EL *ROCKUMENTAL* O LA DOCUMENTACIÓN DISCURSIVA DE LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS

Eduardo Viñuela
Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

El creciente consumo musical a través de formatos audiovisuales en la red ha disparado el número de producciones que podrían tener cabida dentro de la etiqueta "rockumental" (*making off* de álbumes, diarios de gira, twitcams, ensayos, etc.), al tiempo que ha rescatado un gran número de producciones descatalogadas que habían caído en el olvido. Quizás esto haya influido en una mayor popularidad de un género audiovisual que, como se señala en la introducción de *The Music Documentary: acid rock to electropop* (2013), está plenamente asentado y cuenta con una sección en prácticamente todas las tiendas de música (xi). Esta obra es un claro ejemplo de cómo, en los últimos años, el documental sobre músicas urbanas está adquiriendo entidad como campo de estudio interdisciplinar en el que confluyen la sociología, la musicología, la comunicación audiovisual y los estudios culturales. Las investigaciones que se están desarrollando en torno a este fenómeno van más allá de su evolución histórica para centrarse en aspectos relacionados con el análisis formal, las estrategias narrativas o la construcción de discursos identitarios (raza, género, clase social, etc.).

Este artículo se enmarca en esta última perspectiva de análisis y profundiza en la construcción discursiva, inherente al documental y especialmente significativa cuando se vincula a un género musical tan cargado de connotaciones y con tanta trayectoria como el rock. Así, profundizaremos en el contexto estadounidense de los años sesenta que vio nacer al rockumental para explicar en qué medida contribuyó a afianzar la autenticidad del rock desde la mitad de la década. Estudiaremos su papel en la construcción del canon del rock y las tensiones frente a la popularización de los videoclips en los ochenta, así como la subversión discursiva de los mockumentales o falsos documentales.

EN BUSCA DE ORÍGENES Y DEFINICIONES

En los estudios sobre comunicación audiovisual ha existido siempre una obsesión por establecer categorías que permitan comprender la evolución del lenguaje y organizar la gran

cantidad de material disponible. Las clasificaciones inexorablemente implican una reflexión acerca de las posibles definiciones del género audiovisual, y es aquí donde surgen los problemas para establecer parámetros estables y comienzan las disquisiciones teóricas que, a pesar de estar condenadas a no llegar a una conclusión, se muestran imprescindibles para comprender cómo manejamos las categorías genéricas en distintos periodos.

Esta necesidad por definir y buscar el origen es especialmente patente en los géneros audiovisuales con una trayectoria breve (como el videoclip) o que aún cuentan con escasos estudios (como el tráiler). El documental musical se encuentra también en esta situación; como señala Michael Saffle, "ninguna disciplina, estilo o periodo ha definido completamente el *documental musical* hace treinta y cinco años y sigue sin hacerlo en la actualidad" (2013: 47)[1]. Sin embargo, es habitual que los escasos trabajos sobre el documental musical comiencen reflexionando sobre su definición y sus orígenes. Si atendemos, por ejemplo, a las publicaciones sobre este género en España, encontramos este tipo de reflexiones en los artículos de Quim Casas (2008), Claudia Alonso (2012) o Magdalena Sellés (2013), en los que queda patente la dificultad para consensuar una definición definitiva y universal. Estas disquisiciones van acompañadas de posibles orígenes o antecedentes del género, que Sellés remonta a las vanguardias cinematográficas de los años veinte (2013: 55), Alonso a documentales sobre jazz, como *Symphony in Black* (Waller, 1935) (2012: 14) y que, centrándose ya en el rockumental, Cases establece en películas como *Rock, rock, rock* (Will Price, 1956), mientras Donnelly señala a *Lonely Boy* (Wolf Koening y Roman Kroitor, 1962), dedicado a Paul Anka (2013: 171), y Chanan a *Charlie is my darling* (Peter Whitehead, 1965), sobre The Rolling Stones (2013: 341).

