

08. Nirvana: intertextualidad y discurso musical

Nirvana: intertextuality and musical discourse

ARMANDO MONZÓN NIEVES

Universidad Nacional Autónoma de México

DF, México

armandopsam@gmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada

Año VIII, #16, Segundo semestre 2016

CABA ARG | Pág. 143 a 162

Fecha de recepción: 08/10/2016

Fecha de aceptación: 01/12/2016

Desde Nirvana, el máximo representante del movimiento *grunge* en la década de 1990, no ha existido una banda de rock con el mismo impacto musical, social y cultural hasta nuestros días. El siguiente análisis pretende explicar las claves discursivas de dicho impacto. Para hacerlo, sugiere que Nirvana representa el más grande pastiche de la música popular anglosajona contemporánea, ya que homenajeó permanentemente a la gran mayoría de los movimientos y escenas musicales que surgieron en Estados Unidos y el Reino Unido en la segunda mitad del siglo XX. Se propone, entonces, que el impacto discursivo de Nirvana se debe a su alto grado de intertextualidad, en el que se amalgamaron discursos musicales globales y locales pero, además, a una congruencia semántica que se dio con la muerte del líder de la banda, Kurt Cobain.

*Palabras clave: Nirvana ~ discurso musical ~ pastiche
~ movimiento grunge ~ intertextualidad*

From Nirvana, the highest representative of the grunge movement in the 1990's, there has not been a rock band with the same musical, social and cultural impact until our days. This analysis seeks to explain the discursive keys of this impact. To do so, it suggests that Nirvana represents the largest pastiche of Anglo-Saxon popular music, due to honored permanently to the vast majority of the movements and musical scenes that emerged in the United States and the UK in the second half of the twentieth century. It thus proposes that the discursive impact of Nirvana is due to its high degree of intertextuality, which mixed global and local musical discourses but also to a consistent semantics that came with the Kurt Cobain's death, the band leader.

Keywords: Nirvana, musical speech ~ pastiche ~
grunge movement ~ intertextuality

Introducción

Desde su publicación hace 25 años hasta hoy, no ha habido un álbum de rock más revolucionario que *Nevermind* del grupo norteamericano Nirvana: “la mayor declaración destructiva de principios desde *Anarchy In The UK* de los Sex Pistols” (BLANQUEZ 2004: 215). La particularidad del lanzamiento de *Nevermind* fue que, a diferencia de otros álbumes que han marcado la historia comercial de la música popular (como el caso de *Thriller* de Michael Jackson, por ejemplo), no tuvo una campaña promocional bien organizada, incluso hubieron fallas sustanciales en la distribución del álbum.

Durante sus primeras semanas en el mercado, el disco apenas recibió apoyo por parte de la radio. La mayoría de las emisoras que accedieron a radiar el sencillo *Smells Like Teen Spirit*, canción inaugural del álbum y que a la postre se convertiría en el himno por excelencia del movimiento *grunge*, “limitaron su emisión a la franja nocturna, por considerarlo “demasiado violento” para ponerlo de día” (CROSS 2005: 267). A pesar de todo, *Nevermind* ha vendido más de 30 millones de copias, aun cuando “la industria pensó que iba a vender unos 200 mil discos y que la banda (Nirvana) sería rentable por un tiempo, pero nada más” (CABRERA 2008: 134).

¿Por qué Nirvana tuvo el impacto musical, mediático y social que ninguna otra agrupación de rock ha tenido desde entonces y hasta hoy? Porque el discurso de Nirvana representa el más grande pastiche de la música popular anglosajona contemporánea, es decir, representa el más grande homenaje a los movimientos y escenas musicales que surgieron en Estados Unidos y el Reino Unido en la segunda mitad del siglo XX. Debemos entender a Nirvana como una entidad discursiva ávida de relaciones intertextuales que, como el de ninguna otra agrupación, devela permanentemente referencias a otros movimientos musicales y alusiones a otros discursos para enmarcarlos, reconocerlos y dignificarlos. Se puede decir, entonces, que el impacto discursivo de Nirvana se debe precisamente a su alto grado de intertextualidad.

Y la fórmula discursiva de Nirvana para alcanzar dicho éxito comercial puede tener una comprensión semiótica: recurrió a la recuperación de discursos ya existentes, discursos que ya estaban enraizados en la memoria colectiva (LOTMAN 1996) de los oyentes, pero los reconfiguró en una nueva *deixis* saussuriana, en nuevo aquí y ahora. El oyente ya había escuchado las canciones antes de que Nirvana las reinterpretara, pero la reconfiguración discursiva que hizo el grupo, permitió que el oyente se apropiara de ese nuevo discurso y lo enalteciera como un símbolo de pertenencia e identidad.

La intertextualidad en el discurso de la música contemporánea

La intertextualidad muestra la presencia de un texto en otro. De acuerdo con FREDERIC JAMESON (1991), la intertextualidad inherentemente opera con el pasado: “En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habrá que decir que el pasado como referente se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos” (50). De manera que la intertextualidad retoma y reconfigura lo antiguo: “Hemos entrado ahora en una intertextualidad que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de antigüedad y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia real” (46).

GENETTE (1996) establece tres ejemplos de intertextualidad: cita, plagio y pastiche. Pero es NELSON GOODMAN (1990) quien aborda el primer ejemplo desde una perspectiva útil para la música, ya que afirma que dentro del discurso musical no existe un signo que sea el equivalente de las comillas en el discurso escrito para indicar que se empieza una cita; para ello, “cabe, ciertamente, que nos apoyemos en otras claves como el contexto, el énfasis o las pausas” (80). Estos tres criterios que indica Goodman nos permitirán distinguir, por lo pronto, las diferencias entre cita, plagio y pastiche en el discurso musical. De hecho, él mismo manifiesta cuál sería el resultado metodológico si se usaran los criterios que expone: “Si este tipo de claves se estandarizaran adecuadamente, podrían constituir un repertorio de signos por medio de los cuales los oyentes percibieran las citas directas en el lenguaje o en la música” (GOODMAN 1990: 80).

