

Constanza Abeillé

Universidad Autónoma de Barcelona
Universidad de Buenos Aires

Modos de representar la realidad: Aproximaciones teóricas al Rockumental

Different modes of representing reality:
Theoretical approaches to Rockumentary

Resumen

El rockumental establece vínculos directos con la organización de la música popular contemporánea en narrativas de géneros. Los artistas y el estilo de música que los caracteriza se insertan dentro de un contexto simbólico que contempla convenciones sonoras y performativas asociadas con un momento social específico.

En el presente trabajo nos proponemos caracterizar los modos de narrar del rockumental partiendo de la premisa de que el documental constituye un metarelato histórico que, en tanto artefacto audiovisual, opta por determinadas formas discursivas para generar un “efecto explicatorio”. Nuestra tesis sostiene que los directores implicados en los rockumentales aportan una identidad estilística propia en sus lecturas visuales del objeto y que, al hacerlo, reproducen además los códigos culturales de la música popular (su organización en géneros) y sus valores ideológicos (el problema de la autenticidad). En consecuencia, los géneros de la música popular y su trasposición a la forma del documental de cine pueden ser abordados desde el análisis narrativo. Partiendo de algunos ejemplos de rockumentales intentaremos justificar los diferentes modos de adecuación de la narrativa musical al relato de la imagen cinematográfica.

Abstract

Rockumentary sets up direct links with the organization of popular music in genre narratives. Artists, and their distinctive music styles, are placed within a symbolic context –of sounds and performative conventions– associated with a specific social context.

In this paper we propose a characterization of rockumentaries according to different modes of “telling” and “showing”, based on the premise that a documentary is a metahistorical narrative and, as an audiovisual device, it produces certain discursive forms to generate an “explanatory effect”. Our thesis proposes that filmmakers involved in a rockumentary communicate a stylistic identity through their own visual readings of the object and, in making so, reproduce cultural codes of popular music (the organization in genre labels) and the ideological values related to them (the problem of authenticity). Consequently, a genre analysis in popular music and its transposition into the documentary film form can be addressed from a narrative perspective. Taking into account some rockumentaries as examples for this theoretical approach we aim to justify the adequacy of the musical narrative to the narrative of film image through the ways of telling and showing.

Palabras Clave

Rockumental
Música
Estudios de Cine
Semiótica del Cine
Narratología

Keywords

Rockumentary
Music
Film Studies
Film Semiotics
Narratology

Introducción

Las relaciones entre el rock y el cine han sido desde sus orígenes –a mediados de los años 50– de gran importancia para la economía de los medios de comunicación. El rockumental es uno de estos espacios en los que imagen, texto y sonido establecen un diálogo intersemiótico y dan forma a un nuevo objeto, género y acto comunicativo.

Para comenzar un análisis del rockumental proponemos considerar al relato documental como *metahistórico*. Esto sugiere a su vez que el documental de rock en tanto ficción histórica elige determinados tropos narrativos para conseguir un “efecto explicatorio” (White, 1973). En la primera parte de nuestro trabajo presentamos una categorización de los modos de narrar del documental de rock vinculando los tipos de documentales descritos por Bill Nichols (1991) y la caracterización de los modos de argumentación por la trama desarrollados por Hayden White (1973). En el apartado 1.2 intentaremos abordar la relación del documental de rock –como relato de no ficción– con los conceptos de representación y verdad. Para ello haremos una comparación entre dos tipos de relatos diferentes (uno ficcional y otro documental) sobre un mismo objeto. Para ejemplificar analizaremos el film *I’m not there* (Todd Haynes, 2007) y el documental *No Direction Home* (Martin Scorsese, 2005), dos narrativas sobre la vida y obra de Bob Dylan. En la sección 1.3 veremos de qué manera puede transponerse el significado de las canciones y su teatralidad a la imagen intensificando su poder de evocación del recuerdo.

En la segunda parte de nuestro trabajo propondremos un análisis de la relación que guarda el relato cinematográfico con la música en función de la estandarización genérica, considerando que a un estilo musical podría corresponder un modo específico de narrar en el documental. Para finalizar, hablaremos de la ideología de la autenticidad y su vínculo con el rockumental a partir del registro de la performance en vivo de un artista o grupo.

1. El rockumental y la ficción: entre la verdad histórica y la representación.

1.1 Una breve tipología de las formas de narrar

El rockumental como objeto de estudio es una unidad heterosemiótica cuyo sentido textual “viene definido como la resultante de una relación dialéctica establecida en la suma y la interacción de *efectos* de sentido esencialmente diversos” (González Martínez, 1999: 71). En este sistema de relaciones podríamos denominar *hipotexto* a la música y a la performance de un artista e *hipertexto* al documental que registra y codifica una serie de valores y prácticas culturales.

