

**Vergara, Ximena, Iván Pinto y
Álvaro García, eds. 2016.
*Suban el volumen. 13 ensayos
sobre cine y rock.***

Santiago: La Calabaza del Diablo. 308 p.

Sobre cine y rock

Si bien la presencia de rock en el cine no es una cuestión nueva para la crítica (ver, por ejemplo, S/a 1991), en la última década han proliferado los estudios que desde distintas disciplinas abordan problemas transmediales y singularmente la dupla cine y rock, destacando el vínculo entre el registro de escenas musicales y el cine directo, así como la interconexión de las industrias culturales a cargo del desarrollo de estas expresiones (James 2016; Cohen 2012). Esta tendencia se observa más tímidamente en Chile, pero promete, con la actividad de autores como Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic (2018), un interesante surgimiento. Es en este contexto que aparece *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*, probablemente el primer libro completamente dedicado, desde Chile, a conexiones entre música y cine.

En un gesto abarcador, el libro incluye referencias a variados estilos musicales catalogados como rock y, de manera análoga, engrosa una lista de cerca de doscientas obras cinematográficas que combina documental y ficción, cine de autor y cine de masas, experimentos caseros y megaproducciones.

Se trata de una publicación elaborada a partir de intercambios académicos, mas se nota un esfuerzo por desterrar a estos textos del ámbito universitario para alcanzar a una población más diversa de lectores. El libro se presenta llanamente como una colección de trece ensayos antes que como un compendio de investigaciones. Y es entonces en consideración de dicha adscripción ensayística que conviene valorar lo expuesto.

Ahora bien, aun como expresiones de una escritura preferentemente argumentativa y de opinión, en los textos en que se abordan primordialmente músicas y películas del mundo norteamericano y europeo, se despierta la pregunta fundamental sobre la naturaleza de textos que dialogan escasamente con otros autores ocupados del mismo corpus, tendiendo a exponer para un público no versado e hispanoparlante algunas de las interpretaciones ya conocidas acerca de las obras, mezcladas con lecturas propias construidas desde una heurística personal. A ratos, por la predominancia de un tipo de escritura que privilegia el sobrevuelo de numerosos ejemplos antes que la observación detenida de un puñado de ellos, el foco del libro se dispersa pues obnubila al desplegar montones de referencias a obras.

Pero el término “ensayo” parece servir para justificar la diversidad de modos de abordaje y de escritura, ya que integran también el libro algunos textos construidos a partir del trabajo de archivo o de la propuesta de primeras lecturas a materiales hasta ahora inopinados, gesto digno de celebración. Esto es especialmente evidente en los capítulos dedicados a repertorios musicales y audiovisuales concebidos en Sudamérica, para los que hasta hoy existe exigua bibliografía crítica.

Sobre los trece ensayos

Organizada en cuatro partes, esta publicación a cargo de un trío de editores provenientes de los estudios literarios, los estudios de cine, la estética y la crítica cultural, propone explorar múltiples relaciones entre cine y rock, siendo la heterogeneidad de perspectivas uno de sus valores anunciados. En su introducción, Ximena Vergara, Iván Pinto y Álvaro García establecen las claves de lectura: se trata de explorar ambas expresiones de la cultura de masas entrecruzadas en puntos críticos, y singularmente en la configuración contracultural de los años 1960 y sus coletazos, sintetizados en un *ethos* juvenil que se caracteriza por la rebeldía y el desajuste. Es por ello que se pone especial atención a la conexión entre nuevos cines y distintas manifestaciones englobadas por el término rock, aunque como señalaba al inicio, los casos y objetos incluidos son diversos y dispares.

