

EQUILIBRIOS PRECARIOS

Unha aproximación aos vídeos dunha escena underground galega

Cibrán Tenreiro

A maioría dos clásicos (por prestixio crítico ou por popularidade) do variado mundo do documental musical xiran, aínda que sexa de maneiras distintas, arredor da personalidade de figuras carismáticas. Ás veces, repasan traxectorias vitais azarosas facéndoas chocar dramaticamente co presente, como con Chet Baker en *Let's Get Lost* (Bruce Weber, 1988), Daniel Johnston en *The Devil and Daniel Johnston* (Jeff Feuerzeig, 2005) ou os Sex Pistols en *The Filth and the Fury* (Julien Temple, 2000). Outras, retratan a esas personalidades en momentos reveladores: Bob Dylan enfrontándose á súa propia imaxe en *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967), os Rolling Stones sobrepassados polo caos de Altamont en *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1970). Nin sequera os filmes-concerto, nos que o centro podería estar na interpretación e a posta en escena, poden fuxir desa centralidade das estrelas. Tampouco o pretenden, como entenderá calquera que vise o desfile de convidados de *The Last Waltz* (Martin Scorsese, 1978) ou o establecemento dos músicos e músicas como personaxes distintivos en *Stop Making Sense* (Jonathan Demme, 1984).

Esta tendencia ten sentido, porque o pop é, como indicou Simon Reynolds, “un fenómeno audiovisual, unha forma da arte híbrida na que as letras e a personalidade son tan importantes como a música”¹. A música é case indisoluble da xente que a fai, e así os filmes sobre música tenden a ser filmes sobre músicos (especialmente sobre cantantes). Os filmes que citei no parágrafo anterior están entre os dez primeiros da lista dos cen mellores documentais musicais elaborada polo festival In-Edit², co que non parece esaxerado considerar esta centralidade das estrelas un trazo canónico do documental musical. Non obstante, e máis aló de pezas experimentais, existe toda outra serie de filmes que amosa un rexistro máis amplo e colectivo da experiencia ligada á música. Os exemplos máis coñecidos son aqueles ligados á comunión multitudinaria dos festivais, como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) ou *All Tomorrow's Parties* (Jonathan Caouette, 2009), pero aquí quero ocuparme doutro fenómeno máis ignorado: o cinema ligado ás escenas musicais locais.

Estas pequenas comunidades creativas aparecen fóra do foco mediático en diferentes momentos e lugares, e son recollidas con inmediatez por cineastas casuais, membros do público con equipos precarios que soen participar tamén da escena facendo música, crítica, programación ou o que lle

1 REYNOLDS, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Caja Negra, 2010. P. 224.

2 PONS, Joan (coord.). “Los 100 mejores documentales musicales”. *In-Edit*, 2011. Recuperado de: <https://www.in-edit.org/webapp/top100Intro>

cadre. Nas escenas, a centralidade das bandas compénsase co peso doutras actividades (artísticas ou non) que son tamén esenciais, se atendemos aos estudos de Sara Cohen³, Barry Shank⁴ ou Bennett e Peterson⁵: ademais dos puntos en común que as escenas teñen no musical, estes autores subliñan a importancia para definilas de elementos como o comportamento nos concertos a través do baile, o estilo de vestir, os posicionamentos políticos, o lareteo... e, en xeral, calquera acción ou actitude que poda establecerse como unha marca de coñecemento dos códigos grupais.

Os filmes de escena máis coñecidos son seguramente *The Blank Generation* (Ivan Kral e Amos Poe, 1976), *The Punk Rock Movie* (Don Letts, 1978) ou *The Slog Movie* (Dave Markey, 1982), pero hai millóns de pezas similares esquecidas ou ignoradas polo mundo adiante. Neste artigo vou centrarme en gravacións esquecidas ou ignoradas aquí, e tratar vídeos que recollen a escena galega ligada nos últimos anos á labor de espazos autoxestionados e colectivos de autoedición, completados con entrevistas a cinco persoas que rexistran as accións desta comunidade con constancia e ligados a algúns destes axentes: Sara Roca á Nave 1839, Flaco Fláquez e David Tombilla ao Liceo Mutante (se ben o traballo deste último é moi itinerante), Carlos Peñalver a Seara Records e Gael Carballo a PORNO. A intención é ver como as características da(s) escena(s) e o contexto dixital actual dan pé a un cinema que abre os modos de representación da música pero tamén acolle unha serie de tensións.