Estos datos nos conducen a cuestiones más amplias acerca de qué define un documental y otras más concretas sobre el papel que ha de jugar la música para que un documental pueda ser considerado musical, qué tipo de narrativas pueden tener cabida en esta categoría o qué función cumple el género musical en la definición del documental. Es decir, qué hace al rock merecedor de una categoría específica (rockumental) frente a sus antecedentes sobre el jazz o el blues, ¿se ha asimilado el término rockumental para referirse a cualquier estilo perteneciente a las músicas populares urbanas? y, si es así, ¿por qué ese protagonismo del rock en su etimología? Aún surgen más cuestiones si consideramos definiciones como la ofrecida por Roy Shuker, que incluye como rockumentales a las "películas y programas/series de televisión que documenten festivales musicales, conciertos, giras, escenas musicales locales y la historia de las músicas populares urbanas" (2001: 179). La definición amplía las fronteras de este género audiovisual no sólo a todo tipo de estilos musicales, sino también a todo tipo de soportes de grabación y medios de difusión, más allá del cine.

A pesar de estos debates, existe un consenso generalizado a la hora de situar el origen del rockumental en los años sesenta. Como señala Saffle, "antes de los sesenta, la palabra *documental* solía sugerir material de clase. También aludía a disertaciones antropológicas y etnográficas que habrían comenzado con *Nanook, el esquimal* (1922)" (2013: 47). ¿Qué sucede en los años sesenta para que podamos empezar a hablar de nuevas formas de documental? No es objeto de este artículo profundizar en las transformaciones acaecidas en esta década, pero señalaremos algunos de los aspectos que influyeron en la gestación del rockumental. El desarrollo de las tecnologías audiovisuales en plena economía capitalista propició que se comercializaran nuevos productos a precios más asequibles para los usuarios. Marcas como Arriflex o Sony

1 Las citas de las obras en inglés han sido traducidas al castellano por el autor del artículo.

lanzaron en estos años los primeros modelos de cámaras de vídeo portátiles, que solían grabar con soporte de 16 mm. Era una tecnología relativamente barata, que grababa audio y vídeo con una calidad aceptable; era fácilmente transportable y manejable, lo que permitía hacer grabaciones en todo tipo de espacios, y el soporte era económico y regrabable.

Esta tecnología propició nuevos movimientos estéticos en el lenguaje audiovisual. Así, la Sony Portapack sirvió a Nam June Paik para hacer las primeras obras del videoarte (Pérez Ornia, 1991: 17) y, unos años antes, la Arriflex-16ST posibilitó el desarrollo del *direct cinema*, una corriente de cine documental desarrollada a finales de los años cincuenta en Norteamérica y que seguía los presupuestos ideológicos del *cinema verité* francés en cuanto a la captación directa de la realidad. Se buscaba un tipo de documental que rompiera con las visiones didácticas, propagandísticas o institucionales que caracterizaban al género hasta ese momento; un documento que representara los hechos y que dejara libertad al espectador para que sacara sus propias conclusiones. En lo formal, estas películas se caracterizan por el empleo de prolongados planos secuencia, los movimientos inestables de la cámara, el empleo de zooms y la ausencia de música extradiegética, así como de la denominada "voz de Dios" o narración en *off*.

Muchos de los pioneros del rockumental provenían del *direct cinema*; es el caso de directores tan influyentes como Richard Leacock, director de *Monterrey Pop* (1966), D. A. Pennbaker, con *Don´t Look Back* (1967) o los hermanos Maysles, autores de *Gimme Shelter* (1970). Por esta razón, no es de extrañar que el rockumental como subgénero documental tenga tanta relación con este movimiento estético (Stahl, 2013: 68). Pero, ¿por qué se fijaron estos directores en el rock? El rock de la segunda mitad de los sesenta ya había dejado de ser un ritmo de baile y una música destinada al entretenimiento para convertirse en una forma de expresión artística y de reivindicación social, relacionada con la lucha por los derechos civiles en EEUU, el pacifismo y la oposición al capitalismo[2]. Estilos como la psicodelia, el blues-rock o el folk-rock ponían banda sonora y se convertían en armas de lucha política para la contracultura, utilizadas por una juventud descontenta, entre la que se había generalizado un "nuevo individualismo" alejado de las instituciones del Estado y la crítica a la cultura de masas (Stahl, 2013: 72). En este contexto, los eventos relacionados con la música rock, como los primeros grandes festivales de Monterrey, Woodstock o Altamont[3], eran algo más que conciertos y ofrecían oportunidades para registrar el espíritu de la contracultura juvenil.