"Del registro a la puesta en escena" reúne tres capítulos que abordan, respectivamente, géneros cinematográficos distintos: el rockumental, la ópera rock y el biopic de rock. Tienen en común un tratamiento que se concentra en el argumento del corpus escogido de películas. Así, se observan primero ciertos lugares comunes del documental que registra giras de grupos musicales (tópico del manager aporreado, descripción de relación entre bandas, prensa y fans, y revelación de la intimidad). Se destaca asimismo la estrecha relación entre escenas musicales y localidades, exponiendo su construcción *in situ* a través de registros heterogéneos (Silva). Luego, se analiza la simbología de autorrealización desarrollada en óperas rock en las que el ídolo es asimilado a un héroe, adquiriendo por tanto un cariz mesiánico, aunque destacando su revés: se pone en cuestión la supuesta autenticidad del rock. Se tematiza así la incapacidad del rock para subvertir el capitalismo, resaltando transversalmente una "apología rockera de talante romántico del perdedor" (García, 57). Finalmente, se analizan filmes que flexibilizan ciertos cánones narrativos comunes al biopic. De esta manera, se destacan casos en que la figura del rockero es desmitificada, mientras se pone en relieve, por ejemplo, el discurso de género: anorexia en cuerpo femenino, homosexualidad entre personajes, o personificación de un rol masculino por parte de una actriz mujer (Janin). A la vez, cada uno de estos tres capítulos explora, con mayor o menor profundidad, innovaciones en el lenguaje cinematográfico que permiten otra vuelta de las temáticas argumentales: Hernán Silva da cuenta del gesto reconstructivo de un montaje de planos capturados a partir de distintos conciertos de una sola banda; Álvaro García explora la falsa autobiografía en un caso que desafía convenciones de género (*genre* y *gender*); mientras que Alejo Janin examina formas circulares y de espiral, narraciones que no siguen la lógica causa-efecto, o algunos modos en que el fuera de campo y la elipsis permiten cruzar el argumento con la manera de contar.

En la segunda parte, titulada "Juventud y contracultura", se abordan más directamente los dos focos que en realidad alimentan el libro completo y que corresponden, valga decir, a materias recurrentes de la escritura sobre rock. Como si entre una y otra temática existiese una evidente relación de continuidad, se agrupan aquí textos que versan sobre el rechazo conservador que produjo el primer rock and roll en la posguerra estadounidense, con su consecuente blanqueamiento y la participación del cine en dicha coyuntura (Poveda); el nacimiento y consolidación del género cinematográfico de las *teen movies* y la participación del rock en ello (Cozza); y la experimentación en el cine basada en elementos presentes en la contracultura (que no en la música) rockera (Pinto). Juan Carlos Poveda procura exponer una historia fundacional del género musical, a saber: su cooptación por la burguesía norteamericana, señalando un papel específico de un extracto de una banda sonora para la instalación de los

estereotipos de sexualización y descontrol en el rock. Y es justamente a partir de ellos que Alejandro Cozza describe cómo, mediante afiches y sonidos primordialmente diegéticos, el mundo adolescente de los 1980 y 1990 es recreado sobre una ambientación musical que señala la voluntad de quebrantamiento de las reglas, a la vez que provee de una marcada identidad a los personajes. Se trata de “películas repletas de perdedores hermosos y antihéroes” (Cozza, 110). El texto de Iván Pinto no aborda la juventud, sino que busca interpretar el alcance contrahegemónico de la cultura rock, dialogando con teorías de la contracultura. Desde allí examina tres puntos de entrada: el impulso auto-destructivo, la proliferación del cuerpo y el desarraigo, con una mirada detenida en los nuevos cines. Se combinan aquí apreciaciones sobre el argumento y sobre el lenguaje cinematográfico, asumiendo que los valores contraculturales se transfieren al cine “a través de universos lúdicos que componen un universo ficcional de una modernidad des-acoplada” (Pinto, 149).

El punk, el no wave cinema y el metal son los núcleos de atención respectiva de los tres capítulos que conforman la tercera parte: “Estilos radicales”. Si algún tópico los atraviesa es el de la marginalidad. Enfatizando el do-it-yourself propio de la política punk, Andrés Nazarala describe el trabajo creativo desde la precariedad de algunos realizadores, influidos por la música. El registro documental sirve de insumo a la creación de ficciones, transitando desde el enunciado anarquista hasta el cine comercial. En cuanto al no wave cinema, Mónica Delgado lo considera como parte de una escena underground que incluía a las artes visuales y que contestaba bajo la forma de un cine barato a las tendencias dominantes del experimentalismo, con su fijación formalista, poniendo en valor en cambio historias y modos de hacer que “glorifican historias de vida marginal” (Delgado, 181). Se da espacio también a celebrar la parodia, lo mismo que en el capítulo dedicado al metal, en el que José Carlos Cabrejo comenta la burla de la figura del ídolo metalero mediante el concepto de cameometal, mientras que reserva el de mitometal para referirse a las películas que actúan como observación antropológica del género musical. Es en este último capítulo de la tercera parte en el que se extiende también la noción de marginalidad hacia los fans de la escena y en el que se vuelven a afirmar las ideas casi caricaturales que relacionan al rock con la subversión del poder.