Unha comunidade sobreprodutiva

De que escena estou a falar? Dende logo, non dunha reducible a unha lista de grupos. No seu estudo sobre a escena musical de Austin, Barry Shank falaba das escenas como “comunidades significantes sobreprodutivas”⁶, facendo referencia a un ánimo común cara a asumir un rol artístico activo por parte das persoas participantes:

A escena de Raul's marcou unha explosión de actividade creativa que durou case tres anos. Formáronse bandas, fundáronse revistas, empezaron selos discográficos, fixéronse películas. [...] As actuacións musicais nun lugar específico eran a actividade central dentro dunha serie de prácticas culturais superpostas que se reforzaban mutuamente. [...] As revistas que se formaron escribían sobre música e actividades relativas a ela. As

3 COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

4 SHANK, Barry. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.

5 BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (eds.): *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

6 SHANK, Barry: *Op. Cit.* P. 121.

películas que se fixeron compartían temas coa escena musical e empregaban actores implicados nela. Os artistas deseñaron carteis e portadas de discos. [...] ⁷

Non é difícil trazar un paralelismo coa escena que nos ocupa, como demostran as declaracións de Gael Carballo, que realizou numerosos vídeos ligado ao extinto colectivo de acción cultural PORNO:

A característica desta escena é que parece que todo o mundo é alguén. [...] Todo o mundo se adica a algún tipo de medio de comunicación ou disciplina artística. Ou tes un grupo, ou fas carteis, ou fas vídeos coma min... pero quero pensar que simplemente con ser público formas parte da escena.

As imaxes demóstrano tamén na súa repetición circular de personaxes. No clip ⁸ no que Gael recolle o concerto de despedida de Unicornibot no Liceo Mutante de Pontevedra vemos a David Tombilla sacando fotos nas que Gael aparecerá.



Nun clip ⁹ de Borja Vilas aparecen tamén Sara Roca (que tocaba en Terremoto Sí, é ilustradora e coordina a Nave 1839 na Coruña, onde fai fotos e vídeos) ou Flaco Fláquez (que tocaba en Lluvia de Ciervos e gravou numerosas actuacións no Liceo). No vídeo ¹⁰ que gravaron Carlos Peñalver, Blanca Aldán e Iago Seoane do Seara Fest en La Caja (Vigo) vemos a Flaco no público, a Sara no escenario e a Tombilla sacando máis fotos. É fácil atopar a estas persoas que fan vídeos facendo outras cousas en vídeos doutra xente, así que vou poñelos aquí debaixo para que os lectores podades poñerlles cara. De esquerda a dereita, Gael nun clip de PORNO, Carlos Peñalver nun clip de

⁷ *Op. cit.* P.114-115.

⁸ <https://vimeo.com/117428792>

⁹ <https://youtu.be/96rw7n69qxE>

¹⁰ <https://youtu.be/TRWdvKOfCWs>

Benjamin Sanchez, Flaco Fláquez e Sara Roca no clip de Borja Vilas e David Tombilla nun clip da asociación Ruído Branco.



Os vídeos constatan así a existencia da escena, desa comunidade sobreprodutiva vinculada a un territorio (Galicia). Pero non explican por si sós os elementos que a distinguen doutras escenas que poden existir no mesmo lugar. A visión destas persoas implicadas aclara o tema, aportando algunhas liñas que dan pé a unha definición relativamente consensuada. Así, Flaco fala dunha reacción por parte de xente implicada na música contra as salas comerciais, que levou ao nacemento de proxectos autoxestionados como o Liceo Mutante, a Casa Tomada (despois Nave 1839) ou o Distrito09 de Vigo. Peñalver menciona un baleiro cultural que estes axentes buscan encher directamente, e identifica a autoprodución como un trazo fundamental que indica a reacción da escena contra o mainstream, caracterizándoa como underground en base a esa oposición.