El rockumental es, en primer lugar, una unidad de discurso y un sistema textual fílmico con una estructura y un código propio. Según Matt Stahl el rockumental “es una forma de documental que se centra en la experiencia subjetiva de una obra particular dentro y fuera de las industrias culturales capitalistas contemporáneas” (2008: 237). En tanto representación a partir de la música de un espacio y de un tiempo en la imagen (su naturaleza es de orden narrativo) construye un discurso diegético que combina a la vez una relación con el referente objetivo (la realidad expuesta) y una construcción ficticia fundada en la subjetividad de quien emite el discurso y cuenta la historia, a partir de la adopción de un modo particular de narrar construido en base a enunciados ideológicos, culturales y simbólicos.

Históricamente podemos señalar dos etapas del documental de rock desde sus orígenes a mediados de los años sesenta. Una primera etapa responde al modo

de representación observacional y se sostiene en la reconstrucción empírica del estatus heroico de las figuras de rock a partir del seguimiento de sus prácticas habituales en el contexto de las giras y conciertos. Ejemplos de este periodo son los rockumentales de D.A. Pennebaker sobre Bob Dylan –*Don't look back* (1968)– y sobre David Bowie –*Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1973)– y el de los hermanos Maysles sobre los Rolling Stones –*Gimme Shelter* (1970)–. Siguiendo el orden cronológico, podemos distinguir una segunda etapa de los rockumentales – desarrollado especialmente a partir de los años setenta– que está relacionada con el *punk* y la consigna DIY (*Do it yourself*) y más adelante en el tiempo (en los años ochenta) vinculada con la imagen y el montaje posmoderno del videoclip, al que podríamos denominar siguiendo a Nichols (1991) rockumental interactivo. En este caso el foco está puesto sobre la entrevista a los artistas y actores de la industria que permiten reconstruir la historia a partir del discurso directo. En contadas ocasiones se suma la *voice-over* (comentario fuera de cámara) de un narrador que estructura el relato. A diferencia del rockumental observacional, en el interactivo la música no mantiene una relación lineal con la imagen sino que es utilizada como elemento empático, ilustrativo y conectivo para complementar la argumentación narrativa. Dos ejemplos de documental interactivo son *End of the Century: The Story of The Ramones* (Jim Fields y Michael Gramaglia, 2003) y *The Clash: Westway to the World* (Don Letts, 2000).

Una clara diferencia entre el primer tipo de documental y el segundo se establece en la relación tiempo narrado-tiempo histórico. Mientras que el primero –emparentado con el estilo del *direct cinema*– registra y documenta hechos en tiempo presente, el segundo lo hace en tiempo pasado, construyendo un tipo de relato histórico diferente a la mostración propia de los primeros ejemplos. Además el montaje del video será distinto atendiendo, en el caso del rockumental observacional, a la descripción sincrónica de acontecimientos (mostrar al artista en todas sus facetas en un determinado momento de su carrera) y, en el caso del documental interactivo, iluminando los cambios de trayectoria de un artista en un recorrido diacrónico por su carrera y abriendo el abanico de interpretaciones al introducir voces de otras figuras relacionadas con el fenómeno narrado (productores, managers, miembros de un grupo, mujeres, críticos, periodistas y, en menor medida, fans).

Otra de las diferencias entre el documental observacional y el interactivo radica en las diferentes formas de “tramar” del rockumental. Partamos del hecho de que una trama de documental está fundada en un motivo inaugural, un desarrollo y un motivo final y que las características de cada parte puestas en conjunto determina una forma de relato arquetípica. Un “efecto explicatorio” (White, 1973) puede conseguirse a partir del uso de determinadas estrategias narrativas como las que ya hemos descrito, pero también haciendo uso de otros elementos y articulaciones. Para caracterizarlos tomaremos entonces como punto de partida las formas de relato arquetípicas que Hayden White (1973) toma de Northrop Fry (1957). Intentaremos en el siguiente cuadro¹ relacionar estos tipos con algunos ejemplos de tramas narrativas de documentales de rock:

1. En el cuadro: comparación transversal entre los modos de explicación por la trama en los textos históricos formulados por Hayden White y las tipologías del documental descritas por Bill Nichols: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo. Los rockumentales presentados en el cuadro sirven de ejemplo y de conexión entre ambas teorías.