El primer criterio del que habla Goodman, el contexto, es el único de los tres que comprende una serie de elementos que podrían encontrarse afuera del discurso musical; es decir, los otros dos criterios, el énfasis y las pausas, permiten comprender estructuras que están “dentro” del discurso musical. De esta manera, es posible utilizar el primer criterio (el contexto) para distinguir la cita del plagio en el discurso musical. Dado que el contexto se refiere a todas las condiciones externas a la generación y ejecución del discurso musical, entonces la distinción entre cita y plagio deberá ser una situación extratextual que el creador o el intérprete de una canción determinada deberá realizar. Así, aún cuando la cita y el plagio devengan de la apropiación o interpretación idéntica de un arreglo musical que anteriormente ya se había compuesto, su diferencia radicará únicamente en el énfasis que el creador o el intérprete hagan de esta situación extratextual en su discurso musical.

Antes de abocarnos a describir cuál es la situación extratextual a la que nos referimos, es necesario mencionar que esta apropiación o interpretación idéntica de un arreglo musical puede consistir, desde un *riff* de guitarra o un arreglo de bajo, hasta una estrofa de las líricas de una canción. Dejando de lado la situación extratextual que particularmente los defina, el plagio y la cita son idénticas formas de intertexto; entonces, por ejemplo, el *riff* de la canción *New York groove*, creado originalmente por la agrupación británica Hello (1975), fue citado o plagiado (no hay diferencia alguna si no se dice cuál fue la situación extratextual) por Ace Frehley, miembro del grupo Kiss (1978), que a su vez fue citado o plagiado por Gustavo Cerati, líder de la banda argentina Soda Stereo, en la canción *Zoom* (1995).

Pues bien, ¿cuál es la situación extratextual que determina que Kiss haya citado a Hello y que Soda Stereo haya plagiado a Kiss y a Hello? La autorización del creador de dicha estructura sonora para que otro intérprete se la apropie o la ejecute, o que éste otro intérprete conceda el crédito debido al creador de la estructura sonora que está usando. Frehley fue el productor de la mencionada canción de Hello, de manera que tenía la autorización de apropiarse de una parte o de toda la estructura sonora de la misma. En cambio, Gustavo Cerati no reconoció ni mencionó que el *riff* de *Zoom* era idéntico al de *New York groove*, de allí que se puede considerar que éste último haya plagiado dicha estructura sonora.

Con base en lo anterior, podemos establecer que, dentro del discurso musical, una cita se presenta cuando un músico o agrupación tiene la autorización para poder incluir una estructura sonora de otro discurso dentro del suyo; o, en segunda instancia, concede el crédito debido al creador de la estructura sonora. Un ejemplo de este fenómeno intertextual puede ser el tema *Black magic* de Jarvis Cocker, conocido músico británico, líder de la banda Pulp, quien en su primer disco como solista pidió permiso a Tommy James, autor de un *one hit wonder* de los 60, *Crimson and clover*, para usar la entrada de esta pieza en su canción.

El pastiche, al igual que la cita, puede reconfigurarse en un aquí y ahora determinados, en una deixis, en términos de Saussure; pero el pastiche representa “un intento desesperado de reapropiarse un pasado perdido (que) se estrella contra la férrea ley de los cambios de moda” (JAMESON 1991: 47). En el caso de la música, GENETTE (1997) manifiesta que ésta tiene una naturaleza intertextual, donde se combinan textos pre-existentes para la generación de nuevas obras:

“Cuando un músico de jazz produce un *solo*, nadie en el auditorio puede garantizar que dicho *solo* no fuera redactado *enteramente* nota a nota y

memorizado la víspera (...); en cambio, lo que podemos garantizar es que, en ese solo, todo no era inventado en el instante, ya que la música es, al fin y al cabo, el arte de combinar sonidos, como la literatura palabras, por definición preexistentes” (71 y 72).

El pastiche reinventa el texto existente. Lo hace diferente conforme a los demás elementos que el autor retome para la concreción de su obra. Ahora, para adjudicarle al pastiche la pretensión de homenaje, JAMESON (1991) realiza una diferenciación estilística fundamental: “El pastiche (...) ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia” (40). Según Jameson, la parodia corresponde a la lógica artística del modernismo, mientras que el pastiche corresponde a la lógica del posmodernismo. Así, el pastiche va relevando a la parodia; si bien retoma un discurso que pareciera hablarse en una lengua muerta, repite naturalmente esa lógica discursiva, pero se desliga del impulso satírico de la parodia y se queda solo con la nostalgia que implica el retomar ese discurso: “Los productores de cultura (no tienen) otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos cáducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura de hoy global” (JAMESON 1991: 46).

Para JAMESON (1999) tanto el pastiche como la parodia son la imitación de un estilo peculiar o único, pero la diferencia entre ambos es que el pastiche “es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa (...), el pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor” (170). Un ejemplo de pastiche es, en el cine, la película *Romeo + Julieta* (1996), la cual está basada en la obra clásica de Shakespeare pero que se vuelve un original del director Baz Luhrmann porque introduce elementos inexistentes como las pistolas, los atuendos juveniles y los automóviles.

El pastiche, según la lógica de este ejemplo, se antoja como una adaptación de una obra a las circunstancias espacio-tiempo del autor, de ahí que tenga tintes de homenaje. Vale decir que en el contexto de la música anglosajona contemporánea, esta manifestación intertextual debe ser una de las más socorridas por el autor, ya que un rasgo de los movimientos desarrollados dentro de la música contemporánea es tratar de acreditar o reconocer el esfuerzo comunicativo de otros autores o emisores, que en la época en que generaron determinado discurso, no tuvieron el reconocimiento de los medios o de la audiencia y que a la postre significaron un impacto determinante en la creación de movimientos más grandes y trascendentes.

Volviendo a Nelson Goodman, los otros dos criterios que definen a una cita sonora (el énfasis y las pausas), son precisamente los que determinarán que un discurso musical sea, técnicamente, un pastiche. Es posible distinguir, dentro del discurso de la música contemporánea, dos tipos de pastiche, el cover y el remix; y éstos se definen precisamente por el énfasis o las pausas en determinadas estructuras sonoras. El primero es la interpretación de una canción que no fue compuesta por quien la ejecuta, y que generalmente adapta dicha interpretación a su estilo musical y al contexto estético y social que vive.

