

política que cobraría todo su vigor tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que Wendy Webster (II, pp. 237-250) explora con gran perspicacia los patrones de representación de África en el cine británico hasta mediados de los 60, constatando entre otras cosas la centralidad de los personajes de los blancos en todas las ficciones, incluso en un nuevo contexto marcado por la descolonización y la explícita desideologización de las historias.

Una sombra poderosa (y en absoluto inadecuada) se proyecta continuamente sobre los dos volúmenes comentados y esta –digámoslo ya– no es otra que la del prestigioso académico Paul Gilroy, quien no solo firma un interesantísimo trabajo, «Great Games: Film, History and Working-through Britain's Colonial Legacy» (II, pp. 13-32), en la línea de su ya clásico, pero siempre polémico, ensayo *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?* (2004), sino que es frecuente y reiteradamente citado por numerosos autores a lo largo de la obra. Gilroy vuelve en el texto sobre su interpretación freudiana de la «resaca colonial» británica (II, p. 20) y subraya la idea, muy relevante desde esta perspectiva, de la parcial y tendenciosa construcción de una memoria idealizada de la Segunda Guerra Mundial en detrimento de una historia colonial «oculta y negada», nunca verdaderamente asumida en sus auténticos contornos y por ello bien necesitada de un proyecto como el que este catálogo –con todos sus materiales complementarios– representa (II, p. 16). Se compartan o no los puntos de vista de Gilroy, probablemente necesitados de matices, la suya es con todo una aportación esencial a la hora de poner en circulación fecundas claves interpretativas sobre la historia colonial (británica, pero no solo) y su innegable proyección sobre nuestra convulsa época. Y, desde luego, no se puede discrepar de su diagnóstico a propósito de esta obra (catálogo, website y proyecto editorial): imprescindible.

Alberto Elena

PLAYING TO THE CAMERA.
MUSICIANS AND MUSICAL
PERFORMANCE IN DOCUMENTARY
CINEMA

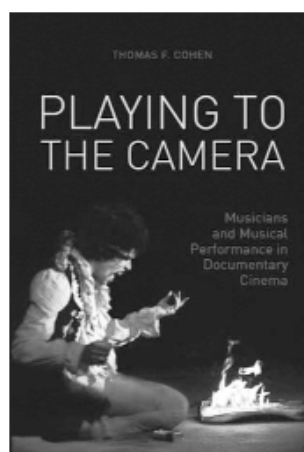
Thomas F. Cohen

Nueva York

Wallflower, 2012

154 páginas

6,48 € (Kindle) / 12,75 € (tapa blanda)



Desde los años 60, cuando se configura como subgénero de la mano del cine directo, el documental musical ha gozado de una aceptación que apenas ha disminuido en los últimos años. Así, la reciente reedición en formato DVD y Blu-Ray de algunas películas surgidas en esos años, que son ya clásicos (por ejemplo, *Woodstock*, *3 días de amor y paz*, *El montaje del director. Edición 40 aniversario*, Michael Wadleigh, 2009); el estreno de ciertos documentales musicales que pretenden atraer a los fans a las salas de cine (en ocasiones, utilizando las últimas tecnologías como en *U23D* [Catherine Owens y Mark Pellington, 2007]); y el hecho de que realizadores de toda condición (desde Grant Gee hasta Martin Scorsese, pasando por Jonathan Demme) hayan sucumbido por diversas razones a su encanto son prueba de que el documental musical continúa despertando interés. Un interés que se encuentra en conexión con, entre otras circunstancias, la tendencia a la

revisitación de determinadas etapas y acontecimientos musicales y la utilización de este formato por parte de la industria musical para promocionar determinadas bandas y cantantes (el paradigma ha cambiado radicalmente y ahora la promoción musical pasa por el uso de los distintos recursos del medio Internet).

Es por ello que no resulta sorprendente que Wallflower haya decidido incluir en su serie *Non-fictions* un estudio que aborde este subgénero, tratado de manera parcial en el primer volumen de la colección, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, de Dave Saunders (2007). Sin embargo, *Playing to the Camera* se centra en un tipo de documental musical específico y se plantea como el primer volumen dedicado al «documental de concierto» o, como se denomina en el libro, *musical performance film* o *concert movie*. Su autor, Thomas F. Cohen, presta atención a aquello que precisamente suele pasarse por alto en los textos que de una manera u otra abordan el documental musical: las escenas en las que tiene lugar una actuación en directo, y las películas-concierto donde el uso de entrevistas, la presencia de un narrador y demás recursos habituales se han desechado a favor de la representación de una experiencia musical en vivo.