TABLA 1: Las tramas narrativas y los tipos de documental

Tipo de trama arquetípica	Características	Ejemplo de documental	Argumento	Tipo de documental
Romance	Drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo.	<i>Ziggy Stardust and the Spiders From Mars</i> (Pennebaker, 1973)	Bowie, adoptando la máscara de Ziggy Stardust, un personaje de ciencia ficción teatral, enigmático y andrógino, da el último concierto de su gira promocionando el álbum de 1973 <i>Aladdin Sane</i> . Este concierto es anunciado como el último de la gira y el último de su actuación como Ziggy Stardust.	Observacional
Tragedia	Caída del protagonista y conmoción del mundo en el que habita.	<i>Joy Division: The Documentary</i> (Jon Savage, 2007)	El documental se centra en los últimos meses de la vida de Ian Curtis, líder del grupo Joy Division. Narra también la historia oficial de la banda.	Expositivo/ Interactivo
Comedia	Se mantiene la esperanza de un triunfo provisional del hombre sobre su mundo por medio de la perspectiva de ocasionales reconciliaciones de las fuerzas en juego en los mundos social y natural.	<i>Color me obsessed: A film about The Replacements</i> (Gorman Bechard, 2011)	Estructurado a partir del relato de los fans, amigos y contemporáneos, el film intenta romper con el formato tradicional del documental de rock, prescindiendo de imágenes del grupo y de su música.	Interactivo- Reflexivo
Sátira	Un drama dominado por el temor de que finalmente el hombre sea el prisionero del mundo antes que su amo.	<i>The Filth and the Fury</i> (Julien Temple, 2000)	Veinte años después y por primera vez, este documental reúne entrevistas de los Sex Pistols que deciden narrar la historia en sus propios términos. <i>The Filth and the Fury</i> es presentado como el antidocumental.	Expositivo- Interactivo

La trama “romance” puede identificarse con los films de performance épica que ofrecen un retrato de los artistas y grupos en su momento de esplendor, siguiendo el mito de ascensión del héroe. Pensemos en el documental de David Bowie como Ziggy Stardust y relacionémoslo con la autoafirmación del personaje, el regreso a la casa paterna luego del viaje iniciático del personaje y la renovación. Todo concuerda con el tema del documental: el concierto en el Hammersmith Odeon de Londres en el final de la carrera de uno de los personajes creados por Bowie. Por otro lado Ziggy Stardust identificado con un héroe de la ciencia ficción acentúa la relación con el arquetipo del mito heroico por las recurrentes referencias intertextuales entre la mitología clásica y la nueva mitología de la cultura de masas. La trama

romance, autoafirmativa, ilustra la consagración del artista y, al unirse con el modo de representación observacional, retrata la importancia de la producción y de la recepción de dicha forma de espectáculo para una subcultura en el momento histórico de su eclosión.

Miguel Aguilera señala que “la industria musical tomó de la música clásica una fórmula que ya había funcionado bien para asegurar el éxito de las obras: el *mito del gran músico* –apoyado en los de *la autenticidad, y la expresión personal*–” (2008: 44). Como consecuencia, la industria de la música popular centró sus actividades en “uno de los recursos tradicionales”: las *estrellas* y sus *fans*. El cuadro creado por los rockumentales en *direct cinema* muestra la espectacularización de esta relación empática entre el artista y su público.

El entramado narrativo fundado en la tragedia, en cambio, centra su discurso en la fatalidad del protagonista y en el destino que lo lleva a la muerte en función de los signos que anunciaron el final y las reacciones del resto de los personajes involucrados en la historia. Este tipo de relato es ampliamente utilizado para documentar a las figuras del rock que han terminado sus carreras con la muerte. La muerte se convierte en sacrificio ritual, inmolado en la memoria de los fans y el legado del artista. En nuestro cuadro mencionamos el ejemplo de Ian Curtis con Joy Division pero no podemos olvidar otros rockumentales que tratan con tópicos similares como *Janis Joplin Slept Here* (Tara Veneruso, 1994), *Jimi Hendrix* (Joe Boyd, John Head, Gary Weis, 1973), *Kurt & Courtney* (Nick Broomfield, 1998).

El núcleo narrativo de estos documentales se halla en la búsqueda de las causas posibles de la tragedia, incorporando los signos que podrían explicar el desenlace final. En muchos casos, como en el mencionado documental sobre Joy Division, el film utiliza las letras de las canciones para sostener la argumentación y presenta un esquema audiovisual complejo entre las imágenes, la voz y los textos como símbolos de una ausencia. En este ejemplo particular, las causas se encuentran en el triángulo amoroso y los desórdenes psicológicos de Ian Curtis.

La comedia de *Color me obsessed: a short film about The Replacements* se concentra en el juego que propone el director a los espectadores: romper con la ilusión empática del documental de rock formada por la tríada texto, imagen, música. La historia de los Replacements está contada con actitud de extramuros (“off the wall attitude”) y sentido del humor, tratando de reproducir el mismo sentimiento que comunicaba la banda a los fans: diversión. En palabras del director: “Pensé, la gente cree en Dios sin verlo ni oírlo, sólo a través de la pasión, la fe y las historias contadas por otros. Después de ver *Color me obsessed* estoy seguro de que los fans creerán en los Replacements de la misma manera”².