Finalmente, la parte que lleva por título “Escenas locales” ofrece cuatro entradas al cruce sudamericano entre cine y rock, abarcando desde los 1960 a los 2000 e incorporando sendas interpretaciones sobre la relación de tal cruce con la historia política de Argentina y Chile. Varios de los tópicos de los capítulos precedentes son revisitados desde el lente local. Para el caso trasandino se ofrece una panorámica de realizaciones que se ocupa de mostrar los caminos cambiantes (ora paralelos, ora entrecruzados) del cine y del rock argentinos; señalar hitos, identificar referentes y comentar más específicamente la construcción que mediante el cine se hace de cierta identidad generacional, de una juventud marcada por la dictadura militar. Luciana Calcagno y Griselda Soriano hacen hincapié en la reunión de rock y cine a mediados de 1990, destacando precisamente cómo el rock aportó su estatus juvenil al cine hasta entonces relacionado con el mundo adulto. Los tres capítulos dedicados a Chile, dispuestos en orden diacrónico, abordan primero desde la década de 1970 la “banda sonora” con que se desplegaron proyectos emancipatorios (políticos e identitarios sexuales), trazando encuentros entre el mundo hippie y el cine militante, enfatizando singularmente allí la participación de Los Jaivas en distintos filmes, y revelando la ambigüedad –y a ratos incomodidad decisiva– con que el rock fue recibido desde la cultura de izquierdas (Krebs y Vergara). Una mirada de registros de distinta naturaleza (reportajes televisivos, videoclips, documentales) entrega Luis Valenzuela en su texto que abarca los últimos veinte años del siglo XX. Allí se incluye el hip

hop como parte del universo pop-rock, en un uso amplio que coexiste con aquel que delimita al pop-rock a un puro género musical (Reveg 2003, 224; Regev 2011, 10). No es solamente diverso el material audiovisual que discute, sino que varios de los registros que menciona no habían recibido atención analítica hasta entonces. El cierre, firmado por Susana Díaz, destaca la retrospectiva de nostalgia en rockumentales actuales que utilizan material de archivo para remediar la presunta falta de rebeldía de las bandas contemporáneas, indicando asimismo la importancia de producciones sobre rock recientes que aparecen como crónica radical del presente.

Sobre subir el volumen

Cuando hace un cuarto de siglo Michel Chion (1993) invitaba a una audiovisión, a una actitud perceptiva que condujera la atención al modo en que en el audiovisual la trama sonora y la trama visual se constituyen mutuamente, lo que intentaba era desplazar el sentido común de las lecturas del cine como medio primordialmente visual. Buscaba, asumo, alentar a una escucha perspicaz, aguzando el oído de los críticos, para así ensanchar las posibilidades del análisis, restituyendo de paso el valor primordial del sonido.

Este libro que invita –imperativo– a subir el volumen, entrega, no obstante, lecturas sobre todo ocupadas de imágenes y relatos, a menudo sordas a las escenas que describen. El rock entonces desborda su definición de género musical para remitir a subculturas, a mundos de sentido, para los que el sonido no parece ser determinante. Excepcionales son pasajes como aquel en el que Juan Carlos Poveda procura describir la relación entre el impulso rítmico de la canción "Rock Around the Clock" y su connotación salvaje y lasciva, arrojando luces sobre las razones musicales del rechazo de los adultos conservadores y el entusiasmo de los jóvenes en los inicios del rock and roll: el "shock auditivo". Si bien la segunda parte del libro, en la que se inserta el texto de Poveda, se aleja de la tematización del rock a partir de la representación de sus estrellas, sigue mayormente concentrada en las implicancias de la introducción del modo de ser rockero en el cine, más que en sus ruidos y sus boches.

