performance* musical como espacio donde se crean y ponen en juego reglas conductuales, tanto para los artistas como para el público (Frith, 2014). Estas ideas nos permitirán entender mejor cómo el documental retrata a los sujetos involucrados, por qué la estética observacional del cine directo fue un vehículo perfecto para retratar al rock, y cómo esta fue lentamente subvertida para dar lugar a la intervención sobre el material documental.

Es cierto que los primeros documentales de rock fueron filmados por realizadores del *direct cinema*. Nos gustaría pensar, sin embargo, que este es el origen del rockumental estadounidense. Los documentales sobre este fenómeno comenzaron a hacerse rápidamente en el resto del mundo, y no necesariamente como una copia de aquellos que se hacían en Estados Unidos. Pensamos al rockumental como un objeto de estudio supranacional, que se manifiesta en cada territorio de una manera diversa, y en respuesta al particular desarrollo que el rock ha tenido en cada país tras su rápida internacionalización. Por ello, si bien partimos de discusiones en torno a los rockumentales estadounidenses, nuestro objetivo es hacer un análisis comparado entre algunos ejemplos representativos del país del norte y otros casos, representativos de los primeros rockumentales argentinos, todos ellos centrados en grandes conciertos y festivales.

En los casos nacionales, el fenómeno a registrar será el rock tal como se estaba desarrollando en Argentina desde mediados de los sesenta. Un género apropiado de aquel nacido en Estados Unidos, pero cuyo desarrollo se autonomizó en una gran medida. Pablo Alabarces explica que “si bien los mecanismos planetarios de la industria cultural moderna obligan a nuestros rockeros a mirar continua y atentamente lo que se genera en el centro, ya desde su aparición el rock nacional mostrará rasgos que afirmen una identidad distinta” (1993:29). En nuestro caso, el eje de la comparación se centrará en cómo se representa al público en los distintos territorios, en tanto parte fundamental que conforma la cultura del género musical rock.

› El rockumental como género cinematográfico

What's happening! The Beatles in the US (1964) de Albert y David Maysles es considerada muchas veces como la película fundacional del rockumental. Sus directores eran parte del *direct cinema*, corriente documental a la que se le atribuye la realización de los primeros rockumentales. El cine directo supuso un cambio en la forma de realizar documentales hasta el momento, aprovechando la aparición de cámaras más ligeras y aparatos de grabación de sonido magnéticas. La premisa fundamental era registrar la realidad sin intervenirla, es decir, rechazando muchas de las cualidades del documental previo, como el empleo de una *voice over* organizadora de la narración o la misma planificación de la puesta en escena. Algunos años más tarde, con la co-dirección de Charlotte Zwerin, los hermanos Maysles registran la gira norteamericana de The Rolling Stones en *Gimme Shelter* (1970), película que se estrenó poco tiempo después de la legendaria *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Esta última, aunque no fue filmada por un director del cine directo como tal, se emparenta con ella por la adopción de su estética observacional (Nichols, 1997).

La elección del tema parece estar relacionada con el interés que esta corriente cultivó alrededor del retrato de celebridades en eventos importantes (Lanza, 2013:77). Tal como sucede en *Primary* (Robert Drew, 1960) y la figura de John F. Kennedy, los artistas son retratados durante conferencias de prensa, sesiones fotográficas y otras situaciones en las que se evidencia la presencia de muchas otras cámaras. *Don't look back* (D.A. Pennebacker, 1967), sobre la gira de Bob Dylan en el Reino Unido, es otro filme que ejemplifica esta elección. Pero muy pronto, las presentaciones de los artistas y grupos musicales comenzaron a ser de interés. Los primeros grandes festivales, como Woodstock y Altamont (ambos realizados en 1969), “eran algo más que conciertos y ofrecían oportunidades para registrar el espíritu de la contracultura juvenil” (Viñuela, 2014: 17) para la que el rock había pasado a ser “una forma de expresión artística y de reivindicación social, relacionada con la lucha por los derechos civiles en EE. UU., el pacifismo y la oposición al capitalismo” (2014:17). Ya en 1968, D.A. Pennebacker estrenaba *Monterey Pop*, otro documental dedicado a un evento masivo con presentaciones de variados artistas en la ciudad de Monterrey, California.