O termo underground era, precisamente, empregado por Amadeo Varela para nomear a escena nun traballo académico¹¹. Isto ten sentido, en base ao carácter da mesma (que, con todo, sería compartido por outras escenas galegas opostas ao mainstream, como as ligadas ao activismo nacionalista ou ao movemento okupa) e, sobre todo, á autoidentificación que el atopaba dos membros co termo, tendo como referente clave a escena hardcore americana dos anos 80 e a súa ideoloxía DIY. Con todo, tanto Sara Roca como Gael Carballo sinalan que a escena tamén se caracteriza por un carácter político “neutro” ou “desideoloxizado”, centrado en cuestións artísticas en oposición a outras comunidades nas que os discursos se centran en cuestións como o veganismo e a liberación animal, o antisexismo, a loita obreira ou a defensa da lingua. Gael:

Todos estes festivais tipo Castañazo Rock [...], creo que tentan ser un pouco os herdeiros diso que se chamou o rock bravú, desa ideoloxía de esquerda, de loita obreira, de ska... [...] Creo que é como que un ten afán de ser relevante politicamente e o outro é todo o contrario, é como unha xuventude que foxe de posicionarse politicamente, que fai do cinismo a súa bandeira. [...] A maneira en que a escena decide organizarse e autoxestionarse denota unha posición política. Pero nunca se volve explícita.

11 VARELA LOURENZO, Amadeo: *Galician Underground: mapping a local scene*. Dissertation, King's College London, 2011.

A maiores desta crítica, Sara sinala unha excesiva centralidade da música á escena por mor dunha centralidade “do evento” que tende a marxinar outras manifestacións creativas relevantes, como a ilustración ou a fotografía, e que invisibiliza en certa maneira a transversalidade da comunidade (outro trazo sinalado nas cinco entrevistas):

Unha escena compóñena músicos, músicas, peña que vai a concertos, peña que le fanzines, peña que fai fanzines, peña que fai fotos, peña que fai camisetas, peña que vai, emborráchase e cae ao chan. [...] A participación de cada persoa ten a mesma importancia.

En resumo, pódese caracterizar esta escena underground galega como unha comunidade articulada principalmente por centros sociais e colectivos autoxestionados, no que supón unha reacción á cultura comercial e institucional que, porén, non leva consigo na maioría de casos un posicionamento político explícito. As características da escena están ligadas aos grandes trazos dos vídeos que a rexistran.

Unha reacción á estética profesional

Igual que a escena di opoñerse ao mainstream, os vídeos que a recollen opoñense ás convencións profesionais da gravación de concertos. Como é habitual nos movementos culturais de base, isto pasa en parte por vontade e en parte por obrigación. A maioría dos clips relacionados con esta escena son planos secuencia que reflicten a presenza e o punto de vista dunha persoa, coas imperfeccións derivadas de estar entre o público (choques e vibracións, elementos que bloquean o encadre, dificultade de movemento). É xusto o contrario que as realizacións de montaxe frenética e movementos de cámara espectaculares que rexistran os eventos masivos, algo que tanto Gael como Flaco, que teñen traballado en televisión, rexeitan. Flaco:

Queren ensinalo todo e á vez queda un pouco en nada. Algunhas movidas que fixen de música e tal na tele eran iso, non desfrutas da actuación (como espectador). Son tantos impactos visuais que queren meterche polos ollos...

Isto dá a estes vídeos ás veces un carácter sobrio (como os clips que Sara Roca gravou na Nave 1839, que tenden a ser planos fixos moi estables) e outras unha excitación ligada á excitación do público, que é posible transmitir porque non hai obriga de seguir as convencións: noutro vídeo de

Unicornibot no Liceo¹², Flaco érguese e agáchase, xira cara á esquerda para ver a alguén pasando por riba das cabezas do público, e xira cara á dereita para atoparse con xente que mira á cámara e ergue a copa ou as mans.



Esta variación imprevisible, o deixarse levar polo caos, reflicte esa maior liberdade de acción, pero non é o único exemplo. Noutro clip, onde recolle un concerto completo de Cuchillo de Fuego¹³, Flaco chega a pousar a cámara sobre un ampli e acabar meténdose no pogo da primeira fila.

