

Diablo, refugio y blues: los Rolling Stones en el cine documental de los '60 y '70

por Pablo Giori y Pedro Arturo Gómez*

Resumen: Este artículo analiza tres miradas documentales sobre el mundo de los Rolling Stones, en filmes realizados entre 1968 y 1972. Estas tres producciones exploran la relación entre cine y realidad, a través de modos característicos de la representación documentalista y son fundacionales tanto de una estética como de una mitología que siguen acompañando hoy en día a la banda. Atendiendo a sus diferentes modos de representación, el análisis se concentra en *One Plus One / Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968), *Gimme Shelter* (Hermanos Maysles y Charlotte Zwerin, 1970) y *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972). Estos filmes documentales retratan el aura del rock, su oscurecimiento y caída, mediante la puesta en escena de la figura emblemática de los Rolling Stones, utilizando registros, estilos y modos de representación tales como la disrupción discursiva brechtiana, la tensión entre ficción y no ficción, las técnicas del *direct cinema*, el *observational cinema* y el documental auto-reflexivo, con efectos de sentido que van desde la alegoría crítica al testimonial evidencial y el realismo etnográfico más crudo.

Palabras claves: Rolling Stones, cine, documental.

Abstract: This paper compares three documentaries about the Rolling Stones produced between 1968 and 1972. *One Plus One / Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968), *Gimme Shelter* (Maysles Brothers and Charlotte Zwerin, 1970) and *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972) are foundational documentaries insofar as they explore the band's aesthetics and their mythical nature as well as the relationship between cinema and reality. These documentaries portray the aura of rock as well as its decadence by staging the emblematic figure of the Rolling Stones and by underscoring registers, styles and modes of representation such as Brechtian disruption, the tension between fiction and nonfiction, direct cinema techniques, observational cinema and self-reflexive documentary, which can be interpreted as critical allegory, evidential testimony and/or raw ethnographic realism.

Keywords: Rolling Stones, cinema, documentary.

Ser una estrella de rock es una de las últimas cosas que quisieras hacer
 Jim Jarmusch



El uso de los Rolling Stones en el cine, los modos de representación y puesta en escena de sus “majestades satánicas”, tanto en el documental y la ficción como en la docuficción, han ido mutando según los momentos históricos, las condiciones de producción cinematográfica y los contextos socio-culturales. Con más de 50 años de existencia –desde sus inicios en Londres entre abril y septiembre de 1962 hasta la actualidad– los Stones son uno de los grupos con más historia e historias dentro de la historia del rock and roll, un género musical y un mundo simbólico cuyos parámetros fueron definidos por ellos hasta lo emblemático. Al mismo tiempo, son una de las bandas con más apariciones en films de ficción y documentales, entre los que se destacan *Charlie Is My Darling* (Peter Whitehead, 1966), *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* (Michael

Lindsay-Hogg, 1968), *One Plus One / Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968), *Performance* (Donald Cammell y Nicholas Roeg, 1968), *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970), *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972), *Let's Spend the Night Together* (Hal Ashby, 1982), *Rolling Stones Live at the Max* (Julien Temple, 1992), *Stoned* (Stephen Woolley, 2005), *Shine a Light* (Martin Scorsese, 2008) y *Crossfire Hurricane* (Brett Morgen, 2012).

En noviembre de 2012, tras décadas de circulación en videos espurios y exhibiciones restringidas, *Cocksucker Blues* se mostró en el Museo de Arte Moderno de New York, como parte del festival *The Rolling Stones: 50 Years on Film*. En el mismo año se estrenó *Crossfire Hurricane*, sobre los inicios de la carrera de la banda hasta su ascenso a la popularidad masiva. Ante este resurgimiento de la primera etapa de los RS hemos decidido trabajar el periodo histórico, entre 1968 y 1972, en que los RS eran considerados “la banda de rock and roll más grande del mundo”. Sin embargo, esos años marcan también el fin de ese momento en que pareció que el rock'n roll era capaz de heredar el mundo. Tragedias como las del recital en Altamont, California, en 1969, los crímenes de Charles Manson y las tempranas muertes por sobredosis de Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison precipitaron el fin de la era dorada del hippismo, cuando los sueños de paz y hermandad se trastocaron en pesadilla.

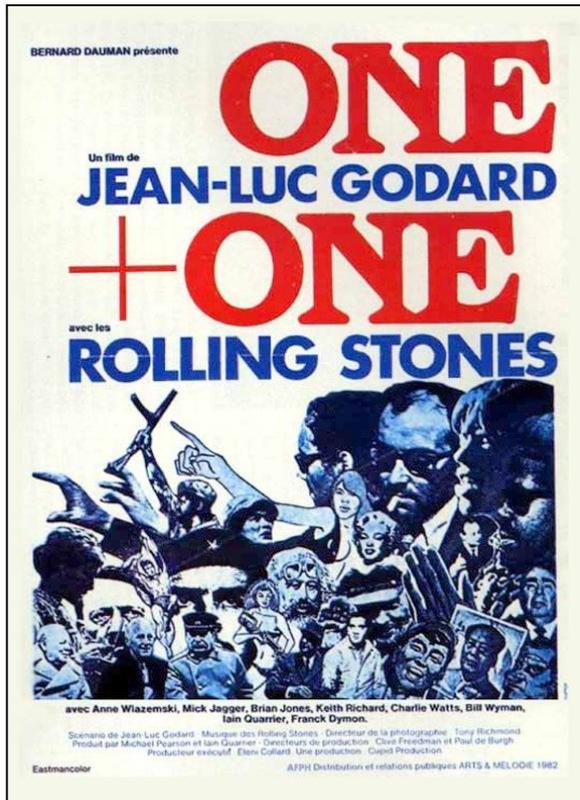
A este periodo pertenecen producciones cinematográficas fundacionales de lo que será la imagen arquetípica de la banda. Atendiendo a sus diferentes modos de representación (Ardévol Piera, 1996), nos centraremos en el análisis de *One Plus One / Sympathy for the Devil* (1968) de Jean-Luc Godard, *Gimme Shelter* (1970) de los Hermanos Maysles y Charlotte Zwerin, y *Cocksucker Blues* (1972) de Robert Frank. Nuestra hipótesis es que estos filmes documentales retratan el aura del rock, su oscurecimiento y caída, mediante la puesta en escena de la figura emblemática de los Rolling Stones, utilizando registros, estilos y modos de representación tales como la interrupción discursiva

brechtiana, la tensión entre ficción y no ficción, las técnicas del *direct cinema*, el *observational cinema* y el documental auto-reflexivo, con efectos de sentido que van desde la alegoría crítica al testimonial evidencial y el realismo etnográfico más crudo.