Desde finales del siglo pasado, se ha revisado el relato de la contracultura como movimiento de oposición al poder imperante y han aparecido voces que apuntan a la comercialización de este fenómeno social desde los primeros meses de su gestación. Así, Thomas Frank señala cómo la contracultura fue acogida por la industria publicitaria y otros sectores de la industria cultural como un soplo de aire fresco y una nueva fuente de ideas para revitalizar el capitalismo y estimular el consumo. De esta manera, "si durante los años cincuenta puede decirse que el capitalismo norteamericano se dedicó a comerciar con el conformismo y la mentira consumista, durante la década siguiente ofreció autenticidad, individualidad, diferencia y rebelión" (Frank, 2011: 32). Esto nos lleva también a revisar el halo de objetividad

2 Para profundizar en esta transformación del rock, ver GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad: desde sus orígenes hasta el soul*, Barcelona, Ma non troppo, 2003.

3 Los festivales de rock se convirtieron en un contenido especialmente atractivo para los rockumentales en los primeros años, no sólo en EEUU, sino a nivel internacional. Sirvan como ejemplo el británico *Message to love: the Wright Isle Festival* (Murray Lerner, 1970) o el español *Canet rock* (Francesc Bellmunt, 1975).

que históricamente han tenido los rockumentales vinculados al *direct cinema* y producidos a finales de los sesenta, especialmente si tenemos en cuenta la importante función promocional que estas películas tenían en un sector de la industria cultural tan en auge en la época como la música. Más allá de la evidencia de que la objetividad es imposible en cualquier documental, ya que lo que aparece representado es fruto de una serie de opciones y decisiones que ha tomado el director en las diferentes fases de producción y edición, debemos pensar en lo que Barthes, en su estudio sobre la fotografía, denomina la "consciencia de ser fotografiado", que hace adoptar al sujeto una pose de inautenticidad, un hieratismo propio del momento congelado en el que éste adopta el gesto con el que desea ser representado (1990: 47). Como señala Graig Hight,

> La gente que se situaba delante de los objetivos se dio cuenta desde bien temprano del potencial que poseía el medio para definir sus personajes públicos, y buscaron controlar aspectos de su propia performance. Críticos y comentaristas rápidamente apuntaron estos aspectos al hablar del *direct cinema*; por esta razón, existen fuertes debates con los directores de cine sobre los documentales pioneros, como *Don´t Look Back* de Pennebaker (2010: 111).

Esta revisión de los primeros rockumentales no sólo afecta a su pretendida objetividad, sino también a la autenticidad del género musical representado, una cualidad que ha sido siempre un pilar fundamental de su identidad y que le ha servido para definirse por oposición a otros géneros supuestamente menos auténticos en el último medio siglo.

EL ROCKUMENTAL EN EL PROCESO DE AUTENTIFICACIÓN Y CANONIZACIÓN

El rockumental contribuyó desde sus inicios y de manera significativa a articular la identidad discursiva del rock como género musical. Muchas de las connotaciones que en la actualidad están asentadas en torno a esta música se forjaron en el contexto de la contracultura y se han normalizado como tópicos inherentes del estilo.[4] De esta manera, el rockumental funcionó como un elemento más de este género musical, junto a fotografías, portadas de discos, bricolaje estético o revistas como *Rolling Stone*, fundada en San Francisco en 1967 y convertida en el altavoz de la contracultura musical del momento. Fabian Holt define el género musical como

> una categoría que alude a un tipo particular de música dentro de una red cultural de producción, circulación y significación. Es decir, el género no sólo está *en la música*, sino también en los cuerpos y en las mentes de determinados grupos de personas que comparten unas convenciones. Estas convenciones han sido creadas en relación con unos determinados textos musicales, artistas y contextos en los que son performados y experimentados […] El discurso juega un papel fundamental en la construcción del género. Una categoría genérica solo puede establecerse si la música tiene un nombre. Nombrar la música es una forma de reconocer su existencia y de distinguirla de otras músicas (2007: 3-4).