2. <http://www.whatwe-rewethinkingfilms.com/color-meobsessed/> (06/12/2011)

La comedia narra la historia de personajes comunes, no de héroes encumbrados, y es por eso mismo más adecuada para documentar la historia de músicos y grupos que permanecieron por fuera del eje de la industria del espectáculo, con audiencias reducidas y un contacto más cercano con sus seguidores (los Replacements representan el arquetipo del *outsider*, del *sustituto*, como el nombre mismo lo señala). Pero lo interesante de la comedia es que los protagonistas se encuentran en armonía con el mundo que representan, sea cual sea la subcultura que los identifique.

En la sátira, por otra parte, sucede lo opuesto: hay un encuentro desafortunado entre la realidad social y la ética de los protagonistas. *The Filth and the Fury* es el antidocumental, como los Sex Pistols son las antiestrellas de rock objeto de interés de Julien Temple:

3. En esta última frase hay un juego de palabras y de visualidad en la imagen. En inglés: *The crown of England/ The crowd of England*. En el documental se ve la acción del tachado para dar cuenta del cambio de sentido de la expresión.

4. Frase citada por Jorge Luis Borges en "El pudor de la historia", *Otras inquisiciones* (1952).

5. Podría hacerse una comparación también entre *Control* (Anton Corbijn, 2007) y *Joy Division: The Documentary* (Jon Savage, 2007) o *Last Days* (Gus van Sant, 2005) y *About a son* (A.J. Schnack, 2006)

Hasta ahora los documentales que habéis visto sobre grupos sólo hablan de lo maravilloso que es todo. No es cierto, es un infierno, es duro, es horrible. Se disfruta hasta cierto punto (...) Comienza una de las más famosas y a la vez infames leyendas ligadas a la corona/ el populacho³.

El modo de narrar satírico presupone tanto la crítica a la realidad como espectáculo como la inadecuación de las visiones del mundo narradas en los otros tres modos en relación a esa realidad, lo que resulta una ironía. La sátira cobra protagonismo para señalar el fin de un modo de representación, el agotamiento y la necesidad de un nuevo paradigma. Pero también se utiliza para caricaturizar el mundo social que representa señalando "la inadecuación última de la conciencia para vivir feliz en el mundo o comprenderlo plenamente" (White, 1973: 21).

1.2 Las ficciones de rock y su relación con los modos de narrar en la historia

He brought in a second actor
Esquilo⁴

Para abordar el vínculo entre representación y verdad, partiremos de la comparación entre dos films contemporáneos sobre la carrera artística del cantautor americano Bob Dylan⁵. Por un lado nos encontramos con la producción cinematográfica *I'm Not There* dirigida por Todd Haynes (2007) e "inspirada por la vida y las múltiples vidas de Bob Dylan", tal y como lo expone el film en su presentación. Por otro lado, tenemos el documental *No Direction Home* dirigido por Martin Scorsese (2005) que muestra los comienzos de la carrera artística de Dylan hasta el controvertido acto de conversión del folk al rock.

La propuesta de Todd Haynes es singular en al menos dos cuestiones: 1) la poética de la crisis de identidad; 2) la reconstrucción y reflexión sobre géneros cinematográficos, estilos y retóricas visuales. El director, símbolo del nuevo cine *queer*, se caracteriza por construir narrativas que cuestionan el concepto de identidad como parámetro socialmente determinado. En sus films apuesta por una deconstrucción de la estandarización genérica y de los arquetipos sociales representados en la narración audiovisual. En *Far from Heaven* (2002), por ejemplo, el cineasta recurre a la estructura del melodrama clásico para discutir la naturaleza del triángulo amoroso (nodo argumentativo principal del género melodrama) e invertir los roles sexuales que lo componen tematizando la homosexualidad como eje de la relación amorosa. Esta es la misma lógica de desestructuración interna del relato que Haynes utiliza en *I'm Not There*. Todd Haynes fractura el relato unitario y mitificador de la biografía tradicional haciendo una lectura del objeto a partir de su estilo personal. Elige de este modo a seis actores (Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin, Richard Gere, Heath Ledger y Ben Whishaw) para interpretar las distintas etapas de la vida de Bob Dylan, en una mezcla atrevida de ficción, realidad y representación. La multiplicación de voces, apariencias y roles (incluso sexuales, considerando la ambigüedad interpretativa de Cate Blanchett en el papel de Dylan-Artaud) suscitan una refracción hermenéutica antes que una condensación de sentido.