Este período inaugural de los documentales de rock coincide temporalmente con el surgimiento y consolidación del propio rock como producto de la cultura popular, lo que ha permitido al cine un importante rol en la articulación discursiva que posibilitó la construcción genérica del rock junto con la fotografía, la publicidad y otros medios (Viñuela, 2014). Es decir, el rockumental es un género cinematográfico íntimamente ligado a uno musical, del cual recibe su nombre. No es nuestro objetivo definir al rock como género musical, pero creemos que relacionar este género cinematográfico con algunas consideraciones sobre los géneros musicales populares puede ser productivo para entender mejor esta relación.

“Autenticidad” y “reglas genéricas” son dos elementos que, según el sociólogo de la música Simon Frith, intervienen en la valoración y definición de los géneros de música popular. Partiendo de la revisión de un buen número de teorías previas, el autor piensa al género como un conjunto dinámico de reglas formales, técnicas, semióticas y de conducta “que cubren ritos performativos en un sentido amplio del término. Son reglas gestuales; determinan las formas en que se exhiben, por un lado, la técnica

y la aptitud musical y, por otro, la personalidad musical” (2014:173). Lo que nos interesa es que estas reglas de conducta no sólo aplican a los artistas, sino también al público.

Cuando se refiere a la autenticidad, expone la importancia de la música como hecho social para definir si un determinado acto es auténtico dentro de un determinado género o no. Para ello cita a Geoffrey Himes, crítico musical del *Washington Post* desde 1970, en una declaración que habla específicamente del género que nos ocupa:

Los recitales en vivo han sido siempre la experiencia más intensa y más reveladora de la música rock. Allí es donde uno puede decir si un artista es realmente capaz de cantar, de hacerte bailar, de transmitir una emoción no impostada o una epifanía para un público bien vivo. (cf. Frith, 2014: 134)

Esta es una de las muchas citas que Frith utiliza para llegar a una de las ideas principales de su trabajo: el valor de los distintos géneros de música popular se construye en la *performance*, en la reunión entre artista y público donde ambos, según las reglas genéricas, tienen una conducta esperable.

Esto concuerda con lo que dice Viñuela en su estudio sobre los rockumentales. El cine directo como forma estética ha aportado mucho a la construcción de la autenticidad del rock, pero también lo ha hecho a partir de la elección del objeto a registrar: la *performance* de la que habla Frith. El rockumental,

no sólo construye el personaje público de los músicos sino que también construye los significados de la música, marcando pautas sobre cómo un oyente debe experimentar/consumir un determinado estilo. Esto es especialmente significativo cuando lo que aparece representado es un festival o cualquier otro concierto; no se trata de registrar exclusivamente lo que sucede en el escenario durante la actuación desde una buena ubicación, también es importante mostrar los prolegómenos, las reacciones del público (como masa y como individuos) y el *backstage*. En definitiva, todo aquello que construya la experiencia de la música. (Viñuela, 2014: 19)

Es decir, parte de la autenticidad se construye en el rockumental a partir de la representación de los artistas arriba y abajo del escenario, pero también mostrando el comportamiento que el público adopta en un concierto. Muy pronto, la forma en que se evidencia la autenticidad en estos filmes fue inmediatamente utilizada por la industria cultural con propósitos comerciales, lo que se evidencia en la cantidad de rockumentales producidos por compañías discográficas. Pero también muy rápidamente la autenticidad y las reglas genéricas del rock comenzaron a ser cuestionadas y parodiadas en falsos documentales que mostraban cómo su significado fue cambiando a medida que éste era absorbido por la cultura mainstream. Quizás el ejemplo más conocido sea *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984).

No obstante, debemos tener en cuenta que no todos los documentales de rock se enfocan en la representación de un concierto o festival en su totalidad. En una síntesis de los estudios más recientes sobre el tema, Campo y Crowder-Taraborelli (2018) sistematizaron una tipología dentro del género rockumental que nos permite establecer un corpus más manejable para nuestra finalidad. En primer lugar, encontramos rockumentales que se encargan de narrar la historia de una banda (*What's happening! The Beatles in the USA*, por ejemplo), un género, una época, una subcultura, o bien la vida de un cantante, como *Don't look back*. Luego tenemos el *concert film*, que sólo registra un concierto, y es diferente a un tercer tipo de rockumental: el que registra una *performance*. Este implica algo más que filmar lo que

sucede en el escenario, y coincide con la descripción anteriormente citada de Viñuela. Por último, los investigadores agrupan en una cuarta categoría a documentales etnomusicales, experimentales, entre otros producidos en menor escala.