12 <https://youtu.be/-WHGG3rJTYE>

13 <https://youtu.be/Cp2Mnt6tnn0>



Xa que logo, hai un coñecemento dos códigos profesionais (que limitan a subxectividade) e unha decisión consciente de ignoralos, tendo en conta que varias das persoas implicadas teñen algún tipo de vinculación laboral ou formativa co audiovisual que lles permite establecer esa diferenza. Tombilla di que cando traballa como fotógrafo para festivais soe entregar “fotos que sexan 'claras', é dicir, que reflectan o máis posible a realidade, sen flashes e poucas artistadas”. Gael fala de facer “da falta de medios unha virtude”, algo que cadra coa actitude DIY presente na escena e reflecte os límites da democratización tecnolóxica dixital: hai un acceso masivo a equipos precarios. A falta de luz limita as posibilidades de gravar o público, que está habitualmente sumido na escuridade, e obriga a forzar as cámaras. O son é ás veces incomprendible, aínda que apuntan solucións como levar unha gravadora externa, pedir audio de mesa, empregar un firmware de compresión ou, simplemente, apartar dos bafles. Se se dispón dun equipo máis caro que mellora estas condicións, a liberdade para subirse a sitios ou meterse en pogos redúcese polo medo a estragar o material.

Unha representación equilibrada e doméstica

Esta oposición ao profesional atópase tamén na vontade de equilibrar a representación dos feitos. As bandas enténdense dun xeito democrático, como indica Flaco: “tento que se vexa a todos para non darlle protagonismo a ningún. Sempre vexo que nas gravacións se lle dá demasiado protagonismo ao que canta”. É unha intención que tamén menciona Sara sobre o seu traballo fotográfico na Nave

1839 e que revela un trazo importante das escenas: as xerarquías dilúense, e con elas a distancia e misterio na que se basea a dinámica ídolo-fan. Iso vese nos momentos nos que nestes vídeos desaparece a división entre grupo e público, como nos dos festivais “¡Pelea!”¹⁴ (de PORNO) e “La noche del fin del mundo”¹⁵ (de Peñalver), onde hai quen sobe ao escenario a erguer a ombros ao guitarrista ou chocar a man ao batería e, especialmente, no de Mullet no Liceo Mutante subido por Tombilla¹⁶, no que se volve difícil distinguir quen é e quen non é parte da banda. Alguén tomando unha cervexa pode estar diante de quen canta e detrás do guitarrista.



Máis aló das bandas, esta representación horizontal tradúcese no desvío da atención dende o escenario cara outras accións. Se máis arriba puidemos listar a toda esa xente que aparece nos vídeos da escena facendo cousas que non son tocar é porque a cámara pode (a pesar das dificultades técnicas) ignorar aos grupos. De aí que, por exemplo, o primeiro vídeo da canle de Tombilla sexa sobre a inauguración do Liceo¹⁷ e poda amosar a xente bebendo cervexa, tomando datos dos novos socios, prendendo un lume ou sacando fotos.

14 <https://vimeo.com/118692034>

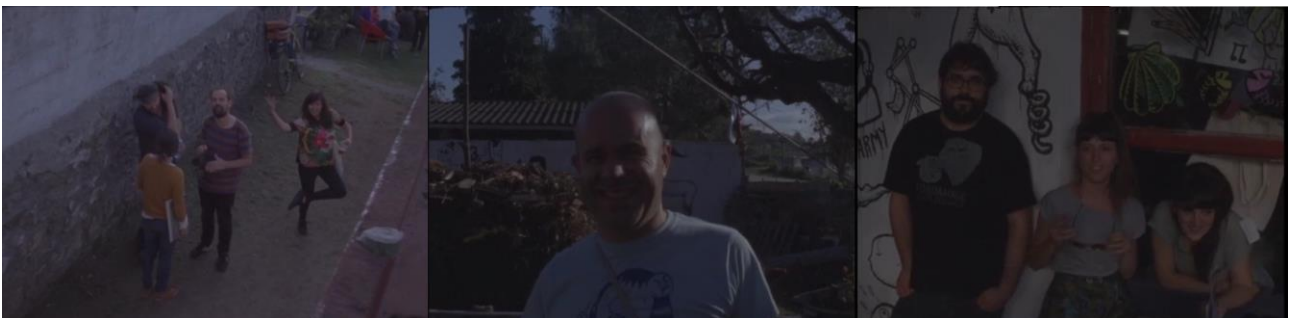
15 <https://youtu.be/OxB8IhwtHpg>

16 <https://youtu.be/YrtB2fU1dZA>

17 <https://youtu.be/tWShYBZPMUk>



Tamén son recollidos eventos relacionados con outras disciplinas artísticas, como as feiras de autoedición Grapo Grapo (no Liceo), No Tengo Mamá (en Vigo, organizada por Seara) ou Autobán (na Nave). Pero, aínda así, os vídeos exceden a excusa do evento para aventurarse no territorio do doméstico. No que fixeron Alberto Díaz “Bertitxi” e Ángel Santos¹⁸ do Grapo Grapo aparecen fermosos retratos de xente que posa ou xoga para a cámara, nalgo que, dentro do traballo coa música, pode achegarse á obra de Jem Cohen, pero que ten paralelismos evidentes coa maneira idealizadora na que gravamos eventos íntimos importantes nos que todo o mundo semella feliz.