El segundo ejemplo mencionado (el Dylan de Scorsese), en cambio, opta por la crónica documental e intenta dar cuenta del lugar privilegiado del músico como ícono cultural lo que deviene en una mitificación del objeto. El documental comienza por el final: toma como eje de referencia el concierto de Bob Dylan en el Manchester Free Trade Hall, en el año 1966, momento controvertido en el que el cantautor presentaba una nueva faceta musical (e ideológica) suscitando fuertes críticas y rechazo por parte de la audiencia. El film hace una retrospectiva desde el presente para interpretar ese acontecimiento decisivo en la carrera de Dylan en función de

sus orígenes musicales e influencias para justificar lo que para el público representó un cambio radical de horizontes. Scorsesse diseña entonces un montaje alternando imágenes del concierto, del tiempo presente del relato (entrevista con Bob Dylan en el 2000) y del tiempo pretérito del origen. Como resultado, *No Direction Home* hace eco de la intertextualidad y el diálogo en la música, conceptos que describen las raíces folklóricas del rock y trazan un paralelismo con otras formas de la cultura popular. En este contexto el diálogo también supone teatralidad, implica el juego de roles y la interpretación de valores. Al igual que en *I'm Not There*, el documental de Scorsesse se concentra en este juego de roles del artista multifacético que, y debido a su complejidad, carece de un lugar propio.

Es curioso cómo los títulos de ambos films hacen referencia a esta desterritorialización constante de la personalidad de Dylan y a sus canciones. Lo que los diferencia sin embargo es que *I'm not there* es un título inédito (ejecutada con The Band en el festival de Woodstock de 1967) y “Like a Rolling Stone” (canción que contiene la frase “no direction home” y que funciona como metonimia en el título de la película de Martin Scorsesse) es una de las canciones más conocidas de Dylan.

Volviendo al problema de la reconstrucción del sujeto/objeto que realizan los dos films, uno a través de la ficción y otro con estilo documental, también señalaremos que lo que busca el segundo, al parecer, es una visión organicista y unificadora de las múltiples partes que componen la identidad de Bob Dylan mientras que el primero intenta todo lo contrario: desmembrar y desmitificar la pretendida unidad a partir de la máscara actoral. Refugiado en la otredad a partir del nombre apócrifo (Robert Zimmermann como Bob Dylan) en *I'm Not There* el director amplía el juego de heterónimos: Arthur, Woody, Jack y Jude⁶. Estos personajes dan a conocer algunos de los momentos más destacados de su vida pero también funcionan como metáforas de los elementos que influyeron en su conformación identitaria: la literatura, la música, el cine (la actuación) y la fe.

6. Y tengamos en cuenta que Todd Haynes abre el abanico a la pluralidad racial, sexual y religiosa intensificando el alcance sociopolítico y cultural de la figura de Bob Dylan.

1.3 Las canciones como textos teatrales

Para Simon Frith las canciones constituyen actos de habla (*speech acts*) cuyo análisis debe comprender el contexto performativo de enunciación. Al escuchar la letra de una canción pop, continúa Frith, oímos a la vez las *palabras*, la *retórica* y la *voz* (1996a: 159). Las palabras comunican la semántica de la canción o su contenido, la retórica refiere al uso particular de esas palabras en un contexto de enunciación específico y la voz es el instrumento humano que las transporta: como sostiene Roland Barthes en su texto “El grano de la voz” (1977), la voz es el cuerpo *en* la música, es el signo de la personalidad (o la máscara del estilo o la subjetividad al desnudo).

Esta última relación de la canción con la voz del cantante es lo que acerca el arte de la interpretación musical al teatro. Las canciones, afirma Simon Frith, “son más cercanas al teatro que a la poesía” (1988: 120), no sólo transmiten valores a través del contenido sino también a partir de la forma, la textura del timbre y la melodía de la voz. Por otra parte, la canción es también una *fórmula de amor* (Frith, 1996a: 161) que pone de manifiesto el modo en el que las costumbres sociales cambian con el tiempo. Pero lo determinante en este juego performativo, es el modo en el que esos valores se expresan, las palabras que se utilizan, los acentos, las dicciones y los modos en los que estas formas de expresión se relacionan con un estilo de música particular. Además la canción funciona como elemento evocador y permite, en este sentido, reconstruir los marcos de la memoria colectiva: “el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo (...) y la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales” (Halbwachs, 1994: 11).