4 Entendemos aquí el estilo musical como el conjunto de parámetros formales que caracterizan y sirven para definir un determinado repertorio, sin considerar los significados derivados del consumo ni los elementos extramusicales que se asocien con dicho repertorio. Para más información, véase MOORE, 2001.

En este sentido, la autenticidad de la música rock sería un elemento discursivo propio del género musical y, en ningún sentido, sería inherente a la combinación de parámetros musicales que le dan entidad como estilo. En palabras de Alan Moore, la autenticidad del rock sería un valor "adscrito, no inscrito" en la música (2002: 210). Así, las razones por las cuales "determinados (grupos de) oyentes dan valor a algunas experiencias musicales sobre otras puede depender de lo que la música connote o denote, pero también depende de cómo haya sido construida la experiencia musical" (2002: 218). Esto último es precisamente lo que hace el rockumental, no sólo construye el personaje público de los músicos sino que también construye los significados de la música, marcando pautas sobre cómo un oyente debe experimentar/consumir un determinado estilo. Esto es especialmente significativo cuando lo que aparece representado es un festival o cualquier otro concierto; no se trata de registrar exclusivamente lo que sucede en el escenario durante la actuación desde una buena ubicación, también es importante mostrar los prolegómenos, las reacciones del público (como masa y como individuos) y el *backstage*. En definitiva, todo aquello que construya la experiencia de la música. Este tipo de rockumentales se compone de imágenes que recogen un evento (concierto, festival) finalizado, que no es posible repetir y al que los asistentes sólo pueden volver a través del recuerdo. Así, el rockumental se convierte en un texto que construye la memoria colectiva del evento y en el único medio para revivirlo. Como apunta Barry "the Fish" Melton, componente de Country, Joe and the Fish, "cuando la gente me dice que [Woodstock] fue genial, sé que han visto la película y que no fueron al festival" (citado en Lobalzo, 2013: 84).

Don´t Look Back (Pennbaker, 1967) no recoge un único evento, pero sí construye la experiencia del personaje que electrificó el folk para convertirlo en rock. En junio de 1965 Bob Dylan era abucheado por tocar "Maggie´s farm" con guitarra eléctrica y banda al completo en el Festival de Folk de Newport. En esos momentos nadie sabía que "el rock continuaría preservando la estética de la autenticidad con respecto a la interpretación y la expresión conservadas por el folk, y que lo utilizaría para dar a luz una nueva forma destinada a una generación que no tendría problemas en aceptar su instrumentación eléctrica" (Gilbert & Pearson, 2003: 213). Películas como *Don´t Look Back* contribuyeron a encumbrar a Dylan como un personaje capaz de moverse en ambos terrenos (el del folk y el del rock) sin perder un ápice de autenticidad. En el film, Dylan aparece como una figura de éxito, dando ruedas de prensa y preparando actuaciones multitudinarias (como la del Royal Albert Hall), pero también se muestra más "humano", en la intimidad de una habitación de hotel junto a Joan Baez interpretando canciones de Hank Williams, uno de los artistas más respetados en el folk americano. Ambas representaciones ahondan en su ambivalencia entre el rock y el folk y confluyen en el personaje de este artista, cargando de autenticidad su música.