En el cover prevalecen las mismas pausas y el mismo énfasis en el ritmo del discurso musical original. Los *riffs*, las líneas de bajo, los redobles de un tambor de batería o el timbre de la voz de quien reinterpreta la pieza, generalmente llevan el mismo ritmo de la canción original y sólo se distinguen de ésta porque, en el afán de esa adaptación estilística, el intérprete podría “distorsionar” (un efecto muy característico en los instrumentos de cuerda eléctricos de las agrupaciones anglosajonas de los 80 y 90) dichos *riffs* o, incluso, la misma voz. En el cover, el ritmo entre la canción original (texto) y la reinterpretada (intertexto) casi siempre serán idénticos; más bien, el intérprete se puede valer de otros recursos retóricos para continuar esa adaptación estilística y estética que pretende, como la repetición de ciertas estructuras, su ralentización o su aceleración.

El remix es la acción de retomar una canción o un fragmento de esta y reinterpretarla con otros arreglos musicales; incluso, también puede ser parte de un gran collage sonoro, donde se retomen varias composiciones y se exhiban en un nuevo discurso. Cuando un remix retoma un fragmento de una canción, el autor puede repetir hasta que él lo desee dicho fragmento e incluso puede ejecutar arreglos distintos en cada iteración del fragmento. El remix es un claro ejemplo de cómo se hace énfasis (de acuerdo con los criterios de Goodman) en dichas estructuras sonoras o de cómo se eliminan las pausas entre ellas. Es importante acotar que, con el surgimiento de las nuevas tecnologías, el concepto de remix ha ampliado su significación y actualmente es muy usado para referir y comprender distintos fenómenos del discurso audiovisual como el *mashup* (KUHNS 2012: 24); no obstante, los orígenes del término están enraizados en el discurso musical y pueden rastrearse en la década de 1940, momento en el que surgen los *sound system* jamaíquinos y las primeras figuras de los *disc jockeys*, más tarde denominados *Dj*'s.

Tanto el cover como el remix son fenómenos intertextuales que evidencian como el autor de un discurso musical extrae las estructuras sonoras de otro discurso para insertarlas en su propio discurso, es decir,

en su propio aquí y ahora. El resultado de esta adaptación o reconfiguración es un nuevo discurso con otras significaciones sociales y culturales.

Reconocimiento del movimiento *grunge* como pastiche

Dos días después de la filmación del videoclip de *Smells Like Teen Spirit*, Nirvana viajó a Europa para comenzar una gira de conciertos al lado de la banda neoyorkina Sonic Youth. Dicha gira quedó plasmada en un documental denominado *The Year Punk Broke* (1991), dirigido por Dave Markey, el cual contiene actuaciones en vivo de las bandas mencionadas, así como de Dinosaur Jr., Gumball, Babes in Toyland y The Ramones, y participaciones de Mark Arm de Mudhoney, Courtney Love de Hole y Bob Mould de Husker Dü y Sugar.

¿Por qué consideramos entonces *The Year Punk Broke* como un documento que da cuenta del movimiento *grunge* como pastiche? Porque este filme muestra las pistas para saber el origen de las bandas que formaron parte del movimiento. Este documental muestra, por primera vez, como es que el líder de Nirvana, Kurt Cobain, trató de darle reconocimiento a las diversas escenas musicales que venían consolidándose a lo largo y ancho de los Estados Unidos (como la de Oklahoma, Nueva York, Chicago, Atlanta y por supuesto Seattle) e incluso del Reino Unido, todas hasta ese momento poco conocidas, y comunicar que, a partir del trabajo de estas escenas, puede entenderse el de su banda, Nirvana.

Puede decirse, entonces, que *The Year Punk Broke* es el primer homenaje que hace Nirvana a las bandas representativas de las diversas escenas musicales de aquella época: “Cuando Nirvana tocó en el Festival de Reading, el acontecimiento de rock más prestigioso de Inglaterra, Eugene Kelly de los Vaselines accedió a subir al escenario para tocar a dúo *Molly's Lips*. Como Kurt diría posteriormente, fue el momento más grande de su vida” (CROSS 2005: 253).

Y Cobain volvería a repetir el homenaje en el mismo lugar tan sólo un año después, cuando Nirvana encabezó el Festival de Reading: “El propio Kurt se encargó en gran medida de elaborar la programación, incluyendo en ella a los Melvins, Screaming Trees, L7, Mudhoney, Eugenius y Bjorn Again, un grupo que hacía versiones de Abba y que a Kurt le encantaba” (CROSS 2005: 326). Así se refirió Cobain a dicho evento en una carta que pensaba enviar a Eugene, vocalista de los Vaselines: “Todos nuestros amigos estarán en Reading. Mudhoney, Babes In Toyland, Sonic Youth, Iggy, etc. ¡Fiestorro seguro!” (COBAIN 2002: 89). Todas las bandas mencionadas fueron agrupaciones pioneras en la construcción del sonido del movimiento *grunge*.

Volviendo a *The Year Punk Broke*, si se analiza este título, el cual puede traducirse como *el año que el punk terminó*, podría pensarse literalmente que el *punk* terminó en el año en que se filmó ese documental, 1991; sin embargo, el *punk*, como movimiento musical, terminó a finales de la década de los 70. De manera que el título hace referencia a un vacío musical que va de 1979 a 1991. Asimismo, también puede identificarse que el título alude al fin de un periodo y al inicio de otro, pero con una relación intrínseca y causal: “El *grunge* también fue un discurso con emulaciones del pasado, principalmente extraídas del *punk*, la suciedad, la denigración del individuo, el uso de elementos visuales no gratos para el espectador” (CABRERA 2008: 121).

Si se continúa el análisis de este título pero sometido a la lógica del pastiche, se puede afirmar que su intención es mostrar qué sucedió entre 1979 y 1991, para que terminara un periodo musical y empezara otro. La presentación de las diversas bandas en este documental, refleja las diferentes escenas musicales que surgieron en este periodo, hasta que apareció Nirvana; así, Cobain pudo comunicar que el *grunge* no era un producto de la generación espontánea, sino que era un esfuerzo musical que venía gestándose desde hace un tiempo atrás en distintos lugares y que su intención era agradecer y rendir homenaje a todas esas bandas que permitieron la formación de la memoria sonora que le permitió a Nirvana crear su propio discurso musical.

Si se revisan de nueva cuenta las bandas que aparecen en este documental, sólo The Ramones es la única banda que pertenece al movimiento *punk*. Las demás agrupaciones fueron creadas después de la extinción de dicho movimiento: “Grupos que en su momento fueron posicionados como los más significativos han sido desbancados por una nueva corriente o grupo, lo cual es resultado de la necesidad de renovación del discurso material y mediático” (CABRERA 2008: 123).