É algo que tamén se ve en “PORNO”¹⁹, de Gael, onde aparece xente montada en coches de choque, xogando cun balón de praia ou facendo turismo, entre eles eu mesmo.

18 En *Las Altas Presiones* (2014), Ángel Santos sitúa a acción dunha escena durante un concerto de Unicornibot no Liceo Mutante, integrando parte da comunidade da escena nunha ficción.

19 <https://vimeo.com/104051263>



Aviso disto para marcar o carácter persoal destas gravacións, e para escusarme por se o texto está sendo como unha proxección de diapositivas. Pierre Bourdieu dicía que estas eran aburridísimas porque as imaxes aparecían dominadas por funcións extrínsecas e porque “a miúdo non expresan outra cousa que o encontro continxente e persoal entre o fotógrafo e o seu obxecto”²⁰. Nos filmes domésticos, o contido prima sobre a estética e a técnica: unhas imaxes borrosas nas que apenas hai acción (ou uns concertos nos que apenas se entende a música) serven para desencadear en quen coñece os seus códigos privados toda outra serie de memorias e emocións. Ás veces por verse a un mesmo e ás veces por compensar a ausencia, como destaca Peñalver, que agora vive fóra: “Os vídeos de escena teñen aí como un compoñente máis potente, sobre todo estando aquí en Barcelona. Ponche os pelos de punta, en plan 'como me molaría estar aló’”. Esta relación co doméstico é algo que quen crea e consume estas pezas percibe, e que cohesiona a comunidade. Sara explica:

É como cando vas estudar ao estranxeiro e che mandan unha foto do cumpleaños da túa nai, e te sintes preto deles e é como “ai, meu irmán cortou o pelo”, non? Entón dende ese punto de vista creo que tamén serven para crear comunidade, os rexistros audiovisuais. Se os compartes, claro. Se os gardas na casa non.

Unha ferramenta promocional

Flaco, Peñalver e Gael din acumular moreas de material persoal, que excede a temática dos concertos e que revisan, chegando a falar del como un “diario”. Pero, como os diarios, ese material é o que soe gardarse nas casas e non compartirse nas redes, mentres o que sae á luz segue (a pesar do peso de todos os elementos que destacamos previamente) estando centrado no evento, nas actuacións musicais. Isto pasa porque, ao tempo que as persoas implicadas gravan moitos dos

20 BOURDIEU, Pierre (et al.): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. P. 78.

vídeos por unha motivación de recordo persoal, estes clips son empregados con fins promocionais por parte dos grupos ou dos colectivos dos que participan (de feito, moitos son compartidos nas canles destes e non nas de quen os fai). Por iso hai unha certa idea da utilidade que os vídeos poden ter que leva a estilizalos dalgunha maneira.

O caso máis evidente é o de Peñalver, que fixo varios vídeos de eventos de Seara Records en colaboración con outras persoas (os citados Blanca Aldán e Iago Seoane, Cristina Balboa, Carlos Villa, Juan Luis Zubizarreta...), incorporando realizacións con tres cámaras ou un maior coidado no rexistro do son. Di dos seus vídeos que son “bastante neutrais”, que seguen un esquema “institucional”:

Se alguén mo pide [que lle grave un vídeo], hai como unhas normas un pouco claras. Grava o tema enteiro, grava dende unha perspectiva un pouco xeral, que se poida ver a todos os membros [...], nun lugar onde o son saia de puta nai [...]. Todo ese follón, se eu simplemente teño a cámara enriba e vou a un concerto dáme igual. Nos concertos organizados hai unha loxística que tes que respectar porque ao final, senón, non che vai servir para nada.

Estas normas trasladan unha noción de calidade que serve para compensar o compoñente doméstico dos clips e os fai máis consumibles por alguén relativamente alleo ao contexto, reflectindo a influencia das redes sociais na actividade das escenas. É habitual que as persoas que gravan asuman a tarefa de rexistrar para o colectivo, animados a tomar un rol activo polo carácter sobreprodutivo da comunidade. Peñalver:

Moitas veces fódeche porque estás cunha proposta deste estilo, que son estruturas horizontais, e non sabes que facer... Onde axudo? Cada xente está coa súa cousa... e eu aquí neste caso tíño superclaro: o meu cometido é este [facen vídeos].