Del rock y el diablo en la dialéctica godardiana

Un film es un fusil teórico y un fusil es un film práctico

Jean-Luc Godard



Entre 1968 y 1972 transcurre uno de los periodos más intensos para la vanguardia política y cultural posterior a la Segunda Guerra Mundial, una de las épocas que más bibliografía y debate ha generado. La triada de sexo, drogas y rock and roll se hizo cuerpo en esta era de insurgencia juvenil y promesas contestatarias de un nuevo mundo posible, al mismo tiempo que pulsaba el lado oscuro de esas utopías y los gérmenes de su posterior fracaso. Mientras algunos llaman a 1968 el año de la Revolución, otros más

cautelosos señalan procesos de profundo cambio en las costumbres de la sociedad occidental, que sin embargo no se vieron reflejados en la dinámica política. El particular *zeitgeist* de esos tiempos emana de acontecimientos tales como el asesinato de Malcolm X (1965), la formación del Partido de los Black Panther (1966), la Revolución Cultural en China (1966-1969), el Mayo del 68

francés y las movilizaciones estudiantiles en diversos países, la Matanza de Tlatelolco en México, los movimientos contra la Guerra de Vietnam, las luchas por los Derechos Civiles en EEUU, la Primavera de Praga que desató la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia, los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy (1968), las insurgencias de trabajadores y estudiantes en Argentina como el Cordobazo, el Rosariazo y el Tucumanazo (1969-1970), la oposición estudiantil al Franquismo en España y, en el terreno musical, el Festival de Woodstock de 1969.

Para el cine, la década de los '60 fue también una era de grandes cambios: la vanguardia de la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema*, el *Cinéma Verité*, el *New America Cinema*, los nuevos cines latinoamericanos y el ascenso del cine de autor, además de las innovaciones temáticas, estilísticas y de modos de producción institucional a gran escala que abonarían el surgimiento del llamado "nuevo Hollywood". En el terreno tecnológico, nuevas posibilidades se abrieron a partir del abaratamiento de las cámaras y su transportabilidad, junto con el nuevo formato de 16mm. En el campo del rock, las bandas y solistas de esos años son permanentemente recordadas, veneradas y reeditadas: The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Doors, Jethro Tull, Deep Purple, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Beach Boys, The Velvet Underground, etc. En este período los Stones producen cuatro de sus discos más importantes: *Beggars Banquet* (1968), *Let It Bleed* (1969), *Sticky Fingers* (1971) y *Exile on Main St.* (1972). Al mismo tiempo, la movilización mediática resultado de haber sido considerados por grupos religiosos como "una mala influencia para la juventud", así como una extensa campaña de publicidad y el ingreso al mercado norteamericano, produjeron un suceso que no se había vivido desde la "Invasión Británica", el así llamado desembarco de The Beatles en los Estados Unidos, en 1964.

En la Francia de Mayo del '68, el núcleo de los intensos debates políticos era el enfrentamiento entre el reformismo moderado y la revolución propugnada por el

ala más radicalizada de las izquierdas. Estas divisiones, tensiones y choques ideológicos se manifestaron en el campo cinematográfico a través de una politización que provocó fuertes oposiciones entre realizadores, revistas especializadas, colectivos de realización y la crítica académica. Los planteos eran tales como ¿cuáles son las relaciones entre el cine y la sociedad?, ¿basta con una radicalización de los contenidos o hace falta también una radicalización de las formas?, ¿qué relaciones son posibles entre teoría y praxis?...

Uno de los cineastas que más notablemente encarnó estos interrogantes fue Jean-Luc Godard, el más politizado de los realizadores de la *Nouvelle Vague*, quien formó junto con Jean-Pierre Gorin el Grupo Dziga Vertov. En esta denominación resuenan los debates que en la Rusia postrevolucionaria de las dos primeras décadas del siglo XX discutían la oposición entre las formas no-narrativas propugnadas por los filmes de Dziga Vertov –el más radical cineasta soviético militante del constructivismo– y las formas narrativas utilizadas por Sergei Eisenstein, quien aplicó el materialismo dialéctico marxista a su concepción del montaje de choque o montaje intelectual. Esta preocupación por una forma apropiada a la voluntad revolucionaria se proyecta en la obra de Godard y su inquietud por “hacer políticamente filmes políticos”. Tras *Weekend* (1967) y *Un Film Comme les Autres* (1968), esta voluntad se manifiesta en filmes como *La Chinoise* (1967), *Loin du Vietnam* (1967) y *Pravda* (1969). En este contexto, a mediados del '68, Godard se trasladó a Londres para el rodaje de un proyecto que no había interesado a los Beatles, pero sí atrajo a los Rolling Stones: filmar el proceso de elaboración de una canción en un estudio de grabación. El tema musical era *Sympathy for the Devil*, que integraría luego el álbum *Beggars Banquet* (1968), además de dar título a una de las versiones estrenadas del film. Ocurre que Godard había ideado para su película el título *1 + 1* (*One Plus One*), fiel a su adhesión a la dialéctica marxista, absteniéndose de incluir una versión completa de la canción en su forma definitiva. Sin embargo, el productor británico, Ian Quarrier, a fin de obtener un mayor

