



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

**La intertextualidad en la música anglosajona contemporánea a
través del discurso sonoro de Nirvana**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ARMANDO SILVESTRE MONZÓN NIEVES

TUTORA: DRA. ANA ADELA GOUTMAN BENDER

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

MÉXICO, D.F.

OCTUBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Desde hace más de una década conocí al Dr. Ignacio Pérez Barragán y, desde aquellas incipientes incursiones mías en la semiótica, tratamos de delimitar un fundamento teórico y aterrizar un objeto de estudio enraizado en una de las grandes pasiones periodísticas que tengo: la música.

A partir de esas colaboraciones en el aula, después como mi asesor de tesis de licenciatura, y, finalmente, como el principal motivador para ingresar al posgrado, al Dr. Ignacio le debo la orientación y la observación de esta investigación.

Pero no menos agradecido estoy con mi tutora, la Dra. Ana Goutman, quien mentora del Dr. Ignacio, es el personaje que, consciente de la importancia de la semiótica y de su valía para el estudio de las diversas manifestaciones culturales, ha impulsado la investigación en este rubro.

Mención especial, también, a la Dra. Virginia López Villegas, quien fue otra gran motivadora y crítica del trabajo realizado, amparada en su vasta experiencia y conocimientos sobre la semiótica.

Y por supuesto, este trabajo no sería posible sin el cobijo familiar, de mis padres Silvestre y Patricia, así como de mis hermanas, Sandra y Mónica, porque con todos ellos presumo algo bastante mejor que el desarrollo académico y profesional: una complicidad, una unión, un amor y un apoyo insoslayables, que superan cualquier adversidad.

Finalmente, agradezco a la Mtra. Samara Rojano por la escucha atenta a mis disertaciones, por su exponencial motivación y admiración y, sobre todo, por su infinito amor hacia mi, que es igual de infinitamente recíproco.

Índice

Introducción	7
1. Hacia un modelo para el estudio de la intertextualidad en la música contemporánea	13
1.1. Aproximaciones teóricas a la intertextualidad	14
1.1.1. Obra, metáfora e intertextualidad	17
1.1.2. El sujeto de la intertextualidad	20
1.1.3. La intertextualidad como producto de la experiencia estética	24
1.2. Funcionamiento de la intertextualidad en el discurso sonoro	27
1.2.1. Un modelo para el análisis del texto como metáfora	27
1.2.2. Un modelo para el análisis de la intertextualidad en el discurso sonoro	30
1.2.3. Significación del intertexto sonoro: la intencionalidad	31
1.3. La intertextualidad en el discurso sonoro de la música contemporánea	36
1.3.1. La cita y el plagio en el discurso sonoro de la música contemporánea	38
1.3.2. El pastiche en el discurso sonoro de la música contemporánea	41
1.3.3. La intertextualidad en la ejecución del discurso sonoro “en vivo”	49
2. Comprensión semiohistórica del discurso de Nirvana y del movimiento <i>grunge</i> a través de la intertextualidad	51
2.1. Reconocimiento del movimiento <i>grunge</i> como pastiche	51
2.1.1. Reconstrucción genealógica del movimiento <i>grunge</i>	54
2.1.2. Configuración del <i>grunge</i> como pastiche a partir de la industria musical	57

2.1.3. La catarsis musical y comercial del grunge	59
2.1.4. Nirvana en el contexto del <i>grunge</i>	67
2.2. Nirvana como el gran pastiche de la música popular contemporánea	71
2.2.1. El discurso de Nirvana a través del <i>cover</i> y de sus influencias musicales	72
2.2.2. Impacto estético del discurso de Nirvana	77
2.2.3. La intencionalidad en el discurso de Nirvana	85
3. Análisis-síntesis intertextual del discurso de Nirvana y del movimiento <i>grunge</i>	95
3.1. La grabación del <i>Unplugged in New York</i>	96
3.2. Fundamentos teóricos para realizar las interpretaciones sobre la significación de <i>Where did you sleep last night?</i>	99
3.2.1. Análisis intertextual de <i>Where did you sleep last night?</i>	103
3.2.2. Significaciones de <i>Where did you sleep last night?</i> a partir del análisis semiótico	112
3.3. Síntesis del discurso de Nirvana y su trascendencia social	118
3.3.1. Cobain como el discurso que representó una generación	119
3.3.2. Apropiación del discurso de Cobain por parte de la generación X	122
Conclusiones	129
Glosario	135
Referencias	145

Introducción

La academia está en deuda con el estudio de la música contemporánea. En México y todo Occidente, se respira un dejo de marginación por el análisis de los fenómenos que se desprenden de la denominada cultura popular (entiéndase por cultura popular a aquel tipo de producción cultural creado por la industria para su consumo masivo: producción de filmes, telenovelas, teleseries, álbumes musicales, programas radiales, videojuegos, cómics, entre otros). En el estudio de las ciencias sociales de la academia mexicana aún prevalece el interés por una coyuntura (elecciones, crisis económicas, movilizaciones sociales, “nuevas” plataformas tecnológicas, ascensos de grupos empresariales, por ejemplo) en lugar de atender toda una etapa de desarrollo social.

Se antepone y dignifica el estudio de las coyunturas porque el abanico de fenómenos que de éstas se desprenden son como los titulares de nota roja, envolventes pero intrascendentes en la comprensión integral de un problema social. Aún más: es preferible el estudio de la coyuntura de carácter nacional, porque, de la manera más pragmática y empobrecedora para la investigación científica, se piensa que de esta forma se contribuye a “hacer algo” para solucionar las problemáticas nacionales.