Así, os vídeos acaban finalmente sendo comprendidos, a miúdo, como unha parte importante (a documentación) dun esforzo grupal (a organización do evento ou a xestión do espazo). Esa lóxica leva a que non haxa excesiva vontade por marcar a autoría. Sara explícao con respecto ás súas fotos:

Todo o que pasa na Nave paréceme que é obra dun colectivo. Non é o meu mérito esa foto. Vale, outra persoa tería sacado outra, mellor ou peor, pero que esa foto exista, teña esas cores e estea esa persoa aí tocando a guitarra non é o meu traballo.

E leva tamén, probablemente, a que non haxa na maioría destes vídeos unha intención artística. As persoas que os fan identifícanse máis co papel de “documentalistas”, se ben certas pezas amosan

unha tendencia máis autoral no uso de recursos que rompen as expectativas do traballo coa música, como a fragmentación das accións (e as cancións) por parte de Virginia De (que gravou algúns vídeos na Nave 1839²¹) ou Borja Vilas, que chega a eludir a actuación para, no seu lugar, acumular detalles da cidade, do local de ensaio e do ambiente previo a un concerto en “Terremoto Antes”²² (sobre Terremoto Sí).



Un equilibrio precario

O conxunto dos vídeos de escena acolle así, na liberdade de acción que o acceso masivo ás cámaras permite, un equilibrio delicado entre diferentes tendencias. Hai espazo para un lado que rompe coas formas habituais de representación da música (co compoñente doméstico, horizontal e imprevisible) e para outro que recolle unha noción de calidade marcada polos estándares do documental musical (o ligado ás intencións promocionais). É unha tensión ligada ao carácter da escena, que se opón ao mainstream pero comparte con el o uso dos medios de difusión masivos (as redes sociais). Deste

21 https://www.youtube.com/playlist?list=PLgIk-cT_7hKWLhH524MXR2vx2QVXyzg-w

22 https://youtu.be/vRoOuPgeC_4

xeito, a dinámica cultural actual, na que todo o mundo se convirte en produtor de contidos, despraza o modo tradicional de construír o relato das escenas, que é o fanzine. Flaco e Sara, nados a comezos dos oitenta, teñen perspectiva como para velo. Sara:

Eu, que estaba vivindo en Bilbao e me gustaba moito a música e a escena de Barcelona, vídeos esquécete, e fotos se me mandaban algunha por carta. [...] Igual iso suplíalo ou enriquecíalo lendo fanzines da peña, que che falaban igual da bronca que tiveran coa súa nai pola mañá. Agora o rolo é o inverso: como tes tanta información dese tipo, dos concertos, da roupa que leva a peña, o que beben, o que fan fóra, o que fan dentro, como é o sitio... igual é por iso que a peña non bota tanto de menos o outro.

Xa que logo, hai un acceso xeralizado e inmediato a unha crónica ampla da variedade de actividades que atopabamos nun comezo como definitivas da escena, pero iso ten unha consecuencia negativa. Gael: “Creo que hai demasiada constancia ao mellor visual, demasiada xente que fai fotos, demasiada que fai vídeos coma min... pero creo que son un testemuño menos reflexivo que o escrito”. Esta relativa irreflexibilidade pode ter relación coa neutralidade política da escena, pero cadra tamén coa tendencia global que Michael Renov ve hoxe en día: un xiro na autoexpresión individual dende os medios escritos (como os diarios) a unha cultura de autopresentación nos medios audiovisuais²³. Así, os vídeos da escena supoñen unha resposta verdadeiramente democratizadora e equilibradora aos modos de representación da música, pero tamén teñen o risco de participar na deriva actual da esfera pública, abandonando o debate en favor da simple comparación de experiencias²⁴.

23 Citado en SNICKARS, Pelle e VONDERAU, Patrick (eds.): *The YouTube Reader*. National Library of Sweden, 2009. P. 148.

24 Sinalada en MEHL, Dominique: “The public on the television screen: towards a public sphere of exhibition”. *Journal of Media Practice*, 6:1, p. 19-28, 2005.