Según explica Cohen, la necesidad de complementar las escenas de música en vivo con otras en los documentales musicales (como las pertenecientes al *backstage*, las entrevistas a los intérpretes, etc.) y el escaso interés que los *musical performance films* han despertado entre crítica y público (más allá del fan) está relacionado con el desdén hacia el intérprete (*the performer*) presente en la cultura occidental, que infravalora el trabajo del cuerpo frente al de la mente y el espíritu. Algo que, si bien puede aplicarse a determinados ámbitos musicales, resulta problemático en algunos otros como, por ejemplo, el de la cultura popular (la cultura del sampler y del dj). Si bien la pervivencia de esta consideración del intérprete como mero ejecutor

puede afectar a ese desinterés general hacia las películas-concierto, son quizá más determinantes otras razones alegadas en otra parte del libro: la ausencia de narración, de complejidad psicológica o profundidad emocional en los personajes, así como de experimentación visual hacen poco atractivas las propuestas en las que el desarrollo de un concierto de música, sea del estilo que sea, ocupa la mayor parte del metraje. Y puede que sea más determinante aún el origen, en general considerado poco «noble», de ciertos productos audiovisuales (documentales incluidos) que contemplan como objetivo principal la promoción de determinada propuesta musical (ya sea un cantante, una banda o un acontecimiento musical concreto).

Frente a este tipo de prejuicios, Cohen opina que este tipo de escenas y de propuestas permiten entender mejor los «encuentros palpables entre el cine y la música», pues «es a través de la interpretación (*performance*) más que de la composición que se hace evidente la relación íntima entre el movimiento musical y las imágenes en movimiento» (p. 3). La atención hacia este tipo de películas revela, además, la intención por parte del autor de ampliar el paisaje que se ha dibujado desde la academia y los medios especializados respecto al cine documental (musical) que, por descontado, cuenta con la presencia de documentales de cine directo como, por ejemplo, los ya clásicos *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967), *Monterey Pop* (D. A. Pennebaker, 1968) y *Gimme Shelter* (A. y D. Maysles, 1969); así como también incluye aquellos otros que, con posterioridad y por razones diversas han despertado el interés de crítica, público, estudiosos, o de todos ellos a un mismo tiempo (*The Filth and the Fury* [Julien Temple, 2000] y *Metallica: Some Kind of Monster* [Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 2004] entre muchas otras).

A lo largo del texto, Cohen presta atención a la manera en que los distintos intérpretes y sus actuaciones (ya sean del ámbito del jazz, de la

música clásica, del rock o del punk) aparecen en pantalla. En «Cool Jazz, Hot Jazz and Hard Bop on a Summer Day» integrada en el contexto de las tensiones raciales de la época a *Jazz on a Summer's Day* (Bern Stern, 1958), un documental de festival prototípico (anterior, por tanto, a *Woodstock* y *Monterey Pop*); la presencia predominante en la película de formas de jazz anticuadas (a través de la figura de Louis Armstrong, por ejemplo) conlleva, según el autor, el encubrimiento del debate, intenso en esa época, en torno al *cool jazz* (asimilado a la clase media-alta blanca) y el *hard bop* (a la clase trabajadora y urbana negra) y, por tanto, la adopción de un tipo de posicionamiento conservador. La preocupación del autor por cuestiones culturales es manifiesta toda vez que en el siguiente capítulo, «Wild Guitarists and Spastic Singers: Virtuoso Performer on Film», contrasta las actuaciones de dos grandes intérpretes: el acróbata y sensual Jimi Hendrix (en *Monterey Pop* y *Woodstock*) y el mecánico e intelectual David Byrne (en *Stop Making Sense* [Jonathan Demme, 1980]) para denunciar cómo determinados estereotipos raciales, vinculados a ciertas tradiciones culturales (en este caso, el ritual y el arte de la *performance*, respectivamente), han determinado la recepción de la música americana. En «Direct Cinema, Rock and Roll's Public Persona and the Emergence of the Rock Star», Cohen cuestiona la intención de los realizadores de cine directo de revelar la cara oculta de las estrellas de rock recurriendo a las escenas *off-stage* para reivindicar cómo las actuaciones *on-stage* son las que mejor evidencian la configuración, durante esos años, de la estrella de rock, diferenciada del resto del grupo (y en este sentido es determinante *Gimme Shelter*). El siguiente capítulo, «Instrumental Technique and Facial Expression on Screen», permite al autor aludir a las convenciones que han estado presentes en la cultura occidental respecto a la expresión de las emociones por parte de los intérpretes de música clásica (violinistas, en este caso) a través del estudio de películas como *From Mao to*