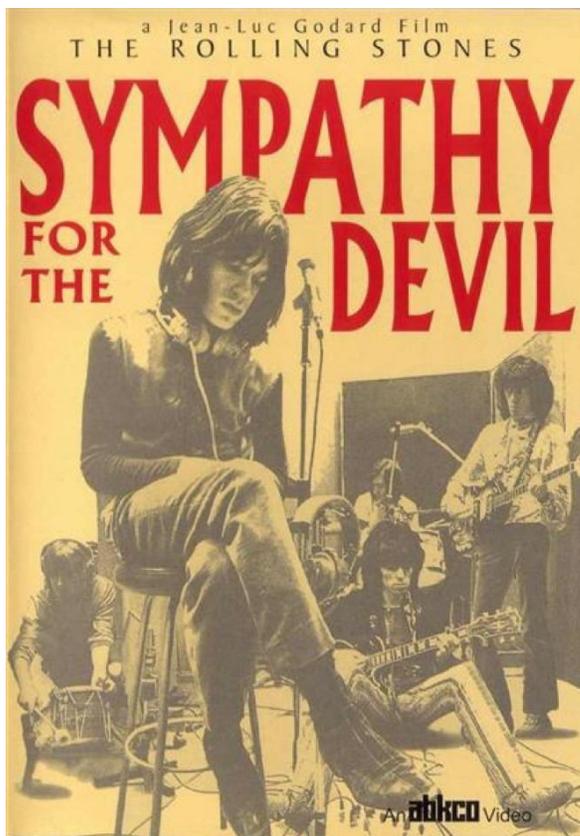
atractivo comercial para el film, le impuso el título de la canción, agregándole hacia el final imágenes fijas con el tema ya completo como fondo musical, lo cual provocó la ira de Godard. Durante un tiempo la película fue exhibida en sus dos versiones simultáneamente, en salas diferentes, lo cual dificultó aún más en el público la recepción de una obra ya de por sí críptica.

1 + 1 está compuesta por 10 secuencias de aproximadamente 10 minutos cada una, aunque con algunos cortes entre planos predomina en estos segmentos los prolongados planos secuencias. De forma intercalada, conformando el eje del film, cinco de estas secuencias auscultan con meticulosos y serenos *travellings* a los Rolling Stones mientras graban en estudio. La mirada se desplaza con tenue cadencia, explorando los principales espacios tanto como los recovecos más laterales, lugares donde los músicos y asistentes son mostrados no sólo en la concentración de sus tareas, sino también en sus momentos de distensión, hastío y cuelgue. La modalidad de representación imperante durante estos segmentos es la realista, entre el *direct cinema* y el *observational cinema*, con una cámara que se pasea desapercibida, con morosidad contemplativa, mostrando a sujetos que hacen lo suyo sin actuar, comportándose como lo harían normalmente. De a ratos la mirada de la cámara se hace distante, captando al máximo la interacción en su conjunto, según el modo *observational*; otras veces la imagen se aproxima a los sujetos, al estilo *direct cinema*, mientras ambas perspectivas se suceden sin cortes, siempre a través del plano secuencia, lo cual se corresponde también con el cine observacional. Sólo en un momento, Mick Jagger, en plano americano, mira hacia la cámara y hace una pregunta fugaz: “Ça va?”.

Las otras cinco secuencias transcurren en espacios diferentes, apartándose del realismo mediante una puesta en escena de artificioso alegorismo, donde se impone una copiosa verbalidad en permanente disrupción al estilo del ensayo político brechtiano, con sostenido predominio de planos largos y planos secuencia. Dos secuencias, la 2 y la 8, son protagonizadas por militantes

negros en un cementerio de automóviles. La cuarta secuencia muestra al personaje de una mujer llamada Eva Democracia (interpretada por la entonces esposa de Godard, Anne Wiazemsky), yendo y viniendo por un bosque mientras responde “sí” y “no” a las complejas preguntas políticas hechas por el entrevistador del equipo de filmación de un documental televisivo que le sigue los pasos. La secuencia 6 se desarrolla en el interior de una librería donde se exhiben a la venta historietas y material pornográfico fascista, mientras el dueño lee el *Mein Kampf* de Hitler y los clientes tras pagar sus compras hacen el saludo nazi y antes de salir abofetean a dos jóvenes estudiantes sentados junto a la caja, quienes responden con pasividad automática, recitando slogans tales como “Larga vida a Mao” o “Paz en Vietnam”. Como ocurre en los otros segmentos, al sonido correspondiente a estas escenas se le superpone la omnipresente voz *over* de un revolucionario boliviano leyendo una novela pastiche, política y pornografía. La última secuencia tiene lugar en una playa donde Eva Democracia muere acribillada y su cadáver es alzado por la grúa de una cámara, entre dos banderas, una negra y la otra roja.

El único momento en que hay un ligamento lógico temático entre estos segmentos es cuando se pasa de la primera secuencia con la sesión en estudio a la primera secuencia con los militantes negros: de la imagen de Keith Richards tocando la guitarra con estilo blusero a la figura de un hombre negro leyendo en voz alta un texto de LeRoy Jones que critica con rudeza la apropiación que hicieron del blues bandas británicas de blancos como los Stones. Luego, en la misma secuencia, con un permanente exhibicionismo de armas, tres mujeres blancas son tratadas con brutalidad hasta matarlas. En la secuencia 8, la segunda en la que aparecen los militantes negros, le hacen a uno de sus voceros una entrevista, reflejo del reportaje a Eva Democracia, aunque en este caso el entrevistado no se restringe a los escuetos “sí” o “no”, explayándose sobre las razones de la revolución negra mientras sus compañeros se pasan de mano en mano un nutrido bagaje de armas.