Cobain estaba consciente que, si bien el *punk* sentó las bases de una nueva industria musical y contracultural, las bandas influenciadas por dicho movimiento y que le sucedieron, carecieron de reconocimiento social y mediático: “Los primeros años de los ochenta vieron la aceptación, por parte de los opresores blancos, machistas y corporativistas, de una nueva contracultura musical producto del origen del *punk* rock. Con todo, ni los Clash, ni los Sex Pistols ni los Ramones siquiera, con su accesibilidad melódica, lograron abrirse paso en el circuito *mainstream*” (COBAIN 2002: 299).

Es por esta razón que Cobain, desde que empezó el despunte de Nirvana, se planteó la idea de buscar ese continuo homenaje a las bandas y escenas de los 80 que, como se ha mencionado, no tuvieron el re-

conocimiento esperado. De manera que, el recorrido histórico sugerido por ese pastiche llamado *The Year Punk Broke* se ciñe a esa década, la cual incubaría el movimiento *grunge*.

La intertextualidad en Nirvana a través del cover y de sus influencias musicales

Nirvana, como ninguna otra banda del movimiento *grunge*, fue la que realizó más covers: *Here She Comes Now* de Velvet Underground, *Jesus Doesn't Want Me For A Sunbeam*, *Molly's Lips* y *Son of a Gun* de The Vaselines; *Lake Of Fire*, *Oh Me* y *Plateau* de The Meat Puppets; *Run, Rabbit, Run* de Smack; *Love Buzz* de Shocking Blue; *Man Who Sold The World* de David Bowie; *Money Will Roll Right In* de Mudhoney; *Return Of The Rat* y *D7* de The Wipers; *High On The Hog* de Tad; *How Many More Times*, *The Immigrant Song*, *Dazed And Confused*, *No Quarter* y *Moby Dick* de Led Zeppelin; *The Money Will Roll Right In* de Fang y *Turnaround* de Devo; *Do You Love Me?* de Kiss; *Grey Goose*, *Ain't It A Shame* y *Where Did You Sleep Last Night* de Leadbelly; *The End* y *People are Strange* de The Doors; *My Sharona* de The Knack; *Baba O'Reilly* de The Who; *I Feel Fine* y *All You Need Is Love* de The Beatles; *Bad Moon Rising* de Creedence Clearwater Revival; *Gypsies, Tramps and Thieves* de Cher; *I Wanna Be Your Dog* de The Stooges; *Rio* de Duran Duran; *Run To The Hills* de Iron Maiden; *Shiny Happy People* de R.E.M.; *Should I Stay Or Should I Go* de The Clash; *Smoke On The Water* de Deep Purple; *Sunday Bloody Sunday* de U2; *Walk This Way* y *Sweet Emotion* de Aerosmith; *Sweet Home Alabama* de Lynyrd Skynyrd; y *We Will Rock You* de Queen¹.

Si agrupáramos cada banda a la que Nirvana realizó un cover, el resultado sería que el trío de Seattle alude a la gran mayoría de escenas y movimientos musicales y sociales de la cultura popular: el *blues*, la invasión británica, el contraataque norteamericano, la escena neoyorkina de finales de los 60 y principios de los 70 que vería nacer el *punk*, la escena de Detroit donde se consolidaría el *garage*, la escena inglesa de finales de los 60 que vería emerger el *metal*, la escena *folk* inglesa y norteamericana de los 60, 70 y 80, la escena *glam* inglesa de los 70, la escena *pop* electrónica de finales de los 70 y principios de los 80 inglesa, el *rock opera* de los 70, el *punk* inglés, el *hardcore* norteamericano...

En esta lista de covers podemos identificar dos situaciones: aparecen algunas de las bandas del documental *The Year Punk Broke*, las cuales han sido consideradas como bandas que no tuvieron el reconocimiento esperado en su tiempo y espacio de surgimiento; pero también aparece un gran puñado de bandas que alcanzaron el éxito masivo; esta combinación explica que Nirvana se valió de discursos musicales de conoci-

1 Consultado en www.taringa.net/posts/videos/14764841/Todos-los-covers-tocados-por-Nirvana.html.

miento local (pertenecientes a escenas de distintas ciudades de Estados Unidos, como los que aparecen en *The Year Punk Broke*) y discursos de conocimiento global (que debido a su éxito comercial fueron difundidos a nivel mundial) para posicionarse sólidamente en la memoria colectiva de los oyentes.

Puede decirse que, al escuchar a Nirvana, el primer oyente, es decir, el joven norteamericano, no tenía escapatoria, su memoria colectiva identificaría de inmediato el discurso escuchado porque contenía referencias textuales de conocimiento global, transmitidos por radio y televisión durante varios años y décadas, y referencias textuales con las que estaba familiarizado al acudir a algún concierto en su condado, con las bandas citadinas de la escena, es decir, de conocimiento local. En ese sentido, vale la pena profundizar en cuáles son las bandas que influyeron a Kurt Cobain, el líder del grupo, y cuáles fueron los grupos que esta banda escuchaba durante la construcción de sus propios discursos. Esto nos permitirá corroborar que, independientemente de los covers realizados, la combinación de discursos musicales de conocimiento local y global le valió el éxito comercial al grupo.

Cobain se inició en su gusto por el *punk* cuando conoció a los Melvins: “Cuando Kurt felicitó a Buzz (líder de los Melvins) después del concierto, su gesto tocó la vanidad de Osborne, quien no tardaría en convertirse en su mentor. Buzz le pasó discos de *punk rock*, un libro de los Sex Pistols.” (CROSS 2005: 71). Por otro lado, Kurt siguió siendo seguidor del *heavy metal*, aún cuando este género musical no fuese bien visto en el círculo de los Melvins y las demás bandas *punk* locales: “Un día pensé cómo sonaría si mezcláramos a Black Sabbath y Led Zeppelin con los Beatles, toda esa fuerza del *metal* con canciones *pop* melosas”, declaró Cobain en el documental *About A Son* (2006). Cómo se puede percibir, desde sus primeras incursiones musicales, Cobain quería amalgamar ambos discursos, los locales, enraizados en el *punk* de las ciudades norteamericanas, y los globales, el de las grandes bandas clásicas del rock que ya habían tenido un éxito masivo.