No se trata sólo de personajes, también los espacios juegan un papel importante en la autentificación del rock a través de los rockumentales. Los espacios que aparecen representados no son en ningún momento arbitrarios, están cargados de connotaciones y, a través de su representación ligada a determinados artistas, las ratifican o adquieren otras nuevas. En el caso del rock predominan los espacios urbanos, y como señala Eric Hertz, en muchos casos los rockumentales "vinculan la autenticidad de la música con el destino de las propias ciudades […] haciendo de la ciudad la fundadora o la creadora original del sonido, convirtiendo la música que finalmente se hace en la simple expresión de la propia ciudad" (2013: 133-4). Esta característica es especialmente palpable en los documentales sobre escenas musicales locales, pero también es habitual en las películas dedicadas a un artista: Hertz apunta cómo

es habitual que en los rockumentales sobre el postpunk se grabe a los artistas en sus ciudades de origen, como estrategia para apropiarse de la autenticidad de éstas (2013: 131). En otros casos, se utiliza el espacio urbano como un escenario que "sirve para recordar a la audiencia que las superestrellas también lucharon en su día y permanecen (un aspecto crucial en la ideología del rock) cerca de su público" (Goodwin, 1992: 112).

Conciertos, personajes y espacios han sido aspectos fundamentales en los rockumentales para autentificar el rock como género musical. Pero, como señala Shuker, "los diferentes tipos de rockumentales en las músicas populares urbanas han tenido una serie de funciones económicas e ideológicas […] validan y confirman determinados estilos musicales y periodos de la historia de la música popular como merecedores de una atención más *seria*" (2001: 180). En otras palabras, este proceso de autentificación ha sido selectivo, y ha dado una mayor notoriedad a determinadas escenas (EEUU, Reino Unido), periodos y estilos (contracultura, punk), idiomas (inglés), razas (blanca) y género (artistas masculinos), siguiendo los patrones que establecen el canon del rock. Así, podemos afirmar que el rockumental ha contribuido a perpetuar el canon imperante.

La producción de rockumentales desde los años sesenta también ha experimentado diferentes periodos y ha tenido motivaciones muy diversas. No es casualidad que encontremos los grandes clásicos de este género audiovisual en la escena contracultural de finales de los años sesenta, documentando la trayectoria de figuras (Bob Dylan, The Beatles, The Rolling Stones) y eventos clave (festivales) del canon del rock, y que uno de los periodos de mayor producción se sitúe en los años setenta, cuando la industria musical anglosajona genera más beneficios que el cine, la radio o los libros (Hubert, 2014: 300) y cuando el directo era aún uno de los principales medios de promoción musical. Es en esta década cuando los rockumentales, en su modalidad de ´"películas de concierto", se entienden como producciones muy rentables por su reducido coste y por las posibilidades que ofrecen para mostrar las características técnicas del imperante rock progresivo o la grandiosidad del directo en el rock duro y el heavy metal (Donnelly, 2013: 172). Es esta, además, una época en la que el consumo audiovisual de la música iba ganando terreno, especialmente gracias a la generalización de la televisión en los hogares, y en la que el videoclip aún estaba en un terreno de experimentación antes de su consolidación definitiva con la creación de MTV.

Significativamente, la crisis del formato LP y el fin de la era dorada del rock progresivo a finales de los años setenta, terminó con una prolija década de rockumentales y coincidió en el tiempo con el impulso del videoclip y el avance del pop de la Nueva Ola. Esta transformación del panorama musical acentúa la distancia entre los dos macrogéneros imperantes en la música popular: el rock y el pop, reforzando los discursos de autenticidad del primero frente al componente comercial del segundo. Esto es palpable incluso en los estudios actuales sobre el rockumental, cuando leemos afirmaciones como que con MTV "el chamán de antaño sería reemplazado por una sucesión de modelos asexuados y robóticos" (Edgar, Fairclough-Isaacs y Halligan, 2013: 3). Esta afirmación parece poco afortunada y carente de fundamento si consideramos que desde los años sesenta artistas considerados rock, como The Kinks, David Bowie, Roxy Music o Queen, habían protagonizado videoclips, y que algunos de los cortes de los primeros rockumentales son considerados antecedentes o pioneros del videoclip (Austerlitz, 2007: 21)[5]. Pero además, en el primer día de MTV, el artista con más vídeos emitidos fue

5 Es el caso de la escena de *Don´t Look Back* en la que Bob Dylan aparece mostrando a cámara una serie de carteles con la letra de "Subterranean Homesick Blues" mientras suena la canción.