¿Qué efectos de sentido produce el uso que hace Godard de los RS en este film de alta complejidad formal? Por un lado, podría pensarse en una estrategia para atraer un público mayoritario, sin embargo Godard no está demasiado preocupado por este tema. Quizá se podría ver en la imagen de los RS el contraste que pretendería hacer Godard entre unos ídolos del rock y la convulsionada realidad sociopolítica de la que estarían aislados, inmersos en su burbuja musical de celebridades masivas. Por el contrario, también se

podría pensar que Godard se vale del aura antisistema de los RS cuyas canciones y presencias conllevan una corrosiva impugnación a la cultura del *status quo*. Sin embargo, estas interpretaciones adolecen de simplismo. Explorar las funciones de los RS como signo en la película de Godard exige tener en cuenta el entramado que articula las imágenes de la banda con los otros componentes que integran la estructura de la obra. Un factor clave es que en la versión de Godard la canción persiste inacabada, enfatizando la dimensión de trabajo colectivo en marcha, antes de que ese producto musical se convierta en una mercancía de consumo para las masas. *Sympathy for the Devil*, en cuanto canción, vale en el film como signo no sólo por el mensaje de su letra –un valor obvio– sino en cuanto proceso, experiencia viva, en la medida en que Godard captura el momento en que emerge, todavía viva, antes de ser absorbida por el mercado. El acceso a la tramoya discográfica de estos gurús del rock remite a la materialidad laboral compartida en una determinada

comunidad de producción, una dimensión que escamotea el signo de la canción en cuanto producto masivo. Por su parte, la alternancia con los contenidos de los otros segmentos permite la inscripción de este proceso de creación musical en su campo de inmanencia, esto es el espacio donde emerge el discurso, una realidad develada como un orden de dominación y hegemonía, la organización de las relaciones de poder y las luchas que se le oponen, representadas metafóricamente en las secuencias que no tienen a los RS como protagonistas.

Las contradicciones de estas luchas, las formas de la barbarie fascista que no sólo habitan el imperio de las industrias culturales sino que también anidan en el seno de los movimientos revolucionarios de la época, el formulismo de las consignas y lemas de la lucha sociopolítica, los despóticos modos de la razón capitalista, las tecnologías de la grabación y reproducción como mera puesta en flujo de mercancías, la voracidad predatoria de los medios de comunicación, en particular la televisión y la maquinaria del cine industrial hollywoodense representado por la enorme grúa que levanta el cadáver de Eva Democracia (antes asediada por los depredadores televisivos), todos son elementos que Godard pone en contrapunto dialéctico entre sí y con la canción de los RS como trabajo colectivo en proceso, mediante permanentes operaciones de interrupción discursiva, técnica inspirada en Bertolt Brecht mediante la cual el realizador subvierte las convenciones del lenguaje cinematográfico, con la sutura de secuencias cuyos contenidos no guardan entre sí correspondencia, con voces que se superponen y sonidos industriales que se solapan con las voces.

A través de estos procedimientos del contrapunto dialéctico y la interrupción brechtiana, el uso que hace Godard de los RS pone en diálogo la historia de una banda que hace historia –filmada en uno de sus momentos históricos más notorios– con la historia contemporánea, en un período de convulsiones políticas, estallidos sociales y pronunciados virajes culturales. Al mismo tiempo,

rescata a los RS de su condición emblemática de rebeldía e idolatría rockera (lo obvio), poniéndolos en funcionamiento como signo alegórico (lo “obtuso”, en sentido barthesiano) del trabajo colectivo de producción de una canción como algo vivo en su proceso de elaboración, antes de convertirse en una mercancía fetiche en el contexto del particular campo de inmanencia de los '60, al que apunta el film más como crítica moral que social. En este sentido, *One Plus One* contempla más que defiende el clima revolucionario de los '60, una contemplación crítica que se sirve de la alegoría en la representación de una realidad convertida en rehén de la reproductividad técnica al servicio del régimen capitalista, donde las imágenes mediáticas de la vida reemplazan a la vida, las relaciones humanas son desplazadas por la mercancía y las erupciones de lucha contra hegemónica son carcomidas desde su interior por contradicciones en las que se agita el virus de la barbarie fascista, el voluntarismo formulario o el mero hedonismo antisistema.

El cine militante de los '60 acuñó la idea de la “cámara rifle”. Al decir de Godard: “Un fusil es una idea práctica y una idea es un fusil teórico. Un film es un fusil teórico y un fusil es un film práctico”¹. En el contexto de esa década prodigiosa, ahora mitologizada, la imagen del brazo (y el ojo) armado con la cámara adquirió una particular consistencia en la praxis del ideario revolucionario. Puesto que en verdad el cine es una manera de pensar, el intento del realizador por narrar la contemporaneidad pasaba también por pensar un género musical tan icónico como el rock y su relación con lo político, demostrando que hasta los menos politizados podían entrar en un discurso cinematográfico politizado y que, gracias al mundo creado por el cine, todo era político.

La película de Godard es una obra de arte revolucionaria, no sólo por su toma de posición ideológica con respecto a la realidad representada, sino también

¹ Citado en Juan J. Vázquez, 1973. Véase también, Román Gubern, 1974.

por ser la obra de un autor que aspira a intervenir en el mundo con un discurso puesto en problema, subvirtiendo el dispositivo cinematográfico mismo al tensionar la relación entre documental y ficción. En esto se diferencia –como ya veremos– de las otras películas de corte documental que se ocupan de los RS hacia fines de los '60 y comienzos de los '70, cuyos realizadores pueden sólo modificar el mundo en cuanto representación mediante los instrumentos del cine, pero sin la voluntad militante de intervenir en el mundo con su discurso. No obstante, las modalidades de ese discurso experimentarán variaciones que habrían de expandir las fronteras y la diversidad del documentalismo cinematográfico.