Mozart (M. Lerner, 1980), *Speaking in Strings* (Paola di Florio, 1999) y la pieza de carácter didáctico *The Art of Violin* (Bruno Monsiegeon, 2000). En «Independent Cinema Meets Free Jazz: Shirley Clarke's *Ornette: Made in America*» Cohen alaba la capacidad de Clarke de explorar una noción de *kinesis* (movimiento) más amplia a la habitual (incorporando las nociones de cambio o crecimiento y, por tanto, de tiempo) y define su película sobre el *jazzman* como «posiblemente, el más innovador de los documentales musicales» (p. 106). «'I'm Looking at Them and They're Looking at Me': Observation and Communication in *Sex Pistols: Live at the Longhorn*» explora las condiciones espaciales y simbólicas que unen y a un mismo tiempo separan a todo intérprete de su público; pese a su intención de romper con el estereotipo de *rock star* distante y superior que circulaba por entonces, el punk perpetuó la fórmula «ellos» y «yo», tal y como demuestra la posición y la actitud de Jimmy Rotten en *Live at the Longhorn*. Por último, el análisis de un *concert film* de marcado carácter vanguardista en «Conclusions. Simple Gestures and Smooth Surfaces in Robert Cahen's *Boulez-Répons*» permite al autor reivindicar un tipo de propuestas que, frente a los *concert films* diseñados por la industria para promover un producto, constituyen verdaderos logros creativos en cuanto a la representación de la actuación musical se refiere.

Prestando una especial atención a las diferentes convenciones que han guiado a lo largo del tiempo la representación de músicos y de actuaciones musicales en el documental, Thomas F. Cohen emprende en *Playing to the Camera* el análisis de propuestas apenas tenidas en cuenta hasta ahora desde una perspectiva novedosa. La aplicación en determinados momentos de ciertos conceptos teóricos (los relativos a la relación imagen-música de Krauer y el de «imagen afección» de Gilles Deleuze) permiten al autor traer a colación cuestiones que apenas se han abordado en el ámbito del documental, relativas a la interpretación, el

movimiento y la expresión corporal. Es por ello que quizá se echa en falta una mayor dedicación y rigurosidad en la exposición de tales problemáticas en la introducción y, sobre todo, en la conclusión. Así como también que se hubiera establecido un diálogo más directo y fluido con las reflexiones que otros colegas han realizado, desde el ámbito del documental, en torno a lo performativo (no ya como modalidad representativa, sino en tanto en cuanto el texto analiza documentales que «trabajan» con lo performativo), en concreto, las de Stella Bruzzi y Keith Beattie.

Pese a ello, el volumen resulta una aportación valiosa para aquellos que deseen seguir ahondando en el documental musical y profundizar en algunos de los modos en que músicos y actuaciones han sido representados en el cine documental.

Laura Gómez Vaquero

EL DESTINO SE DISCULPA. EL CINE DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA
José Luis Castro de Paz y Jorge Nieto Ferrando (coords.)

Valencia

IVAC-Filmoteca de Valencia, 2011

430 páginas

20 €



La historia del cine español se ha construido a partir de lugares comunes, tópicos y prejuicios que se han ido perpetuando y que hasta fecha no muy lejana no se han empezado a disipar. Eso, y otras cuestiones de índole industrial, cuando no directamente de raigambre educacional, han hecho que muchos cineastas y muchas películas hayan caído en el olvido y sean desconocidas, no solo para el espectador o aficionado común, sino que también estén desprovistas de atención académica. De ahí surge la primera paradoja de este libro: ¿por qué Sáenz de Heredia habiendo otros cineastas españoles más desconocidos que él? ¿Hacía falta reivindicar su obra?

Para hallar la respuesta hay que esquivar el lugar común, y entonces se verá que sí hacía falta prestarle la atención que este volumen le concede al director madrileño, no para reivindicar su obra sino para que esta sirva como engarce para futuros estudios sobre el cine del franquismo. Los coordinadores de este volumen, Jorge Nieto Ferrando y José Luis Castro de Paz, cuantifican sus objetivos en tres, de los cuales resaltaremos los dos primeros: «abordar el cine de José Luis Sáenz de Heredia en su apabullante complejidad histórica y textual, y contribuir con ello a la construcción de una nueva historia del cine español con la que estamos firmemente comprometidos» (p. 5).

Sobre el segundo objetivo, el de la contribución a crear una nueva historia del cine español, encontramos una enunciación más clara en el libro anterior de Jorge Nieto, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (IVAC, 2009). En el prólogo de este libro, escrito por Castro de Paz, este cita la *Antología crítica del cine español* como «la culminación primera y el punto de partida para una sensata habilitación histórica de nuestro cine sobre bases conceptuales y metodológicas bien fundadas» (p. 9). Sin embargo, el verdadero germen del trabajo que hoy nos ocupa, deudor sin duda alguna de la metodología de la *Antología* y de la energía renovadora que esta impulsó, se puede encontrar