Los rockumentales que nos interesan aquí son los que presentan un mayor registro de la *performance*, ya que allí es donde se representa al público como una parte fundamental del acontecimiento. Los autores también recalcan que este estilo de rockumental es además el más popular y que la presencia y coparticipación del público en ellos es de gran importancia en su narración (2018:187). Como dijimos, dichos eventos se convirtieron en acontecimientos de gran interés para estos primeros cineastas, cuya forma de registrarlos se replicó en las películas subsiguientes como la forma válida a través de la cual transmitir la autenticidad de los artistas y el público del rock: mostrándolos *tal como son*.

› La representación del público en rockumentales estadounidenses

Woodstock y *Gimme Shelter* se encargan de registrar dos eventos masivos muy conocidos del año 1969: el homónimo festival de Woodstock y el posterior festival de Altamont. En general, suele pensárselas como dos películas que muestran respectivamente el auge y posterior desmoronamiento de la contracultura y el hippismo, ya que el segundo filme registraría lo que fue el fin de dicha era: la creciente violencia que se iba dando en el público desembocó en el asesinato de uno de los espectadores, Meredith Hunter, durante una escaramuza frente al escenario. No obstante, David Schowalter (2000) considera que ambas han colaborado en la creación de una narrativa utilizada por los detractores –y censores– del rock para respaldar la idea de que esta música encarna un potencial peligro para sus oyentes, una narrativa que sigue teniendo cierto peso hoy en día. Es decir, no es que la primera película muestre el auge de la contracultura y la segunda, su caída, sino que tendrían una relación de continuidad: hay un germen que se establece en *Woodstock* que en *Gimme Shelter* termina de explotar. Su estudio nos interesa muchísimo principalmente porque el eje principal es que esta narrativa se construye a través de la explotación de la representación del público.

En *Woodstock*, Schowalter ve la construcción de un público enajenado por los efectos de la música a partir de su representación en torno a su relación con las drogas, el alcohol y la mala relación entre esta juventud y sus familias. Además, propone que la película se encarga de “despolitizar” a estas masas a través de su ridiculización: *Woodstock* no sólo muestra a una masa raptada y encantada por la música, sino que además busca subvertir el mito de una colectividad con potencial político. Volver a ver *Woodstock* bajo esta perspectiva nos permite darle la razón a Schowalter: la mayor parte de los planos del público, desde su llegada al predio, buscan mostrarlo sumido en el exceso. De hecho, uno de los primeros planos es el de un recién llegado que abre frente a la cámara una lata de cerveza y, al intentar beberla, la mitad del contenido cae por los costados de su cara.

De esta manera, *Gimme Shelter* no representa la contracara de *Woodstock*, sino el punto culminante de los “peligrosos efectos” que la música rock tiene en su público. El foco está puesto en lo que ocurre con ellos a medida que va pasando el festival, retratando una creciente violencia que termina en la secuencia del asesinato, repetida sucesivas veces sobre el final de la película, pero la cual se nos anuncia desde el principio. Para Showalter, el problema de ambos filmes reside en la invisibilización de la música: el

foco está puesto en el público y no tanto en lo que sucede en el escenario. Estas masas de gente son hechizadas y movilizadas pasivamente por la fuerza casi invisible de la música. Ante esta situación, Showalter trae un contraejemplo que oficia de desarticulador de la narrativa incriminadora del rock, *Monterey Pop* (1968). Allí, dice el autor, no se explota la representación del público, las imágenes de los asistentes escasean y se privilegian las actuaciones de los músicos. Los planos de los espectadores no demuestran ninguna espectacularización del exceso, en contraste con lo que *Woodstock* mostraría dos años después. Las imágenes incluso contradicen ciertos prejuicios sobre la vestimenta, la edad y los comportamientos de los movimientos contraculturales.