No es que a través del libro no se expongan asociaciones perceptivas con la música, sino que varias de las más sugerentes propuestas quedan solo anunciadas, instalándose como tímidos nodos sincronos (siguiendo otra vez a Chion, pero esta vez en la dupla rock y cine) que no se alcanzan a profundizar.

Algunas de dichas asociaciones ensayadas por Hernán Silva, por ejemplo, son su observación acerca del vínculo entre planos cortos y fragmentados y la mítica síncopa del jazz; sus reflexiones en torno al ejercicio de repetición propio del estudio de grabación y su impacto en el tratamiento de la imagen fílmica; aquellas sobre la posibilidad de sinestesia entre sonido e imagen en una obra que aborde la improvisación; o su reserva de algunas líneas al pensamiento sobre el silencio, dimensión del universo musical que aquí se asocia a la filmación de momentos muertos e íntimos.

Otras breves alusiones al sonido se encuentran en el capítulo de Antonia Krebs y Ximena Vergara, cuando caracterizan "El tema de los títulos" de Palomita blanca en consideración de sus ritmos (que asocian sorpresivamente a la zamacueca) y de sus timbres eléctricos (que conectan con el rock progresivo), de manera que su evaluación de la participación de Los Jaivas alcanza a interpelar al lector también como auditor aunque sea de modo fugaz.

Y es que estas ideas pasan de largo en ensayos abocados fundamentalmente a otra cuestión: a la representación del rock a nivel narrativo, tanto en documentales como en ficción. Pero ante la tentación de establecer analogías vagas entre música y cine, es necesario tomarse en serio el desafío de escuchar estas películas, evitando atribuciones no claramente justificadas desde la percepción sonora, como la etiqueta “atonal” para acompañar a los calificativos “amorfo” y “enérgico” para el cine de guerrilla en el texto sobre el *no wave cinema* de Mónica Delgado (Delgado, 178).

Otro tipo de asociaciones entre música y cine que se esbozan aquí, y que podrían alimentar interesantes debates futuros, son aquellas que reflexionan –aún someramente– sobre la técnica y la tecnología. Hernán Silva destaca el hito de la sincronización del sonido portátil para dar cuenta de una estética musicalizada, en la cual el registro se realiza cámara en mano contribuyendo a una “liberación” del material fílmico. En el capítulo de Alejandro Cozza, por su parte, se establece un parentesco estético entre las *teen movies* y el contemporáneo videoclip, remitiendo específicamente a MTV y a la suspensión del tiempo lineal heredada de los musicales, destacando usos de la ralentización y del aceleramiento. En la misma línea, observan Luciana Carcagno y Griselda Soriano el recurso que el realizador Ezequiel Acuña hace de fragmentos de canciones ralentizados para que “la música pase a primer plano”, para que “*veamos la música*” (Carcagno y Soriano, 223). Otra propuesta de reflexión técnica se encuentra en el texto de Iván Pinto cuando analiza el impacto autodestructivo de la experimentación psicodélica que se aborda no solo desde la narración, sino que también en el tratamiento mismo del material fílmico.

No es exagerado sostener que estos textos –profusos en datos, títulos y nombres de artistas, sugerentes en apreciaciones sobre el impacto de las nociones de rebeldía juvenil y de contracultura en distintas producciones cinematográficas– reclaman aún más volumen para poder oír otro poco, para sopesar cómo el cine logra hacer eco del rock con sus míticas distorsiones y amplísimas resonancias replicadas ya por más de medio siglo.

Laura Jordán González

Instituto de Estética UC

lfjordan@uc.cl

Referencias

- Chion, Michel. 1993. *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cohen, Thomas. 2012. *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Guerrero, Claudio y Alekos Vuskovic. 2018. *La música del nuevo cine chileno*. Santiago: Cuarto Propio.
- James, E. David. 2016. *Rock ‘n’ Film: Cinema’s Dance with Popular Music*. Nueva York: Oxford University Press.

Regev, Motti. 2003. "Rockization: Diversity within Similarity in World Popular Music". En *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*, editado por Nathan Sznajder, 222-234. Liverpool: Oxford University Press.

_____. 2011. "Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music". *American Behavioural Scientist* 20 (10):1-16.

S/a. 1991. "Rock on Film". En *The Oxford Companion to Popular Music*, editado por Peter Gammond, 496-497. Nueva York: Oxford University Press.

R