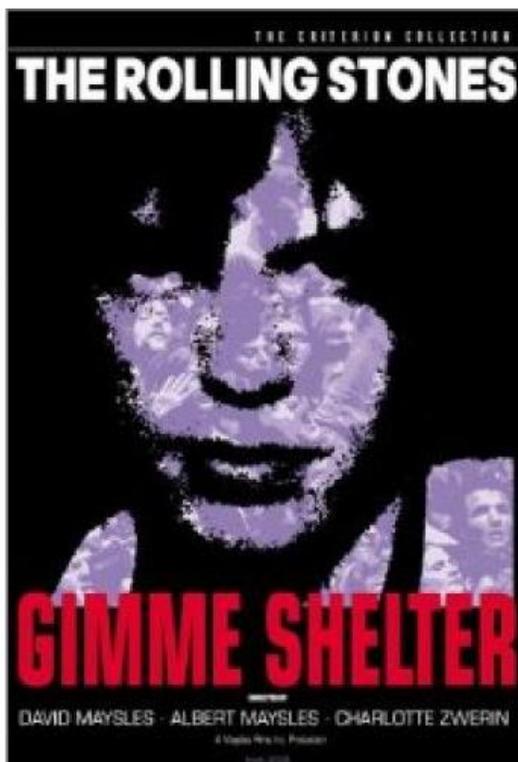
De un asesinato, la sombra del apocalipsis y la intimidad del exceso

La cruda realidad pisoteó a los hijos de las flores

José Ramón García Chillerón

En 1970, dos años después de *One Plus One*, los hermanos Albert y David Maysles, junto con Charlotte Zwerin, presentan otra película con los Rolling Stones. Albert Maysles había trabajado con Godard en 1965 (Gubern, 1974: 25) y no es difícil imaginar a los hermanos viendo el film de quien ya era uno de los más grandes directores franceses. Dedicados principalmente al documental, si bien habían hecho de camarógrafos en algunas películas de ficción, desarrollaron desde comienzos de los '60 una notable carrera, que incluye *What's Happening! The Beatles In The U.S.A.* (1964), un film clave en la relación entre cine y música por su condición de testimonio audiovisual de ese primer desembarco de la “invasión británica” que fue el viaje a Estados Unidos de los Beatles en febrero de 1964. Será recién en *With Love From Truman* (1966) cuando comienzan a colaborar con Charlotte Zwerin para desarrollar *Salesman* (1968), una de sus películas más reconocidas.

Gimme Shelter sigue el *american tour* de 1969, si bien se concentra en los eventos del célebre concierto de Altamont, devenido en tragedia. Hay quienes afirman que los Stones querían hacer su propio Woodstock, porque habían sido invitados a ese evento mayúsculo y no quisieron participar, sin saber el éxito que iba a tener ese concierto. En esta gira por Estados Unidos, los Stones estaban promocionando su nuevo disco *Let It Bleed* y si bien los violentos sucesos de Altamont empañan el tour, éste continúa con gran éxito. El registro en vivo de las actuaciones se va mezclando con escenas de la organización de los conciertos, la vida cotidiana de los músicos y su entorno durante la gira y momentos en que los Stones revisan el material filmado en una moviola, acompañados por los realizadores. De este modo, la película de los Maysles y Zwerin combina el documental de recitales de rock, el *direct cinema*, el cine auto-referencial que muestra su propio dispositivo y el documentalismo participativo donde aparece al sujeto filmado interactuando con los realizadores en la elaboración de la película.



Si bien *Gimme Shelter* (al igual que *1 + 1*, aunque sin intenciones alegóricas) pone énfasis en el proceso –el proceso de hacer música, de actuar en conciertos, de hacer negocios, de hacer cine–, lo que resulta retratado es el clima, el *zeitgeist* de los '60 en sus postrimerías. Sin embargo, el componente que termina por absorber la atención aparece hacia el final de la película, cuando ésta se concentra en la muerte de Meredith Hunter, un joven negro de 18 años, apuñalado por un integrante de la banda de motociclistas *Hell Angels*, a quienes los Stones –en

un gesto de afán contracultural– les habían encomendado encargarse de la seguridad. Esta escena que devora la película de atrás hacia adelante es examinada una y otra vez por los Stones, en una moviola junto con los realizadores, como quien busca una respuesta mientras se autoflagela. Otros segmentos del film también muestran a los integrantes de la banda durante el visionado material filmado que los tiene por protagonistas, con destellos de desencantado revisionismo en los comentarios que les inspira la arrogancia de sus propias humoradas y ocurrencias.

La cámara suele detenerse en sostenidos primeros planos individuales de los Stones, en particular Mick Jagger, como explorando el semblante detrás de la máscara del ídolo, en las modulaciones absortas del extrañamiento, el disgusto y la meditación ensombrecida. Y es que *Gimme Shelter* es un film al que van ganando las sombras, a pesar de que se ocupa de la efervescencia festiva, del glamour de las presentaciones y conferencias de prensa y de la tumultuosa luminosidad de los miles de asistentes al concierto, con sus coloridos rasgos y actitudes muy característicos de la cultura juvenil de la época, hasta instantes de lirismo extasiado cuando la toma sigue el vuelo de una pompa de jabón a través de la que se ve el paisaje como en una ensoñación lisérgica. Pero según va avanzando, la oscuridad va tiñéndolo todo, a medida que se expanden los brotes de violencia y asciende el delirio de las drogas, mientras cae la noche sobre Altamont y con ella la muerte.