Me gustaría profundizar sobre un aspecto de la representación del público que el autor menciona brevemente. En *Monterey Pop*, los planos de los espectadores muestran las reacciones que estos tienen ante el espectáculo musical que están viendo (2000:98); es decir, lo que nosotros vemos es un registro genuino de la performance del rock, de la co-presencia de artista y público, construido sobre todo por la estructura plano-contraplano (incluso a veces uniendo las miradas entre el primer plano de un artista con la del plano de un espectador, dando una idea de conexión). Este tipo de montaje abunda en *Monterey Pop*, película que muestra las distintas reacciones del público según lo que va sucediendo en el escenario. Vemos reacciones de sorpresa frente a la actuación de Janis Joplin, algunas caras de aburrimiento ante la de Country Joe and the Fish e incluso rechazo ante los destrozos de The Who y Jimi Hendrix. Lo cierto es que en *Woodstock* esta relación establecida entre artista y público frente a frente no se da con tanta frecuencia, sino que los registros de los artistas rara vez son intercalados por planos del público. La mayor parte de los registros son secuencias separadas que se concentran sobre todo en su comportamiento por fuera del contexto de la *performance*. La relación que se establece entre la multitud y lo que sucede arriba del escenario se realiza a partir del montaje, ya que lo que vemos que están haciendo estas personas no es “espectar” sino tomar clases de yoga, jugar en el barro o bañarse desnudos en el río, sin relación espacial alguna con el artista más que la cercanía geográfica.

En *Gimme Shelter*, la copresencia entre artista y público y el comportamiento de ambos durante la performance se resalta mucho más que en su predecesora. Esto no sucede sólo cuando Mick Jagger le pide a la audiencia que deje de golpearse o subirse a las torres de sonido durante el concierto en Altamont, sino también en la secuencia correspondiente a la canción “Love in Vain”, ya no en el festival, sino en otro concierto de la gira de The Rolling Stones en Baltimore, Estados Unidos. Las imágenes del público y de Mick Jagger se ralentizan de modo que el movimiento de sus cuerpos acompaña el *tempo* de este blues lento. Además, las imágenes de lo que son físicamente dos partes separadas –el escenario y el público– se unifican en su yuxtaposición. El resultado es una secuencia que busca transmitirnos un estado de la experiencia compartida, de conexión entre público y artista, además de un estado de trance y desdelimitación propios de la *performance* del rock que no puede ser captada en la materialidad del registro y exige intervención. Este trance en el que asimismo entramos, como espectadores del audiovisual, se termina lentamente cuando las imágenes funden, no hacia otra parte de la misma *performance*, sino hacia el estudio de grabación.

Una escena como esta, donde los realizadores intervienen sobre las imágenes documentales con el fin de transmitir una determinada atmósfera al espectador del filme, nos permite ver que la música rock como tema ha permitido ciertas libertades poéticas que desafían una vez más la idea de no-intervención relacionada con el cine directo. Dicha idea ya había sido relativizada, por ejemplo, por Lanza (2013),

quien ha demostrado que estos directores han sido muy conscientes del lugar que la cámara tiene en el comportamiento de los sujetos representados y que esto se refleja en sus filmografías. La de Albert y David Maysles representa un movimiento que va de un apego más estricto a las reglas del *direct cinema* en sus primeras películas, principalmente su aspecto observacional, a una creciente violación de estas que llevan a una cada vez mayor autorreferencialidad (2013:80). Esto se evidencia al comparar *What's happening! The Beatles in the USA*, más apegada al modo observacional, y *Gimme Shelter*, película de gran reflexividad¹. En el caso de la escena que acabamos de analizar hay que tener en cuenta que la intervención no se hace sobre la realidad registrada, sino en el montaje final.

En este sentido, podemos volver a mencionar a *Monterey Pop*. A diferencia de lo que sucede en películas previas, los títulos de crédito iniciales de *Monterey Pop* utilizan una iconografía fácilmente relacionable con el rock. La presentación del equipo de trabajo, así como de las bandas que veremos, se hace sobre un montaje de imágenes abstractas que se intercalan rápidamente con fotos intervenidas del público, y que podemos relacionar con la psicodelia. Este tipo de presentación se repite al presentar a cada agrupación durante la película. Constatamos luego que estas imágenes e iconografía coinciden estilísticamente con la que se proyectaba en el escenario detrás de los artistas. Estos agregados a las imágenes documentales no interrumpen el devenir del filme; muy por el contrario, le dan dinamismo y coherencia visual a la película en tanto representación de un festival de rock.