De hecho, Cobain siempre fue un seguidor de los Beatles, los escuchaba en casa de sus padres desde la infancia e, incluso, el día que compuso el primer éxito de Nirvana que no fue cover (la canción *About a girl*) “escuchó primero a los Beatles tres horas seguidas para ponerse en situación, lo que apenas le hacía falta, pues llevaba estudiando el trabajo del legendario cuarteto ya desde niño, aunque en los círculos del *punk* se consideraran pasados de moda” (CROSS 2005: 163). Por otro lado, el bajista del grupo, Krist Novoselic, también poseía un nutrido bagaje sonoro: “Krist poseía unos conocimientos mucho más amplios de la historia del

rock, una de las razones por las que Krist seguía siendo imprescindible para el grupo; Krist sabía identificar lo *kitsch*, mientras que Kurt erraba a veces en este sentido” (CROSS 2005: 163).

Kurt Cobain conocía la gran oferta de discursos musicales locales que se estaban construyendo en Estados Unidos y se apropió de ellos: “Los Flipper de San Francisco, que practicaban un rock lento e intenso, los Scratch Acid de Texas, ruidos distorsionados y canciones inidentificables, y los Butthole Surfers de Austin, salvajes, plenos de humor infantil y de pesadillas sónicas. De los primeros copió la estructura musical, de los segundos los gritos desgarrados, y de los terceros su libertad anárquica” (CABRERA 2008: 79). En la cima de la carrera de Nirvana, Cobain ya era un experimentado melómano que conocía casi de memoria grupos y escenas musicales: “Courtney se valía de Kurt como si tuviera un historiador del *punk* en casa; cuando explicaba algo y necesitaba una fecha o un nombre, preguntaba a Kurt, quien siempre sabía la respuesta” (CROSS 2005: 374).

Para enaltecer estos discursos musicales locales que se venían construyendo a finales de los 80, Kurt Cobain y Krist Novoselic, los pilares de Nirvana, se relacionaron y colaboraron activamente con diversas agrupaciones de Seattle y de otras ciudades de Estados Unidos. En 1989 formaron The Jury, un grupo con Mark Lanegan (guitarra y voz) y Mark Pickerel (batería) de la banda Screaming Trees; sin embargo, hasta en la conformación de este proyecto alterno, en el que se pensaría que los integrantes lanzarían canciones inéditas, persistió la intención intertextual, tanto de Cobain, como de Lanegan, y terminaron recuperando otros discursos al grabar covers.

Kurt y Lanegan llevaban meses componiendo canciones, aunque se pasaban la mayor parte del tiempo hablando de su pasión por Leadbelly. (...) “El primer ensayo lo dedicamos exclusivamente a Leadbelly -recordaba Pickerel-. Tanto Mark como Kurt trajeron cintas de Leadbelly, y las escuchamos de principio a fin en aquel pequeño *radiocassete*”. (...) Cuando el grupo se metió en el estudio el 20 de agosto bajo la producción de Endino, el proyecto se malogró. “Era como si Mark y Kurt se tuvieran demasiado respeto como para definir el cometido del otro, o para sugerir siquiera lo que se suponía que debían hacer -observaría Pickerel-. Ninguno de los dos quería asumir el papel de ser el que tomara las decisiones”. Ambos cantantes se veían incapaces de decidir siquiera las canciones que debía cantar cada uno. Al final grabaron *Ain't It a Shame*, *Gray Goose* y *Where Did You Sleep Last Night?*, todos ellos temas de Leadbelly pero nunca llegaron a completar un disco (CROSS 2005: 189).

Después del lanzamiento de la canción *Love Buzz*, el primer éxito de Nirvana, Kurt grabó una cinta para su amiga Tam Orhmund con la mú-

sica que más le gustaba del momento: “La cara A incluía temas de Redd Kross, Ozzy Osbourne, Queen, los Bay City Rollers, Sweet, Saccharine Trust, los Velvet Underground, Venom, los Beatles y los Knack (...) En la cara B había canciones de grupos tan dispares como Soundgarden, Blondie, Psychedelic Furs, Metallica, Jefferson Airplane, los Melvins y «AC-putos-DC» como anotó el nombre” (CROSS 2005: 164). Como se puede apreciar, una vez más, en Cobain siempre estuvo presente la intención de amalgamar los discursos musicales locales (como Soundgarden y los Melvins en aquel momento) y globales (Queen, Blondie, Metallica, AC/DC).

Por supuesto, el líder de Nirvana también estaba consciente de cómo era el proceso de creación de su propio discurso musical, el cual, como hemos manifestado en páginas anteriores, es intertextual: “Pensé que para convertirme en una estrella de rock famosa debía escribir mis propias canciones en lugar de perder el tiempo aprendiendo las de otros, porque estudiar demasiado la música de los demás puede suponer un obstáculo para el desarrollo del estilo personal de uno mismo” (COBAIN 2002: 167).

De hecho, Cobain intencionadamente toma fragmentos de otras canciones para conformar las suyas y reconoce, así, el pastiche que significa el discurso musical de Nirvana: “La parte de guitarra de *Come As You Are* es la misma de una canción llamada *Eighties* de Killing Joke y (*Smells Like*) *Teen Spirit* tiene un asombroso parecido a *Godzilla* de Blue Oyster Cult, y los Cult no son sino los AC/DC” (COBAIN 2002: 167). Sobre este discurso musical decíamos que Cobain no sólo se ocupó de su creación y composición, sino que también hizo las veces de productor:

“Ideas para retocar las canciones de la maqueta. En la batería de todas las canciones, eliminar el silbido del *hi hat**.

Downer. Rehacer todas las partes vocales y buscar a alguien con voz grave que repita los solos* en tono monocorde*.

Floyd. Rehacer el bajo, mezclar la segunda guitarra.

Paper Cuts. Mezclar la guitarra, la voz, la armonía; rehacer el bajo.

Spank Thru. Rehacer el bajo.

Hairspray Queen. Rehacerlo todo” (COBAIN 2002: 87).