El documental de los Maysles y Zwerin se organiza así sobre una estructura que comienza con el final y luego va armando el todo hasta el punto culminante de la muerte, con una imagen mucho menos estilizada que la de Godard, planos cortos y cámara en mano que van construyendo la emotividad y el nervio propios de una gira de banda de rock, correlacionando forma y contenido. Al mismo tiempo –como ya señalamos– el film se mira a sí mismo en un ejercicio de cine auto-reflexivo: los músicos de la banda aparecen una y otra vez viendo en un monitor las imágenes que los espectadores vemos, hasta

que, hacia el final del metraje, Mick Jagger indicará que le gusta la película, que puede ser estrenada. Por otro lado, el film, al registrar el asesinato del joven negro, se convierte en testimonio e instrumento de justicia en cuanto portador ostensivo de una verdad (luego el *Hell Angel* acusado de asesinato fue absuelto por supuesta defensa personal y el caso fue reabierto para ver quién podría ser el verdadero culpable).² Hay pues múltiples estratos de verdad: la verdad acerca del mundo que retrata, la verdad acerca del dispositivo cinematográfico documentalista y la verdad de un suceso criminal inesperado. Además, en su conjunto, es una verdad aprobada explícitamente por los músicos en el corpus mismo portador de esa verdad, con lo cual el orden de ese discurso muestra su propia urdimbre, aunque sin problematizar su régimen institucional más bien auto legitimándose a través de esa mostración.

Hay quienes sostienen que la importancia histórica y cinematográfica de este documental no pasa por registrar el mundo del rock de esos tiempos o la gira de los Rolling Stones por Estados Unidos, sino sólo por dar cuenta del asesinato en un film donde la edición de los Maysles expresaría su opinión acerca de las posibles causas que desembocaron en la tragedia de Altamont: el tratamiento subjetivo de imágenes objetivas. Desde esta perspectiva, la idea general que dejaría el film es que los Stones no deberían hacer conciertos gratis, sin organización, tras los cuales la banda se trepa a un helicóptero y huye de la catástrofe; lejos del apocalipsis que insinúan las escenas finales con miles de jóvenes deambulando por las tinieblas tras el recital sin rumbo fijo. Más allá de la simpleza de estas lecturas, lo cierto es que surge un fuerte contraste en la obra misma de los Maysles cuando se compara la luminosa alegría y el desenfadado optimismo que exuda *What's Happening! The Beatles In The U.S.A.* con la oscuridad y el desencanto que va apoderándose de *Gimme Shelter*. Este contraste es el mismo que surge entre los tempranos '60

² http://es.wikipedia.org/wiki/Altamont_Speedway_Free_Festival#El_asesinato_de_Meredith_Hunter.

y el inicio de los '70, entre un tiempo en que parecía posible cambiar el mundo a fuerza de rock, pacifismo panteísta y vitalismo juvenil y el tiempo de la caída, del derrumbe de la utopía, de la autodestrucción de los ídolos o su hundimiento en el caldo de la megalomanía, su absorción al mercado de las industrias culturales y el ingreso a la era de los grandes egos.

La película de los Maysles y Zwerin confirma así el poder del cine como activador de la memoria al documentar el desmoronamiento de la jubilosa fe que le dio forma a toda una época, un significado que sólo se puede recomponer a través de una mirada retrospectiva (después de todo, el significado siempre es retrospectivo). En palabras de José Ramón García Chillerón (2009), el lapso de tiempo que va desde Woodstock hasta la masacre de Altamont es aquel donde queda claro el final de una utopía pacífica, en un momento de guerra, el momento en que “la cruda realidad pisoteó a los hijos de las flores. (...) Así pues *Gimme Shelter*, el documental, es un film que refleja en sus fotogramas ese ambiente apocalíptico que destila la canción homónima de los Stones con la que, muy acertadamente, se acompaña la diáspora de los asistentes a Altamont que cierra la cinta”.

Decididamente oscura es *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972) con sus maltrechos colores, su blanco y negro percutido, su movediza cámara en mano, muy en la línea más sinuosa del *direct cinema*, de la *living camera* y el *free cinema*. Película de sofocante intimismo, fue rodada por alguien muy cercano a la banda y, en algunas escenas, filmada por los mismos Stones, con partes que son simples experimentos espontáneos o que se han dejado sólo por el valor de su audio. Mientras Godard y los Maysles con Zwerin, cada quien en su estilo, procuraban mostrar el proceso de lo musical, en este documental predominan las escenas de excesos, consumo de drogas, sexo en vivo y violencia, nada o muy poco de creación, sólo el tedio y el descontrol entre concierto y concierto... Y por eso, no a pesar de eso, una auténtica etnografía

audiovisual de un particular tipo de comunidad: una banda de rock y su entorno.



El documental se filma durante la gira *S.T.P. Tour* (iniciales de *Stones Touring Party*, aunque oficialmente llamado *North American Tour 1972*), rodeada de conflictos por denuncias de tenencia y abuso de drogas, así como por la violencia que provoca múltiples detenciones concierto tras concierto. Robert Frank –reconocido fotógrafo cuyo libro *The Americans* es una de las obras fundamentales de la fotografía, autor además de la imagen en la portada del álbum de 1972 *Exile on Main St.*– logra rodarlo valiéndose de su gran cercanía con los músicos de la banda. Desde 1959 Frank había comenzado a trabajar en el cine con la realización de la mítica película *Pull My Daisy*, escrita y narrada por Jack Kerouac y protagonizada por Allen Ginsberg y otros personajes del círculo beat. Hasta hace poco, *Cocksucker Blues* no se había estrenado oficialmente. Mick Jagger le había dicho a Frank: "Es un jodida

buen película, Robert, pero si se muestra en América nunca más nos permitirán en el país" (Martínez Aniesa, 2010). Los RS presentaron una demanda para impedir que el filme fuera lanzado y, tras la disputa por los derechos sobre la película, el fallo de la corte restringió su exhibición a no más de cinco veces al año, solo con la presencia de Frank. En noviembre de 2012, tras décadas de circulación marginal, pésimas copias y con exhibiciones públicas restringidas, *Cocksucker Blues* se presentó restaurada, como ya comentamos, en el Museo de Arte Moderno de New York, como parte del festival *The Rolling Stones: 50 Years on Film*.