El público en tres rockumentales argentinos

Las películas de las que hablamos hasta el momento son consideradas como las canónicas del documental de rock. Esa selección tiene mucho que ver con la posición de hegemonía que tiene su cinematografía estadounidense, por más secundario que sea el lugar del documental en ese contexto, y con la hegemonía del rock en habla inglesa. Pero la realidad es que el surgimiento del rock en el resto del mundo ha llamado la atención de los cineastas de cada país contemporáneamente, como ha sucedido en Argentina.

El primer largo documental de rock autóctono fue *Rock hasta que se ponga el sol* (1973, Aníbal Uset), filmado durante la tercera edición del festival B.A. Rock, de 1972. Muchas veces se ha hablado de este evento como el “Woodstock argentino”, y se ha relacionado a su documental con el de Wadleigh. La película estadounidense se estrenó en la Ciudad de Buenos Aires en 1970 en la sala América. Tras algunas semanas en cartel, comienza a ser programada por el Nuevo Cine Ritz, en el barrio porteño de Belgrano. Se mantuvo en cartel durante siete años en función de traspasar los sábados, desde el 7 de noviembre de 1970 hasta el 17 de septiembre de 1977. Las “traspasos de Woodstock” se convirtieron para muchos jóvenes “pelilargos” en una cita semanal obligada: era allí el único lugar donde se podía ver a esos artistas y, a la vez, sentirse parte del festival gracias a la pantalla grande y el novísimo sonido

¹ Podemos decir, en términos de Nichols (1997), que *Gimme Shelter* es un documental reflexivo. A pesar de que se ha gestado como un documental observacional, los realizadores han encontrado en el metraje el momento exacto del asesinato de Meredith Hunter. Alrededor de este punto es que se construye todo el filme, en un posicionamiento ético sobre los acontecimientos que sus cámaras permitieron registrar.

estéreo de cuatro pistas. Muchas veces, las funciones de trasporno también incluían presentaciones en vivo de artistas locales.²

Woodstock tuvo, por lo tanto, una gran recepción en el circuito roquero local y por ello no sorprende que se compare al B.A. Rock y la película de Uset como una versión argentina del masivo festival, así como de su registro documental. Sin embargo, debemos ser cuidadosos con esta apreciación, porque si bien el caso estadounidense resonó en el público local, corremos el riesgo de entender la producción nacional como una mera imitación de la anglosajona. A juzgar por los datos disponibles, es muy probable que la idea de *Rock hasta que se ponga el sol* haya tenido su germen en la visión de *Woodstock*, así como en el contacto que Uset tenía con la cultura del rock británico. Sin embargo, la película se gesta en torno al rock argentino y una idea propia de cómo debía mostrarse esa escena, por lo que la relación con su par estadounidense debe ser ponderada lo más justamente posible. De hecho, así lo hicieron en la nota que sobre ella se hizo en *Pelo*, la revista fundamental de la cultura rock en argentina:

A pesar de las connotaciones masivas y glorificantes de la televisión, el sistema “consagratorio” de cualquier artista, cantante o movimiento musical sigue siendo definitivamente el cine. Basta con recordar “Woodstock” para comprobar que a partir de esa película muchos músicos salieron fortalecidos o lanzados a la popularidad que, de otro modo, les hubiera demandado años de trabajo [...]

Todo indica que un fenómeno parecido puede ocurrir con la primera película argentina de largometraje sobre el movimiento del rock nacional “Hasta que se ponga el sol”. (La primera película argentina de rock, 1973: 49)

Inmediatamente, la nota pasa a establecer la distancia con el filme de Wadleigh, mostrando que la intencionalidad de Uset estaba muy lejos de hacer una copia, sino algo que marcara las diferencias entre el fenómeno del rock local con el de otros territorios:

La intención del director del film, Aníbal Uset, no fue reproducir *Woodstock*: “quise reflejar –dice– la realidad de toda una generación argentina que se expresa a través de la música rock, y a la que está consiguiendo imprimirle características muy propias. Por esta razón el film es básicamente diferente a películas similares que se hayan filmado en cualquier parte del mundo, porque nuestro público y nuestros músicos son precisamente diferentes y con sus propias características, y ambos son los verdaderos y únicos protagonistas del film”. (“La primera película”, 1973: 49-50)