Además de planear el discurso musical con cautela, Cobain buscaba pulirlo al máximo. Es decir, ese lado estruendoso del sonido de Nirvana, asociado con el género *punk*, en realidad fue “maquillado” por Kurt para que sonara siempre armónico y pulcro. Como se puede ver, en su papel como productor, Cobain le daba sentido y lógica al discurso musical del grupo. En un esbozo para una biografía de la banda, COBAIN (2002) escribió lo siguiente: “Nirvana intenta fusionar la energía del *punk* con *riffs hard rock*, todo ello en el ámbito de una sensibilidad *pop*” (168). De allí la preocupación de Kurt como productor; la intencionalidad de su discurso musical también comprendía la entrega de un producto armónico que alcanzara esas cotas de “sensibilidad pop”.

El discurso de Nirvana a través de sus composiciones inéditas

Además de la gran carga intertextual y de esta mezcla de discursos locales y globales que hemos apuntado en los covers que interpretaba Nirvana, ahora es momento de analizar sus composiciones inéditas, las cuales compartían rasgos estéticos que valen la pena ser identificados para dirigirnos hacia una comprensión integral de su discurso musical.

La actividad que realiza un sujeto para descifrar y reconstruir un texto mediante el recuerdo de otros textos puede considerarse una experiencia estética:

La experiencia estética es dinámica y no estática. Ésta nos fuerza a ejercer discriminaciones delicadas y discernir relaciones sutiles, a identificar sistemas de símbolos, caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican, a interpretar obras y a reorganizar el mundo a partir de las obras y las obras a partir del mundo. Tenemos que utilizar gran parte de nuestra experiencia y muchas de nuestras habilidades y éstas, a su vez, pueden verse transformadas por el encuentro estético. La actitud estética es incansable, exploradora, heurística, se trata menos de una actitud que de una acción: creación y recreación (GOODMAN 2010: 218 Y 219).

Cuando el sujeto enlaza el texto que tiene frente a sí con otros textos discierne relaciones y cuando codifica cada uno de los textos que trae a su memoria, identifica sistemas de símbolos que varían de acuerdo con cada texto. En el plano discursivo, las canciones contienen una serie

de elementos que permiten que el sujeto que las escucha sea partícipe de una experiencia estética: “Las canciones interpretan nuestros sentimientos y nuestros problemas; de ellas cuenta no tan solo el ritmo o la melodía, cuentan también las letras, cuentan los problemas del amor (en cuanto “único tema verdaderamente universal”) expresados según una problemática adolescente. Una generación se reconoce en cierta producción musical; no la emplea sólo, adviértase, la asume como bandera” (Eco 1984: 327).

Esta premisa de Umberto Eco sobre cómo las canciones permiten que un sujeto sea partícipe de la experiencia estética, debe ser dividida en dos partes, con la finalidad de mostrar, de mejor manera y en su totalidad, el impacto estético del discurso de Nirvana. Por un lado, es necesario, entonces, abordar el amplio abanico de sentimientos y problemas que abordaban las canciones del grupo; por otro lado, será menester detenernos en cómo fue que toda una generación en Estados Unidos (denominada generación X), no sólo reconocieran el discurso de Nirvana, sino que de inmediato lo asumirían “como bandera”.

Abordemos, entonces, el derrotero emocional por el que transitó el discurso de la agrupación en cada uno de sus materiales. En *Bleach* (1989), el álbum debut del grupo, se percibía esa amalgama musical mencionada anteriormente, que mezclaba la furia del *punk* con los melódicos arreglos del *pop*, y el poder lírico de Cobain se basaba en “vidas disfuncionales, amores no correspondidos y adicciones con una actitud nihilista, repetitiva, negativa y rabiosa. Nirvana recuperaba los fundamentos del *punk* con una crítica feroz a la sociedad burguesa, a una realidad desagradable y violenta” (BLANQUEZ 2004: 214).

Con el álbum *Nevermind* (1991), continuó esa línea lírica crítica de la sociedad norteamericana; Cobain mostró sus dilemas entre el éxito y la cultura del espectáculo, con constantes referencias a la manipulación juvenil, muestra de ello son las dos primeras canciones, *Smells Like Teen Spirit* e *In Bloom*: “Aquí estamos, entretenidos, me siento estúpido y contagioso” y “Aquí está ese al que le gustan nuestras bonitas canciones, y al que le gusta cantarlas, y al que le gusta disparar su pistola, pero que no sabe lo que eso significa”.

Sin embargo, es importante destacar que como trasfondo de las canciones del álbum siempre prevaleció el desamor, ya que antes de la grabación de dicho material, Cobain terminó una relación sentimental con Tobi Vail, integrante de la banda de *riot* Bikini Kill; dicho rompimiento inspiró la composición de canciones como *Lithium*, *Drain You*, *Aneurysm* y *Lounge Act*: “(Kurt) se valía de la escritura, la música y el arte para expresar su desesperación, y con su dolor componía canciones. Algunas

de ellas parecían fruto de la locura y la ira, pero aún así representaban otro grado de su habilidad, pues la ira no respondía ya a un mero cliché sino que tenía una autenticidad carente en su trabajo anterior (*Bleach*)” (CROSS 2005: 222).

De hecho en la canción *Smells Like Teen Spirit*, el himno del movimiento *grunge*, además de esa punzante crítica social que se asoma en las líricas, también se deja entrever el desdén amoroso de Cobain: “Kurt compuso dicha canción poco después de la ruptura, y el primer borrador incluía una frase eliminada en la versión final: *Who will be the king and queen of the outeast teens?* (¿Quiénes serán el rey y la reina de los adolescentes marginados?). La respuesta, en aquel punto de su imaginación, habría sido Kurt Cobain y Tobi Vail” (CROSS 2005: 223).

En su tercer disco, *In Utero*, también prevaleció la crítica social y acentuó la confusión e inconformidad de Cobain con su vida de fama y subrayó, casi de forma cínica, como la industria musical y del entretenimiento estaba jugando con el malestar de la juventud norteamericana: “La angustia juvenil se ha pagado bien, ahora estoy aburrido y viejo”, asegura en las líricas de la primera canción, *Serve The Servants*. No obstante, así como sucedió con *Nevermind*, el cual estuvo influido por el desamor de Tobi Vail, en esta ocasión, *In Utero* estaría influido por el amor de Kurt hacia su esposa Courtney Love y hacia su hija Frances. De manera que *Nevermind* e *In Utero* representan ambos aristas de ese sentimiento universal que supone Eco en las canciones, el amor y su invariable e inherente oposición, el desamor.