Rod Stewart, el primer videoclip repetido fue "You Better You Bet", de The Who, y encontramos vídeos de otros artistas rock, como The Ramones, Iron Maiden, Blondie, The Pretenders o Talking Heads. Más aún, la cantidad de material audiovisual rodado desde los años sesenta por grupos de rock y la demanda de la audiencia propiciaron la creación por parte de Time Warner (corporación que controlaba MTV) del canal VH1, donde aún se suelen emitir muchas de las escenas incluidas en los rokumentales rodados en los años sesenta y setenta. Nada justifica este tipo de valoraciones, que buscan contraponer dos géneros audiovisuales diferentes, pero con un objetivo promocional similar. Sólo un proceso de autentificación consolidado como el que ha experimentado el rock parece explicar la perpetuación de una dicotomía en la que la oposición rockumental – videoclip es sólo un componente más.

CONSIDERACIONES FINALES: REPENSAR EL ROCKUMENTAL EN LA ACTUALIDAD

Con sus altibajos, el rockumental no ha dejado de consolidarse como género audiovisual desde su nacimiento. Superó la "amenaza" del videoclip, encontró su hueco en la televisión temática sin abandonar las salas de cine[6] y disfrutó de una segunda vida con las ediciones en DVD cuando este soporte audiovisual se convirtió en un valor añadido y fundamental para fomentar la compra legal de álbumes y tratar de evitar las descargas a través de las plataformas P2P. Todo un recorrido que llega hasta su actual circulación por internet. Pero en este camino han surgido variantes que han subvertido algunos de los pilares del género, como la veracidad y la objetividad del contenido, y que han parodiado discursos como la autenticidad, tan fundamentales en la definición del rock como género musical. Es el caso de los mockumentales o falsos documentales, un género de ficción que "se apropia de los códigos y las convenciones del documental para representar un tema ficticio" (Hight, 2010: 3).

El mockumental rock es ya un subgénero del rockumental y suele centrarse en géneros musicales y artistas que el rockumental ha encumbrado. Películas como *All you need is cash* (Eric Idle y Gary Weis, 1978), *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (Julian Temple, 1980) o *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) son las pioneras de este subgénero y parodian muchos de los aspectos que desde mediados de los sesenta han servido para acercar al rock a la alta cultura y a sus personajes al status de genio creador. La imagen seria, intensa y trascendental que se ofrece de los artistas en rockumentales como *Don´t Look Back* es fácilmente parodiable a través del mockumental, y a través de la parodia se cuestiona su veracidad y se evidencia su construcción. Como señala Jeffrey Roesner, "el significado del estilo no es estable, seguro o universal, los films paródicos indican hasta qué punto el significado del rock ha cambiado a medida que esta música ha sido absorbida por la cultura *mainstream*" (2013: 161). Los rockumentales pueden servir para comprender el discurso del rock en un determinado periodo, pero, al estar tan marcados por el eje espacio-temporal en el que han sido rodados, muchas veces no soportan el paso del tiempo y, con los años, pueden propiciar lecturas nostálgicas o paródicas. Algo similar le sucede a muchos videoclips de los años ochenta, que han sido objeto de parodia en un fenómeno denominado "literal video"[7].

6 Son muchos los rockumentaries que se programan en salas comerciales y festivales. En los últimos años, directores como Julian Temple, Jim Jarmush o Martin Scorsese han estrenado películas de este género. En 2012 *Searching for Sugarman* consiguió el Oscar al mejor documental, lo que atestigua la vigencia del género.

7 En los "literal vídeos" se regraba la voz de las canciones cambiando la letra original, que describe lo que aparece en pantalla y las convenciones del lenguaje de los videoclips de los años ochenta. El componente paródico reside en evidenciar la estética hortera y lo pretencioso de las narrativas en los videoclips de ese periodo.