Así es como se resalta una particularidad que encontramos en las películas argentinas analizadas aquí: la inclusión de *sketches* protagonizados por los distintos grupos. Algunos de ellos son ficcionales, e incluso paródicos, como el que protagonizan los integrantes de Pescado Rabioso. Otros, como si se tratara de videoclips, son fragmentos filmados en estudios u otras locaciones donde los artistas interpretan algunas canciones –como es el caso de Vox Dei en la Iglesia Evangélica Metodista de Buenos Aires, interpretando una porción de su disco “La Biblia”. Los distintos artistas participaron en la creación

² Los datos sobre las traspornos de *Woodstock* pueden encontrarse en el blog en línea *La Historia del Nuevo Cine Ritz*, a cargo de Francisco “Pancho” Di Silvestro, quien fuera programador de la sala e ideólogo de dichas traspornos. Asimismo, estos datos son ampliados en una entrevista realizada por Santiago Calori a Di Silvestro para el podcast *Cinefilia Ninja*, publicado en la plataforma Spotify el 4 de febrero de 2019.

de estos fragmentos, intercalados con el material documental, como en la elección de las canciones que representarían a cada uno en el filme. Esto hace que *Pelo* considere a esta película honesta “y sin las características deformantes que suelen tener las aventureras producciones filmicas del país que, más de una vez, intentaron llevar a la pantalla el ‘curioso’ movimiento del rock en el país” (1973:50).

De la lectura de esta nota podemos extraer, entonces, que este documental podía significar dos cosas para el rock local. Por un lado, una forma de llegar a una audiencia más amplia para los artistas, como *Woodstock* había logrado con los suyos; por otro, representa un documento genuino de la escena del rock, que se distancia de la representación estereotipada o exagerada que de la misma podía haber en el audiovisual ficcional por esos años³. Pero, como declaraba Uset, no sólo los artistas son los protagonistas, sino también el público. Sobre su representación en *Rock hasta que se ponga el sol*, Campo y Crowder Taraborelli comentan:

Los títulos van presentando a las bandas mientras se observa al público en los terrenos aledaños al estadio de fútbol de Argentinos Juniors, pelilargos, hippies. El montaje de estos primeros planos nos remite a *Woodstock* (1970); es un retrato romántico de la juventud, sujetos creativos, solidarios, atraídos por las causas sociales enarboladas por la lírica rockera: “Suelta muchacho tus pensamientos, como anda suelto el viento, sos la esperanza y la voz que vendrá a florecer en la nueva tierra”, canta Gioco en una de las secuencias del documental. (2018: 191)

La similitud de aquellos primeros planos con los de *Woodstock* es cierta, sea que hayan sido intencionalmente tomados de allí o no. Esta forma de comenzar el rockumental de performance parece ser una constante, ya que lo mismo sucede en los primeros minutos de *Monterey Pop* y veremos que se repite en *Adiós Sui Generis* (1976, Bebe Kamin), que comentaremos más adelante.

Los planos que ilustran la llegada de los espectadores son, junto con una secuencia de breves entrevistas individuales, los momentos de mayor presencia del público en *Rock hasta que se ponga el sol*. Respecto de sus reacciones durante la performance de las sucesivas bandas, estas sólo se enfatizan al final de cada canción, cuando irrumpe un plano general del público aplaudiendo y, unas pocas veces, simplemente aplaudiendo de pie. En cuanto a su comportamiento, durante su llegada y el resto de la película, no hay ánimos de mostrarlos en una actitud rebelde ni alienada, sino muy por el contrario. Las breves entrevistas constan de preguntas sobre las bandas argentinas que ellos creen fundacionales del rock nacional y por qué, para luego mostrar fotos y fragmentos audiovisuales de las bandas que mencionan. Sus opiniones son relevantes para el devenir del filme, en tanto ayudan a narrar cómo ha nacido el rock en Argentina.

Nuestro segundo ejemplo argentino es *Adiós Sui Generis*, documental que registra los recitales de despedida de la banda encabezada por Charly García y Nito Mestre en el Luna Park, en 1975. En ella, Bebe Kamin “hace de las tomas del público uno de los ejes narrativos” (Campo y Crowder Taraborelli,

³ Algunas de estas películas tomaban la figura del *hippie* como sinónimo del joven roquero. Ejemplos de ello son *El profesor hippie* (Fernando Ayala, 1969) y *La familia hippie* (Enrique Carreras, 1969). Además, la ficción argentina del momento ensalzaba las figuras de los “nuevaoleros”, como Palito Ortega, figuras a las que se oponía el rock en los términos de música comercial y no comercial.