Apropiación del discurso de Nirvana

Por otro lado, ¿cómo es posible que una generación pueda reconocerse en una “producción musical”, en términos de Eco?: “Nuestras historias de vida son determinantes al momento de relacionarnos con las canciones que consumimos” (MENDIVIL 2013: 13). Cuando estas historias de vida son comunes en un grupo social determinado, puede decirse que las canciones “adquieren un significado cultural y colectivo en una sociedad dada” (MENDIVIL 2013: 7). De manera que la juventud estadounidense compartía historias de vida similares, lo cual resultó determinante para que abrazaran las canciones del movimiento *grunge* y particularmente de Nirvana, como discursos representativos de sus experiencias personales.

El lanzamiento de *Generación X* en 1991 por parte del escritor canadiense Douglas Coupland, fue el acontecimiento literario del cual la sociología se valió para etiquetar a la generación de jóvenes norteamericanos de aquella época. La obra de Coupland plantea una historia entre

dos hombres y una mujer adolescentes, que se enfrentan a lo que parecen inéditos problemas de la clase media norteamericana, como los divorcios y las familias disfuncionales, el desgaste de los valores religiosos, la incorporación de las nuevas tecnologías a la vida social y profesional y la injerencia de los medios de comunicación y la cultura popular en el día a día.

El *grunge* manifestó un odio hacia la cultura del triunfo, una bandera que ondeaban los jóvenes inadaptados, víctimas de recesiones económicas y de desempleo, que para la política de pragmatismo social de los presidentes Ronald Reagan, George Bush y Bill Clinton, no tenían ningún valor en el entramado económico, social e industrial de Estados Unidos. Cobain, en sus primeras declaraciones a la prensa extranjera, deja entrever la posición de la juventud norteamericana ante la política social de su gobierno: “Formamos Nirvana porque no había nada mejor qué hacer (...) era lo socialmente más provechoso” (BLANQUEZ 2004: 207). Esa llamada “generación X”, asumió como bandera el discurso del *grunge* y de Nirvana. Las cuatro bandas más influyentes del movimiento (Soundgarden, Alice In Chains, sobretodo Pearl Jam y Nirvana), en mayor o menor medida, abordaban en sus líricas los problemas que planteaba Coupland en su novela.

Pero, en el sentido estético, ¿por qué el discurso de Nirvana resultó ser el más conmovedor y cautivador del movimiento *grunge*? Diversos factores contribuyeron a que la prensa y la audiencia convirtieran a Nirvana en un objeto de culto y la colocaran como una banda tan trascendental en la historia de la música popular como The Doors, Led Zeppelin y Rolling Stones; influyeron sí la venta multimillonaria de sus discos, sí el encabezar un movimiento musical que no se había visto desde la efervescencia del *punk* a finales de los 70 pero, sobretodo, el hecho que asestó el gran impacto estético de su discurso fue la muerte del líder del grupo, acontecimiento que fungió como un hecho lógico y coherente sobre lo que éste predicaba en sus canciones; es decir, toda esa inconformidad, manipulación, alienación y un implícito “No hay futuro”, que ya se había declarado desde el *punk*, fueron representados por Kurt Cobain no solamente con palabras, sino también con un fatídico hecho, su suicidio.

El discurso del movimiento *grunge* revolucionó una generación no sólo por su sonido, sino también por la actitud y las circunstancias sociales que lo rodearon: “Por un lado, renovó el lenguaje simbólico y rompió con las ideologías del rock clásico y la cultura del estrellato. Por otro, propugnó una revolución sexual. Finalmente, caló en las prácticas de la industria musical y, por extensión, del entretenimiento, y logró así una

cuota de presencia del rock alternativo en los grandes medios que nunca se ha vuelto a repetir” (BLANQUEZ 2004: 218).

Tanto Nirvana como Pearl Jam, los dos pilares del movimiento, además de emitir un discurso crítico contra la misma industria que los lanzó al estrellato, se vieron involucrados en conflictos con ésta, los cuales vinieron a fortalecer dicho discurso. Pearl Jam le negó a la empresa multinacional Ticketmaster la venta de los boletos de sus conciertos y también se negó a grabar videoclips para la cadena televisiva MTV entre 1992 y 1996; en tanto, Nirvana se negó a tocar los éxitos que MTV le había pedido interpretar en el *Unplugged* y, en cambio, Cobain decidió amalgamar un disco homenaje en el que interpreta, en su mayoría, covers de las agrupaciones más influyentes para el trío de Seattle, muchas de ellas de bajo perfil. Para muestra de la protesta contra la industria, Cobain declaró a la revista musical inglesa NME en 1991: “La MTV intenta ser todo lo subversiva que puede. Ésta constantemente exponiendo todos los derechos de los que nos están despojando a los americanos” (BLANQUEZ 2004: 219).

El mismo Kurt Cobain era un representante fidedigno de la generación X que describía Douglas Coupland, de allí el código de identificación juvenil que impulsó en el discurso de Nirvana. Provenía de una familia cuyos padres se habían divorciado y en diversas líricas de sus canciones (*Sliver*, por ejemplo) describe algunos pasajes de la disfuncionalidad de su familia. Pareciera como si las vivencias de la infancia y la adolescencia de la juventud norteamericana se hubieran acumulado en forma de frustración y coraje en una olla de presión a punto de estallar. Las historias de vida de estos jóvenes se encontraron en sintonía con la música y las actuaciones de Nirvana en los escenarios: “Ya en su primera actuación en público se dio todo, hasta el mínimo detalle de los Nirvana que conquistarían el mundo en los años que habían de venir: el tono, la actitud, el frenesí, los ritmos un tanto desacompasados, los acordes de guitarra increíblemente melódicos, las demoledoras líneas de bajo ante las que no se podía sino mover el cuerpo y, lo más importante, la hipnotizante imagen de Kurt” (Cross 2005: 120).

Durante los conciertos de Nirvana, se presentarían dos acontecimientos, los cuáles fungirían como la convención que permitiría la concreción de la experiencia estética, la apropiación presencial del discurso de Nirvana por parte de su público. Experiencia estética que ocurre cuando “los cuerpos humanos se acercan lo bastante como para que sus sistemas nerviosos se sincronicen recíprocamente con sus ritmos y anticipaciones; la estimulación del sustrato fisiológico que emociona un cuerpo individual procede de su conexión con los hilos de retroalimentación que recorren los cuerpos de otros participantes” (COLLINS 2009: 10).