Sin embargo, el mockumental rock no ha anulado la capacidad del rockumental para autentificar estilos, escenas y artistas, simplemente ha transformado sus estrategias narrativas para adecuarlas al concepto actual de autenticidad en la música. Los rockumentales ya no muestran al artista como una superestrella encumbrada, sino como personas más cercanas, más humanas, más "auténticas", apareciendo en espacios cotidianos (su casa, su barrio) y desarrollando actividades rutinarias (desayunar, cocinar).

En los últimos años han surgido nuevos fenómenos derivados del desarrollo de las tecnologías de grabación en dispositivos móviles y de las posibilidades de distribución de la web 2.0. En los conciertos, los mecheros se han cambiado por los móviles, y cuando el artista se acerca al público ya no encuentra manos que quieran tocarle, sino móviles que buscan inmortalizar el momento, incluso muchos le dan la espalda para aparecer junto al artista en la grabación. Al igual que los rockumentales, estas grabaciones captan un momento irrepetible, pero al mismo tiempo certifican la presencia de su autor en el evento. El fan es coprotagonista de una grabación destinada a circular por sus redes sociales, construyendo su personaje en la comunidad virtual. Este nuevo escenario reformula el rockumental y complica aún más su imposible definición, pero también lo mantiene vivo como el principal género de documentación audiovisual de las músicas populares urbanas.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Claudia. "La exégesis de la historia racial y musical de los Estados Unidos en el cine documental: *Electric Purgatory: The Fate of the Black Rocker*", *L'Atalante*, 14 (2012), pp. 13-19.

AUSTERLITZ, Saul. *Money for nothing. A history of the music video from the Beatles to the White Stripes*, New York, Continuum, 2007.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

CASAS, Quim. "Teoría y práctica del rockumental", en GUILLOT, Eduardo (coord.). *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*, Valencia, Avantpress, 2008, pp. 53-76.

CHANAN, Michael. "Music documentary, music documentary", en WINSTON, Brian. *The documentary film book*. London, BFI, 2013, pp. 337-344.

DONNELLY, Kevin J. "Visualizing live albums: Progressive rock and the British concert film", en ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013, pp. 171-182.

ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013.

FRANK, Thomas. *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Barcelona, Alpha Decay, 2011.

GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan. *Cultura y políticas de la música dance*, Barcelona, Paidós, 2003.

GILLET, Charlie. *Historia del rock. El sonido de la ciudad: desde sus orígenes hasta el soul*, Barcelona, Ma non troppo, 2003.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory. Music Television and Popular Culture,* Minnesota, University of Minnesota Press, 1992.

HERTZ, Erich. "The anxiety of authenticity: post-punk film in 2000s", en ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013, pp. 171-182.

HIGHT, Graig. *Television mockumentary. Reflexivity, satire and a call to play*, Manchester, Manchester UP, 2010.

HOLT, Fabian. *Genre in popular music*, Chicago, Chicago UP, 2007.

HUBERT, Julie. "The compilation soundtrack from the 1960s to the present", en NEUMEYER, David. *The Oxford handbook of film music studies*, London, Oxford UP, 2014, pp. 291-318.

LOBALZO, Julie. "The good, the bad and the ugly ´60s. The opposing gazes of *Woodstock* and *Gimme Shelter*", en ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013.

MOORE, Alan. *Rock the primary text*. London, Ashgate, 2001.

— "Authenticity as authentication", *Popular Music*, 21.2, (2002), pp. 209–223.

PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del vídeo*. Madrid, RTVE, 1991.

ROESSNER, Jeffrey. "The circus is in town. Rock mockumentaries and the carnavalesque", en ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013, pp. 159-170.

SAFFLE, Michael. "Retrospective Compilations: (Re)defining the Music Documentary", en ELGAR, Robert; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; HALLIGAN, Benjamin (eds.). *The music documentary: acid rock to electropop*. New York, Routledge, 2013, pp. 42-54.

SELLÉS, Magda. "Documentales musicales en España", en RADIGALES, Jaume (ed.), *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión*. Barcelona, Universitat Ramón Llull, 2013, pp. 53-66.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*, New York, Routledge, 2001.

STAHL, Matt. *Unfree Masters. Recording artists and the politics of work*, Durham, Duke University Press, 2013.