2018:194). Aunque comparte con *Rock hasta que se ponga el sol* la inclusión de sketches que se suman al material documental para el montaje final, aquí la representación del público toma un lugar mucho más particular. Los planos de los espectadores tienen una mayor presencia entre los planos de lo que ocurre en el escenario. Como dijimos, al principio de la película los volvemos a ver llegar al lugar, esta vez con planos de la gente fuera del estadio haciendo fila para entrar, con algunas breves entrevistas sobre las razones por las cuales seguían a Sui Generis. Luego, nos muestran a los espectadores entrando al estadio, apurando el paso para ocupar los primeros lugares. Muchas veces los vemos a través de un travelling facilitado por el pasillo que corre por el medio de los asientos. Hay planos de la audiencia ovacionando de pie al finalizar cada canción, así como al comenzar una canción muy esperada. En dos momentos de la película, Charly García se dirige a ellos, la primera para pedirles por favor que “no rompan nada”⁴. Sin embargo, en los siguientes planos, como en el resto de la película, no hay momento en que veamos a este público descuidar las instalaciones del Luna Park. Antes bien, luego de este llamado de atención, comienza la canción “Aprendizaje”, y el público canta junto a los artistas la letra completa: los vemos seguir la canción, concentrados, moviendo la cabeza al ritmo de la música. Esto sucede durante todo el filme y la gente se va “soltando” cada vez más hacia el final, donde hay una reacción más festiva con bailes y saltos que celebran esta despedida. La película termina con una imagen fija del público sobre la cual escuchamos cómo vitorean a la banda.

Para finalizar, *Buenos Aires Rock* (1983, Héctor Olivera) tiene varios rasgos en común con las películas anteriores. Filmada durante los cuatro sábados que duró el IV Festival B.A. Rock de 1982, veremos *performances*, entrevistas a artistas, público y organizadores, así como algunas escenas rodadas por fuera del festival e insertadas entre las imágenes documentales. Podemos notar una presencia policial un poco más fuerte y un público mucho menos cohibido desde el punto de vista de la expresión física: se baila más, y vemos por primera vez algunos “pogos”. También es en este filme donde, por primera vez, se representan bandas relacionadas con el *heavy metal* nacional, como Riff y V8. Minore (2018) ha llamado la atención sobre cómo se representa, no sólo el metal frente al resto del rock nacional, sino cada una de estas dos bandas en la película de Olivera. La primera en aparecer será V8, y el contraste con el resto de las bandas salta a la vista. A diferencia de la mayor parte de las agrupaciones, esta no es entrevistada, y la escena de su *performance*

no está filmada en movimiento, sino que es más bien una sucesión de tomas fijas, como fotos, donde se pueden ver muecas sacadas de quicio, pelos revoleados y público (poco) enardecido. El tema se llama ‘Tiempos metálicos’, y al minuto y catorce segundos es cortado abruptamente por la imagen de Litto Nebbia [...]. (2018: 108)

Podemos agregar que la banda tampoco fue favorecida con la calidad de sonido, en comparación con el resto de las presentaciones. Con Riff, encabezada por Norberto “Pappo” Napolitano, pasa algo muy distinto. A pesar de que su estética musical y visual estaba emparentada con el *heavy* británico, el público “lo integraba, al viejo Pappo, al blusero” (2018:109), disfrutando de su *performance* como de

⁴ Con esta frase, García alude a los hechos que se sucedieron en aquel mismo lugar en 1972 durante una presentación de Billy Bond y La Pesada del Rock. Cuando comienza un enfrentamiento entre el público y la policía dentro del mismo Luna Park, Billy Bond pronuncia la frase –aparentemente sacada de contexto– “rompan todo”. Las instalaciones del estadio sufrieron grandes daños. Una transcripción de la nota publicada en el diario *La Opinión* sobre este incidente puede leerse en Alabarces (1993:129-133).

la del resto –quizás con un poco más de desenfreno–. El público no había reaccionado de la misma manera con V8, pero sólo se puede ver en un documento audiovisual externo a la película que muestra “la platea dividida, con los más acérrimos adelante y el resto de atrás, de espaldas, esperando a que se termine el show” (2018: 109).