Si bien el ritual del concierto de música contemporánea en vivo conlleva un acercamiento inevitable de cuerpos humanos, el frenesí que provocaba la ejecución en vivo de la música de Nirvana provocaba una peculiar reacción en su público, quien empezó a aficionarse al *slam dance*, un baile violento y descontrolado ejecutado normalmente frente al escenario por una masa arremolinada de adolescentes. Cuando se daba cita una concurrencia lo bastante nutrida, se veía a una marea de gente golpeándose entre sí, como si se hubiera originado un huracán en el seno del público:

“El frenético sonido de Nirvana se reveló como la banda sonora ideal para el *slam*, pues nunca reducían el ritmo y la mayoría de las veces ni siquiera hacían pausa entre canción y canción. Cuando alguno que otro *fan* subía al escenario para luego tirarse encima del público (una práctica que dio en llamarse *stage diving*), acababa de completarse aquel baile tribal. Kurt se dedicaba a cantar sin alterarse mientras un montón de jóvenes subían de un salto al escenario con la única intención de arrojarse contra el público” (CROSS 2005: 175).

Y para completar la experiencia estética dentro de ese ritual de interacción que veía cómo se encontraban dos mundos de vida idénticos, el del autor del discurso musical y el del codificador de éste, el primero remataba la actuación, como símbolo de la conmovedora puesta en común de sentimientos: “Dos días después (de su primer concierto) tocarían en una de sus actuaciones más sonadas (...) Al final, justo después de tocar *Love Buzz*, Kurt alzó en el aire su guitarra Fender Mustang relativamente nueva y la estampó contra el suelo con tal violencia que salieron disparados trozos de guitarra por toda la sala cual proyectiles de un cañón” (CROSS 2005: 156 Y 157). Y este acontecimiento, la demolición de los instrumentos del grupo, se convertiría en una particular constante en las actuaciones de Nirvana, un gesto que completa y maximiza la intensidad del ritual de interacción entre el grupo y su audiencia, ya que encierra la mencionada frustración y coraje del líder de la banda, compartida con la misma juventud para la que tocaba y buscaba comunicarse. Todos estos símbolos en las actuaciones de Nirvana, permitieron que el público tomara su discurso como bandera generacional.

Conclusiones

Kurt Cobain trabajó durante mucho tiempo el discurso de Nirvana: "(Cobain) planeaba de forma obsesiva y compulsiva todos y cada uno de sus movimientos a nivel musical o profesional, anotando las ideas en sus diarios años antes de ejecutarlas; sin embargo, cuando le otorgaban los honores que ansiaba, actuaba como si le molestara salir de la cama" (CROSS 2005: 17).

La teatralidad en la que estaba envuelta Kurt Cobain se explica a partir de su forma obsesiva de planear, tanto el discurso musical de la banda, como el mediático. Planeó el impacto comercial, social y cultural de Nirvana a partir de una intención intertextual, que dio como resultado un pastiche que homenajeó un sinnúmero de escenas y de movimientos que le precedieron al *grunge* y que mezcló diversos discursos musicales locales y globales.

La muerte de Kurt Cobain dotaría de una fatal congruencia semántica a un discurso de Nirvana que ya de por sí era contundente. Este acontecimiento significó una performatividad discursiva porque su autor, al proclamar un "No hay futuro", ejemplificó con un trágico hecho, su suicidio, esta premisa. De esta manera, el oyente se apropió del discurso de Nirvana porque tenía una base musical bien conocida por él (discursos globales), porque contenía el discurso de bandas locales con las que podía, incluso, hasta interactuar y, finalmente, porque el suicidio de Cobain le dio una congruencia semántica que perpetuó el discurso musical hasta el día de hoy.

La comprensión semiótica del discurso de Nirvana es necesaria, sobre todo cuando se revisan otros estudios relacionados con los diversos movimientos y escenas de la música anglosajona contemporánea. Existen trabajos que han explicado el surgimiento y la trascendencia del *blues*, del *rock and roll*, de los Beatles y de otras bandas clásicas, del *hipismo*, incluso del *punk*... pero en el caso del *grunge*, la academia está en deuda, porque sus investigaciones han sido casi nulas. Y la deuda se hace inexplicable cuando se ha mostrado que el *grunge* es el movimiento musical más importante de las últimas décadas, de allí que un esfuerzo teórico que permita su comprensión resulte más que pertinente y oportuno. Este trabajo busca perfilarse como ese precedente semiótico que dé pie a la comprensión de diversas manifestaciones musicales locales y globales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLÁNQUEZ, J. (2004) *Teen spirit, de viaje por el pop independiente*. Barcelona, Mondadori.
- BENVENISTE, E. (2001) *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI.
- BERISTÁIN, H. (2004) *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa.
- CABRERA, V. A. (2008) *La construcción del discurso grunge. Un análisis de Nirvana a través del campo del rock* (Tesis). México, UNAM.
- COBAIN, K. D. (2002) *Diarios*. Barcelona, Mondadori.
- COLLINS, R. (2009) *Cadenas de rituales de interacción*. México, Anthropos-UNAM-UAM.
- COUPLAND, D. (1995) *Generación X*. Madrid, Tiempos Modernos.
- CROSS, C. R. (2005) *Heavier than heaven: Kurt Cobain, la biografía*. Barcelona, Mondadori.
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. Madrid, Lumen.
- GENETTE, G. (1996) *Figuras III*. México, Siglo XXI.
- (1997) *La obra de arte*. Madrid, Lumen.
- GOODMAN, N. (2010) *Los lenguajes del arte*. Madrid, Paidós.
- (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor.
- JAMESON, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*. Barcelona, Paidós.
- (1999) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.
- KUHN, V. (2012) "The Rhetoric of Remix." In "Fan/Remix Video," edited by Francesca Coppa and Julie Levin Russo, special issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 9.
- LOTMAN, I. (2000) *La semiósfera*. Madrid, Cátedra.
- (1996) *La semiósfera II*. Madrid, Cátedra.
- SEARLE, J. (1990) *Actos del habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Planeta.
- WITTGENSTEIN, L. (2009) *Cuadernos azul y marrón*. Madrid, Tecnos.