El rockumental *Imagine: Ray Davies – Imaginary Man* (Julien Temple, 2010) construye su narrativa a partir de la canción como metáfora del recuerdo. Reunido con Alan Yentob de la BBC en el Hornsey Town Hall, Ray Davies inicia un viaje imaginario al pasado. Son los escenarios, los lugares del Londres dibujado por Davies (Muswell Hill, Highgate, Trafalgar Square, Waterloo Bridge) junto a las canciones cantadas a capella (su voz ya desvirtuada por los años) o acompañadas por un viejo piano desafinado, los elementos que se transforman en disparadores de la memoria. Una correspondencia *poética* se establece entonces entre la forma pictórica de narrar propia de Ray Davies y esos paisajes y sonidos del recuerdo: el cantautor contempla las imágenes externas para hacer vívidos sus reflejos interiores de otra época.

7. Entrevista
"The Kinks:
they really
got me" en
The Guardian
(20/12/2010).

Evocación, reconocimiento y localización del recuerdo. La canción articula el modo de narrar de este documental sobre Ray Davies. Tal y como lo describe Julien Temple en una entrevista para *The Guardian*: "los personajes de las canciones funcionan casi como sus amigos, proveen los aspectos necesarios para analizar aspectos de sí mismo"⁷. La canción funciona como *expansión* del tiempo presente al recuerdo del tiempo pasado y la voz que la interpreta es la manifestación corporal del paso del tiempo. Por esta razón, es interesante el contraste de voces de Ray Davies hoy y el otro Ray Davies del pasado, registrado a partir de las canciones grabadas. El modo casi autobiográfico de este documental encuentra su punto de apoyo en la memoria fluctuante del protagonista y en la reconstrucción fragmentaria (a partir de la forma breve, fragmentaria, de la canción pop) de las imágenes pasadas, devenidas narrativas imaginarias.

2. Transposiciones ideológicas de la música a la narrativa visual: el género y la autenticidad

2.1 El rockumental y los géneros de la música popular.

Hemos trabajado en el apartado anterior con los modos de narrar del documental partiendo de la clasificación arquetípica de la narración histórica de Hayden White y de la clasificación estructural del documental en el cine que propone Bill Nichols. Estos dos modelos mantienen, a la vez, una relación muy cercana con la subdivisión de la música popular en géneros. Es posible encontrar un punto de anclaje de las teorías mencionadas con la teoría de género si consideramos, como hemos pretendido hacer en nuestro trabajo, al rockumental como una construcción discursiva. Desde este ángulo, los géneros pueden interpretarse también como narrativas:

Al decidir de qué modo nombrar un tipo de música o a un músico en particular, las compañías discográficas están diciendo algo tanto sobre los gustos de la gente como del por qué de esos gustos. La etiqueta actúa como un argumento sociológico e ideológico a la vez. (Frith, 1996a: 86)

Lo que nos interesa señalar con esta afirmación es que existe cierta afinidad electiva entre las formas de narrar (en trama argumental y estructura de montaje) la biografía de un grupo o cantante con el género musical con el cual la industria discográfica (y el público) lo identifica. La explicación se halla en los *esquemas de interpretación* (Frith, 1996a) de los que parten los consumidores de música popular. La preocupación por clasificar la música en estilos y géneros se convierte así en una preocupación por cómo se organizan las identidades de los grupos sociales (que para la industria implica una estratificación de mercado). Los procesos de codificación y decodificación en este sentido están sujetos a un proceso de renegociación de las interpretaciones de los códigos sociales.

Los géneros de la música popular analizados desde una perspectiva semiótica pueden clasificarse por su función comunicativa (siguiendo la teoría de las funciones comunicativas de Roman Jakobson), por la relación que establecen los artistas con el auditorio y por los códigos culturales que representan (Fabbri, 1982).

El rockumental *Depeche Mode: 101* (D.A. Pennebaker, Chris Hegedus y David Dawkins, 1989) captura precisamente esta relación entre fans y músicos. Luego del lanzamiento del álbum *Music for the Masses* (1987) y en el momento más relevante de su carrera, el grupo británico de *synth pop* protagoniza este documental de la gira de presentación. El film construye su narrativa en torno a un grupo selecto de fans que siguen a la banda en su tour por Estados Unidos hasta la última actuación en el Rose Bowl. La función comunicativa de este documental se corresponde, en términos de Roman Jakobson (1960), con la función *metalingüística* y *poética*⁸, pues su intención es revelar el espectáculo como artificio de la industria de la música, como negocio. Según Franco Fabbri (1982), este tipo es característico de los géneros de vanguardia (en este caso de la música electrónica) que dirigen su atención al proceso de producción del espectáculo por sobre el espectáculo en sí mismo⁹. Tara Mimnagh (2003) señala un paralelo y no una conexión entre las imágenes de los fans y las imágenes de la banda. En ningún momento se produce un encuentro pero ambos forman parte del engranaje de la industria del espectáculo. A diferencia de sus trabajos anteriores, el director D.A. Pennebaker señala:

No creo que sea necesario tener la misma ascendencia espiritual que Dylan para lograr que un filme sea interesante... ya no estamos en los sesenta. Estamos en algo diferente. Tuvimos aquello que nadie pudo manejar. Esto es ahora. (Lowenthal-Swift, 1988: 44)

Es esta distancia temporal la que interviene también en la conformación de un estilo o de un género musical. Como señala Pennebaker, el modo de representación y el mensaje que quiera transmitir el realizador del documental (apoyado en el mensaje que quiera transmitir el grupo y los mediadores de la industria que lo convocaron) deberá ajustarse a los códigos culturales de la época.