El documental se abre con una advertencia que resulta una ironía: "Excepto por los números musicales, los hechos mostrados en este filme son ficticios". Luego, con estilo rústico y experimental va mostrándonos una cotidianidad posible dentro de la gira de una banda de rock, en un registro muy proximal donde los diálogos van tomando una importancia cada vez mayor. La canción elegida para estructurar el filme, *Cocksucker Blues*, también fue prohibida por el contenido explícito de su letra: "¿Dónde puedo conseguir una chupada de pija? ¿Dónde puedo conseguir que me cojan por el culo?". La historia de un joven que va a Londres y tiene que prostituirse para vivir podría ser también la historia de los Rolling Stones y de esta película: las adicciones, el sexo grupal, los conflictos internos, no problemas de aquel que se prostituye para vivir pero sí de aquellos que de a poco van haciéndose cada vez más decadentes, lo cual quedará claro para los Stones después de 1973. La forma poco pulida, la cámara en mano de alguien que parece jugar con ella, las dificultades de hacer convivir en un mismo filme imágenes que han sido tomadas con diversos dispositivos, dan cuenta de un documental interesado en mostrar lo espontáneo, lo crudo, lo sucio, en el otro extremo con respecto a la estilizada cámara con que Godard filma a unos Stones concentrados en lo musical, con los hermanos Maysles y Zwerin en un punto intermedio, en cuyo film el realismo de mayor crudeza comienza ya a aparecer.

Si bien la realización integral está a cargo de Robert Frank, muchas de las imágenes son tomadas por los mismos músicos o por sus colaboradores que están aprendiendo a usar las nuevas cámaras portátiles. Así es que se ven repetidas imágenes de Mick Jagger filmándose en el espejo, jugando con los micrófonos (como indicando de donde sale el sonido) o simplemente hablando sobre las cámaras. Una vez más, se trata de un documental donde el dispositivo cinematográfico no es sólo forma sino también contenido: hay reflexión desde la puesta en representación sobre las formas y las tecnologías de la representación misma. Por otro lado, es interesante ver que ya en este momento, cuatro años después de la primera gira y de sus primeras apariciones en el cine, los Stones tienen otro nivel de vida: un avión propio, viven en una mansión y no en hoteles, tienen acceso ilimitado a las drogas y tocan para la televisión norteamericana. Mick Jagger se había casado con una nicaragüense con la que se pelea repetidamente por los excesos de la gira, según puede verse en las imágenes: *groupies* desnudas y drogadas, sexo grupal, abuso de drogas (con una fuerte imagen de inyección de heroína), etc. Esta reflexión sobre el cine, un cine de proximidad exacerbada, y sobre la fiesta perpetua de estos exitosos músicos, es también una reflexión que reconoce, mira y ve, el inicio de la decadencia, el lado oscuro del mito, el final de “una juventud hermosa”. Cuando Jim Jarmusch vio la película comentó: “definitivamente una de las mejores películas sobre rock and roll que he visto en mi vida... Te hace pensar que ser una estrella de rock es una de las últimas cosas que quisieras hacer” (McGrath, 2001).

Cocksucker Blues rompe con el paradigma del documental sobre bandas de rock porque la producción no gusta ni sirve a quienes la encargaron, la propia banda, quienes no cuestionan sus valores estéticos pero sí las consecuencias negativas que puede provocar esa íntima verdad que muestra. Este cuestionamiento tensiona la dinámica entre ética y estética, en el terreno del cine a pedido, aquel cuya función es aportar a la construcción de una imagen institucional: en este caso no hay verdad autorizada, institucionalmente apta, es

prohibido porque en su tratamiento de la realidad es incapaz de ocultar o de mostrar otra cosa que no sea eso que no se quiere ver. Dice el crítico Andrés Mego: “*Cocksucker Blues* desmitifica a la estrella de rock, muestra lo que todos quieren ver, lo que incluso ya sospechaban, pero que nadie imaginaba tuviera tanto de soledad y aburrimiento. Los Stones son soldados que matan las horas hasta que son llamados nuevamente al frente. El brillo de las estrellas a veces es opaco” (2006). Y agrega otro crítico, Diego Cumplido:

Más que mostrar a los Stones haciendo locuras, *Cocksucker Blues* muestra a quienes los rodeaban haciéndolas. La impresión es que consiguieron rodearse de imbéciles. Charlie Watts (el baterista) pasivo como siempre –y aparentemente algo más escéptico que sus compañeros– parece esperar con un poco de vergüenza que toda esta época termine rápido, aunque se vislumbra levemente que sospecha la vecindad de una década infinitamente más horrorosa. Los malditos ochenta (Cumplido, 2008).

De los contextos y su ausencia (a modo de conclusión)

Los tres documentales cinematográficos analizados en este trabajo se encuentran dentro de una línea entre dos polos opuestos: en un extremo Jean-Luc Godard, en el otro Robert Frank, en un punto intermedio los hermanos Maysles y Zwerin. Desde lo más pulido a lo más sucio, tanto en forma como en contenidos; desde el documental-ficcional alegórico hasta el realismo documental más crispado; desde el esteticismo hasta la crudeza del directo; desde la estridente luminosidad del éxito hasta el sombrío decadentismo de la desmesura; de la construcción a la destrucción; desde la intervención en el mundo hasta la intervención en la imagen; desde la rigurosa estructura dialéctica en capítulos hasta el documental sin estructura, con sólo una sucesión de abusos sin final concreto; desde la estilizada elegancia de largos *travellings* y planos secuencia hasta la movilidad experimental de la cámara en mano; desde lo político hasta un tenebroso glamour desideologizado y sin

contexto; desde la representación distante hasta una cercanía que bordea lo morboso.