Una aproximación como esta permite comprender que los rockumentales argentinos hablan de su propia territorialidad. Aunque todos sean “roqueros”, estos públicos nunca fueron homogéneos, “por que el género rock nacional no deja de ser una construcción que encubre múltiples subvariantes” (Alabarces, 1993: 52) que comienzan a verse en 1970, pero que terminan de explotar después del año 1982 (1993: 54). Si prestamos atención a la representación de sus protagonistas, podremos observar con mayor detenimiento cómo el cine también buscó colaborar en la construcción de los valores del rock nacional.

› Conclusión

En este trabajo, intentamos realizar un breve estudio comparado de algunos rockumentales producidos en Argentina y Estados Unidos desde los años que se consideran representativos de este modo de registro y memoria de grandes conciertos y festivales del rock de cada territorio. Lejos de considerar a las películas argentinas como copia o productos influidos por una cinematografía hegemónica, buscamos resaltar que, a pesar de la conciencia de la hegemonía de la cinematografía estadounidense y su rock, debemos evaluar en su justa medida qué aspectos de estos objetos culturales son replicados, reapropiados o simplemente dejados de lado por los realizadores locales para dar valor a la originalidad de estos filmes. Creemos que una de las grandes diferencias radica en que se estaba documentando fenómenos muy distintos en cada territorio.

En tanto género que surge fundamentalmente de la relación del cine documental con un género musical, el rockumental permite afianzar las diferentes reglas formales, semióticas y conductuales que la música popular genera en la *performance* (Frith, 2014). Los documentales de eventos convocantes son muy comunes por estos años, y en ellos es donde mejor se puede observar la representación de ese encuentro entre artistas y público. Al analizar estas películas nos centramos en la forma en que se los muestra en relación. Es en los documentales de *performance* donde los espectadores toman mayor protagonismo, a diferencia de los que se encargan de representar exclusivamente las figuras de artistas específicos, donde la construcción de una personalidad, de una “estrella de rock” es más fuerte. Aquí nos ha interesado ver en qué medida el cine muestra a ambos como protagonistas en igual medida.

En cada país el fenómeno del rock fue registrado de manera distinta, acorde a los contextos culturales correspondientes, pero en ambos casos los documentales funcionaron como una forma de consolidación de lo que se entiende por rock en los años que comprenden su nacimiento y apogeo. Pudimos comprobar que la representación de los públicos tampoco es homogénea, sino que responde a las motivaciones que hay detrás de cada película –incluso fueron interpretadas de maneras diversas–. Por lo tanto, cada rockumental, lejos de parecerse indefectiblemente a los demás, merece ser estudiado detalladamente y en su propia territorialidad.

› Bibliografía

- › Alabarces, P. (1993). *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
- › Beattie, K. (2005). It's not only rock and roll: 'rockumentary', direct cinema and performative display. *Australasian Journal of American Studies*, 24 (2), pp. 21-41. <https://www.jstor.org/stable/41053984>
- › Campo, J., Crowder-Taraborelli, T. (2018). Psicodelia y rebeldía en tiempos de dictadores: rockumentales argentinos (1971-1986). *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (pp. 183-206). EDUFBA.
- › Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- › Lanza, P. (2013). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. *Cine Documental*, 8, pp. 72-87.
- › "La primera película argentina de rock". (1973) *Pelo*, 43, pp. 49-50.
- › Minore, G. (2018). La memoria proyectada. El cine del heavy metal argentino, entre el registro histórico y la ficción. En E. Scariaciotoli (comp.), *Parricidas. Mapa rabioso del heavy metal argentino contemporáneo* (pp. 105-127). La Parte Maldita.
- › Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- › Schowalter, D. (2000). Remembering the dangers of rock and roll: Toward a historical narrative of the rock festival. *Critical Studies in Media Communication*, 17(1), 86-102. <https://doi.org/10.1080/15295030009388377>
- › Viñuela, E. (2014). El rockumental o la documentación discursiva de las músicas populares urbanas. *Quaderns de Cine*, 9, pp. 15-23. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2014.9.02>