2.2 El registro de la performance como registro de la autenticidad

El concepto de *autenticidad* es una de las bases ideológicas –o uno de los mitos románticos– que más peso tiene en el discurso del rock. Según Lawrence Grossberg (1993) la *autenticidad* es medida a partir del sonido y –en especial– de la voz. El registro de la actuación en vivo es, en este sentido, el único ámbito visual en el que el rock puede transmitir el valor de lo auténtico. Sin embargo, la noción de espectáculo de la industria del entretenimiento introduce una ambigüedad al significado de la performance.

La ideología del músico auténtico proviene, como hemos mencionado anteriormente, de los conceptos románticos de *genio* y *creatividad* (o, en su versión moderna, la teoría del autor y de la obra de arte). Ambos son parámetros del gusto –transpuestos de la cultura alta a la cultura popular– que han tenido importancia sobre todo en las interpretaciones del rock como contracultura en los años sesenta.

Sinceridad y *autenticidad* representan, para la cultura de masas, dos maneras de decir lo mismo. Algo parecido sucede con los términos *verdad* y *autenticidad*. Mientras que la primera articulación identifica la crítica de arte con la crítica moral, la segunda plantea una correspondencia de orden metacrítico: lo auténtico se opone al simulacro (Adell, 2000).

8. Articula a la vez una referencia al código de enunciación y al mensaje.
9. En su texto sobre 101, Tara Mimnagh compara el documental de Depeche Mode con las filmaciones en vivo de U2 (*U2: Rattle and Hum*) y de Madonna (*Madonna: Truth or Dare*) en los que el foco está puesto únicamente sobre el artista y el espectáculo.

Los films de D.A. Pennebaker sobre Bob Dylan y David Bowie y de los hermanos Maysles sobre los Rolling Stones participaban de esta construcción retórica al colocar a los músicos al nivel de la mitología del autor. En este momento histórico la relación de la música como comunicación (cómo y de qué habla), con la comunidad a quién se dirige es completamente distinta a la relación entablada, por ejemplo, en los años ochenta, momento en el que se populariza la visión del músico de rock como artificio de la industria. Entre una ideología y la otra se traza una línea que va de la estética de la subjetividad a la ética de la objetividad. El teórico norteamericano Lawrence Grossberg nombra a esta nueva tendencia ideológica *auténtica inautenticidad* y la caracteriza como una crítica a los valores de la autenticidad como mero artificio.

Para la narratividad del documental esto implica una creciente apuesta por el modo que Nichols denomina reflexivo: cada vez interesa más al público llegar a conocer al artista sin mediaciones, en los detalles de su vida privada y como observador participante, pero a la vez se tiene la certeza de que ese conocimiento despolitizado del autor es a fin de cuentas una imposibilidad (y en la contradicción yace la verdad objetiva): *101* ejemplifica este cambio de paradigma y puede contrastarse con trabajos previos de D.A. pennebaker como *Dont look back* en el que la retórica del *direct cinema* en sus primeras formulaciones pretendía borrar las diferencias entre el sujeto y la máscara para comunicar su *verdad*.

Conclusión

El documental de rock, como cualquier documental, es una forma narrativa que desarrolla sus propios modos de organizar el relato de determinados acontecimientos de la realidad. En palabras de Elizabeth Cowie:

las operaciones de selección y ordenamiento de las imágenes y sonidos de la realidad constituyen una visión del mundo; sin embargo, en sus narrativas de la realidad el documental es víctima de una pérdida de lo real. (2011: 2)

En nuestro trabajo hemos intentado dar cuenta de esta paradoja propia del relato histórico y de los documentales, en especial de aquellos que tienen como objeto la música popular. Como sostiene Roland Barthes “el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario*” (1984: 174). Así, diferentes estilos de música se relacionan con distintas actividades sociales y crean identidades de grupo con valores culturales propios.