Godard, en su acentuado encuadre político, hace de los Stones un uso alegórico y dialéctico, con una puesta en escena muy elaborada, apuntando con su refinada cámara rifle hacia al contexto histórico del momento, donde el rock es un instrumento para posibles lecturas de discernimiento crítico. Los hermanos Maysles y Zwerin se concentran sólo en el mundo del rock dentro del marco de una gira, con la música y sus personajes como centro, aunque ese mundo se revela violento y cada vez más oscuro. Robert Frank se interna en lo más íntimo de esa oscuridad, en la cotidianidad de la banda sin otra significación que no sea la etnografía del grupo, con escasa música y mucho de sexo, drogas y tedio, una mirada ante la cual los Stones se dejan ver como guerreros autodestructivos que buscan con los excesos pasar el tiempo entre recital y recital. Cuarenta años después, una pieza como *Shine a Light* (Martin Scorsese, 2008) confirma los presagios más sombríos: una mirada impermeable a lo social (la de Scorsese) muestra a los Stones como espectáculo para las élites, viejas y esplendorosas marionetas movidas por el engranaje del mercado, cuando las drogas y el sexo no alcanzan para un buen blues, ni hay refugio que ampare de las maquinarias del consumo mercantil, cuando el diablo no inspira ya simpatía alguna.

Bibliografía

Appleyard, Brian (2006), "When the World Rocked. Review of *Sympathy for the Devil*", *Sunday Times Culture*, 6th Aug, pp. 4-5.

Ardévol Piera, Elisensa (1996), "Representación y cine etnográfico", *Quaderns de l'ICA*, número 10.

Cameron, Keith (2006), "The Philosopher's Stones. Review of *Sympathy for the Devil*", *Mojo*, June, número 151, p. 130.

Carroll, Kent (1972), "Film and Revolution", en Royal Brown (ed.), *Focus on Godard*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, p. 62.

Cumplido, Diego (2008), "Cocksucker Blues: El documental prohibido de los Rolling Stones", *POTQ Magazine*, 18 de agosto. Disponible en: <http://potq.cl/2008/08/18/socksucker-blues-el-documental-prohibido-de-los-rolling-stones/>.

Dowley, Tim (1983), *The Rolling Stones*, Tunbridge Wells: Midas.

Elshaw, Gary (2000), *The Depiction of Late 1960's Counterculture in Jean-Luc Godard's films*, Wellington: University of Wellington.

García Chillerón, José Ramón (2009), "Gimme Shelter: La cruda realidad pisoteó a los hijos de las flores", *Miradas de Cine*, número 84. Disponible en: <http://www.miradas.net/2009/03/estudios/gimme-shelter.html>.

Gubern, Román (1974), *Godard polémico: edición ampliada por el autor, con un capítulo sobre el cine político militante*, Barcelona: Tusquets.

Kuersten, Erich (2009), "Hell is a Postcard of Heaven: Godard's *Sympathy for the Devil (One Plus One)*", *ACIDEMIC - Journal of Film and Media*, número 5. Disponible en: <http://www.academic.com/id98.html>.

Liandrat-Guigues, Suzanne (1994), *Jean-Luc Godard*, Madrid: Cátedra.

Martínez Aniesa, Luis (2010), "Robert Frank", *Cada día un fotógrafo*, 6 de marzo. Disponible en: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/03/robert-frank.html>.

Mandelbaum, Jacques (2008), *Jean-Luc Godard*, Madrid: Prisa Innova / Cahiers Cinema / El País.

McGrath, Rick (2001), "Cocksucker Blues", *Culture Court*. Disponible en: <http://www.culturecourt.com/Ajo/media/CBlues.htm>.

Mego, Andrés (2006), "Cocksucker Blues: los muchachos salen de gira", *La tetona de Fellini – Los sótanos del cine*. Disponible en: <http://www.tetonadefellini.com/2006/05/socksucker-blues-los-muchachos-salen.html>.

Milne, Tom (1986), *Godard On Godard*, New York: Da Capo.

Reece, Charles (2012), "The Ruse of Analogy: *Sympathy for the Devil* (J. L. Godard, 1968)", *Amoeblog*, 08 de abril. Disponible en: <http://www.amoeba.com/blog/2012/04/writings-from-the-holy-texan/the-ruse-of-analogy-one-plus-one-aka-sympathy-for-the-devil-1968-.html>.

Sterritt, David (1999), *The Films of Jean-Luc Godard*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vazquez, Juan J. (1973), "Godard en el país de las maravillas", *Andalán*, N° 22, 1 de agosto, Zaragoza. Disponible en: http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3700292.

Verderber, Suzanne (2009), "Godard's *One Plus One*: 'En Gros Plan'", *ACIDEMIC - Journal of Film and Media*, número 5. Disponible en: <http://www.academic.com/id93.html>.

* Pablo Giori es licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), director del documental *Hcpunk en Tucumán. 10 años de rock y autogestión* (2010) y *Caligrama o el arte quimérico de proponer recorridos* (2011). Máster en Comunicación y Estudios Culturales por la Universidad de Girona, España (UdG) y Doctorando en Ciencias Humanas y de la

Cultura en la misma universidad, con una beca del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Contacto: pablogiori@gmail.com – girona.academia.edu/PabloGiori.

Pedro Arturo Gómez. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina (UNT) – Universidad Católica de Santiago del Estero, Argentina (UCSE). Máster en Lingüística por El Colegio de México. Profesor de Teoría y Estética del Cine I y II, Antropología Audiovisual, Teoría de la Comunicación y Semiótica del Audiovisual. Trabajó en medios periodísticos gráficos, radio y televisión; produjo un documental y escribió varios artículos sobre audiovisuales para publicaciones argentinas y del extranjero. Contacto: peargo50@gmail.com.