La ideología de la *auténticidad* en el rock puede ser definida a partir de la dialéctica producción de estudio-actuación en vivo. Lo auténtico se mide también por la posición del artista con respecto a una audiencia determinada que es la que, por medio de la creencia en el *aura* del músico, reproduce la ideología. El análisis de las formas narrativas del rockumental da cuenta de los valores ideológicos del rock en términos de representación al involucrarse con los discursos que circulan en el campo cultural de la música popular. En consecuencia, el tratamiento narrativo de imagen, música y texto en los documentales de rock, más allá de interesarse por el registro de la realidad histórica (en tiempo presente o pretérito), está inmerso en un sistema de narrativas sociales y culturales que circunscriben al objeto documentado y está a la vez condicionado por la perspectiva del realizador y su modo de organizar el *continuum* audiovisual.

BIBLIOGRAFIA

ADELL, Joan Elies (2000), "Entre la autenticidad y la impostura: música popular y nuevas tecnologías" en *Actas de Jornadas en Red 2000*, Editorial UOC, Barcelona.

DE AGUILERA, Miguel (2008), "El encuentro entre la comunicación y la música: razones, criterios, enfoques" en De Aguilera, miguel, Adell, Joan Elies y Sedeño, Ana (comp.), *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Editorial UOC, Barcelona.

BARTHES, Roland (1977), *El grano de la voz*, Siglo XXI, México, 1983.

BARTHES, Roland (1984), "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.

COWIE, Elizabeth (2011), "The spectacle of Actuality and the Desire for reality" en *Recording reality, desiring the real*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN

FABBRI, Franco (1982), "A Theory of musical genres: two applications" en Horn, David y Tagg, Philip (comp.), *Popular Music Perspectives*, International Association for the study of popular music, Göteborg, pp. 52-81.

FRITH, Simon (1988), *Music for pleasure: Essays in the sociology of pop*, Polity Press, Londres.

FRITH, Simon (1996a), *Performing rites: on the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

FRITH, Simon (1996b), "Music and identity" en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comp.), *Questions of cultural identity*, SAGE, Londres, pp.108-127.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1999), *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Universidad de Murcia, Murcia.

GROSSBERG, Lawrence (1993), "The media economy of rock culture: cinema, postmodernity and authenticity" en Grossberg, Lawrence, Frith, Simon y Goodwin, Andrew, *Sound and vision: The Music video reader*, Routledge, Londres.

HALBWACHS, Maurice (1994), *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos Editorial, Rubí, 2004.

JAKOBSON, Roman (1960), "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395.

MIMNAGH, Tara (2003), "Behind the practices; catching up with Depeche Mode 101: Verite Very" en Gyde, Alez y Stahl, Geoff (comp.), *Actas del 12º Bienal Conferencia Internacional de IASPM Practising Popular Music*, Montreal.

NICHOLS, Bill (1991), *Representing reality: issues and concerns in documentary*, Indiana University Press, Bloomington IN.

STAHL, Matt (2008), "Sex and Drugs and Bait and Switch: Rockumentary and the New Model Worker" en Hesmondhalgh, David y Toynbee, Jason (comp.), *The Media and Social Theory*, Routledge, Londres, pp. 231-247.

WHITE, Hayden (1973), *Metahistoria*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998.

Entrevistas

BECHARD, Gorman, Comentario del director sobre el film en <http://www.whatwerewethinkingfilms.com/colormeobsessed/> (06/12/2011)

TEMPLE, Julian, "The Kinks: they really got me" en *The Guardian* (20/12/2010)

LOWENTHAL-SWIFT, Lauren (1988), "Pennebaker: D.A. Makes 'em Dance", comentario sobre el film, vol. 24, pp. 44-48

FILMS CITADOS

Color me obsessed: A film about The Replacements (Gorman Bechard, 2011)

Depeche Mode: 101 (Pennebaker, Hegedus y David Dawkins, 1989)

Don't look back (Pennebaker, 1968)

End of the Century: The Story of The Ramones (Jim Fields y Michael Gramaglia, 2003)

The Clash: Westway to the World (Don Letts, 2000)

Far from Heaven (Todd Haynes, 2002)

Gimme Shelter (Maysles, 1970)

I'm not there (Todd Haynes, 2007)

Imagine: Ray Davies – Imaginary Man (Julien Temple, 2010)

Janis Joplin Slept Here (Tara Veneruso, 1994)

Jimi Hendrix (Joe Boyd, John Head, Gary Weis, 1973)

Joy Division: The Documentary (Jon Savage, 2007)

Kurt & Courtney (Nick Broomfield, 1998).

No Direction Home (Martin Scorsesse, 2005)

The Filth and the Fury (Julien Temple, 2000)

Ziggy Stardust and the Spiders From Mars (Pennebaker, 1973)

Constanza Abeillé

Constanza Abeillé es Licenciada y Profesora en Letras y estudiante del Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. La música popular contemporánea analizada desde una perspectiva socio-semiótica conforma su línea de investigación.

Contacto: constanzaalicia.abeille@e-campus.uab.cat