Se cuestiona el qué dejará una investigación posgradual a México y sólo a México, dejando de lado el interés de un fenómeno que puede ser regional, continental y hasta mundial. Cuando los académicos plantean este tipo de preguntas a sus educandos, se olvida que nuestra sociedad ha estado expuesta a turbulentas interacciones con otras sociedades a lo largo de la historia y exhiben, con infortunio, cortas ambiciones académicas, sugiriendo que sólo las universidades europeas y norteamericanas son capaces de estudiar fenómenos fuera de sus fronteras.

El estudio de la coyuntura debe ser, también, una salida fácil al compromiso de una investigación posgradual que, de acuerdo con nuestras instituciones de educación superior y de investigación científica y tecnológica, tiene que finalizarse de manera inmediata, ponderando la puntualidad en la entrega sobre la calidad y profundidad del contenido.

La coyuntura revela la punta del iceberg pero no ofrece herramientas suficientes para la comprensión de todo lo que no se puede ver, es decir, de toda una etapa de desarrollo social. La academia, particularmente la mexicana, no ha reparado en que los diversos brazos de actuación de la cultura popular ofrecen fenómenos que no son coyunturales, sino que se perpetúan e impactan el tiempo y espacio suficientes para la comprensión de todo un proceso social.

Una manifestación de la cultura popular no puede considerarse una coyuntura porque esta última involucra una serie de sujetos de enunciación que solamente actúan durante el periodo de emergencia que dura dicha coyuntura; en cambio, la manifestación de la cultura popular involucra un conjunto de sujetos de enunciación que, antes del nacimiento y después de la desaparición de la manifestación, siguen configurando todo un proceso histórico y social.

Y la música contemporánea, como derivado de la cultura popular, no es la excepción. El análisis de la música contemporánea obliga a la revisión y comprensión de procesos histórico-sociales que rebasan coyunturas.

De manera particular, la música contemporánea anglosajona es una manifestación cultural que, más allá de su consumo masivo, tuvo un impacto global. Si bien los movimientos sociales que la explican surgieron entre Estados Unidos e Inglaterra, las expresiones de estos movimientos se expandieron por todos los continentes, y sembraron un discurso que, a su vez, permitió el nacimiento de otras expresiones e, incluso, otros movimientos sociales (ya no anglosajones) en los numerosos países a donde llegaron.

En México, por ejemplo, no podría entenderse el proceso social de represión y censura musical que se vivió entre el festival de Avándaro (1970) y la reincursión de Televisa en la creación, adopción y/o difusión de bandas de rock (principios de los 80) sin estudiar, primero, movimientos sociales anglosajones como el *hippismo*, la psicodelia y el *punk*.

Mas allá de que como objeto de estudio se encuentre fuera de nuestras fronteras y se perfile ajeno a nuestra interacción social, la importancia del análisis de la música contemporánea anglosajona radica en el precedente teórico que se puede construir para el posterior estudio y comprensión de los procesos sociales, culturales e históricos que se dieron en nuestro país.

Es evidente que la música contemporánea anglosajona no puede ser un objeto de estudio que nos sea ajeno por el solo hecho de que se encuentre fuera del país. Nos involucra porque los movimientos que la explican sembraron en México discursos que permitieron el nacimiento de expresiones musicales y culturales y nuevos movimientos sociales.

En la presente obra se busca establecer ese precedente teórico que permita, en investigaciones futuras, la comprensión de procesos sociales nacionales a partir del análisis de la música contemporánea como, por ejemplo: La efervescencia de conciertos internacionales en la última década, el estudio de las interacciones que éstos conllevan, y el análisis de la industria que se ha consolidado a partir de éstos; la comprensión del discurso de la escena musical nortea y fronteriza que floreció y se consolidó entre la década de los 90 y 2000; o la representación de las diversas problemáticas políticas, sociales y económicas a través del discurso musical de Molotov, Caifanes o Café Tacuba. El particular objeto de estudio de esta investigación, el discurso de Nirvana y del movimiento *grunge*, representa una propuesta teórica para el estudio del discurso musical y se perfila como ese precedente semiohistorico para comprender manifestaciones musicales internacionales y nacionales posteriores.

En el primer capítulo se presenta un basamento teórico-metodológico para comprender y analizar el discurso musical a partir de la intertextualidad, una apuesta teórica que el antropólogo Clifford Geertz (no un lingüista ni un semiólogo) considera viable (y poco estudiada) para la comprensión de diversas manifestaciones culturales. Se retoman conceptos y premisas derivados de la retórica, la estética y la pragmática del lenguaje para sostener y fortalecer la intertextualidad como apuesta teórica para la comprensión y análisis del discurso musical. Uno de los resultados de la conformación de este basamento teórico fue la construcción de un modelo de análisis del discurso sonoro, el cual será puesto a prueba en el último apartado de esta obra.

Hacia el final de este primer capítulo se muestran los esfuerzos teóricos que se han hecho por comprender los fenómenos de la cultura popular a partir de la intertextualidad y se trazan las primeras consideraciones epistemológicas para el análisis de la música contemporánea a partir de esta perspectiva.

En el segundo capítulo de este trabajo se busca contextualizar, desde un punto de vista semiótico, el discurso de Nirvana y del movimiento *grunge*, entendiendo que, antes de analizar dicho discurso, es necesario comprender el aquí y ahora de la agrupación y del movimiento musical y social que encabezaba.

De tal manera, este segundo apartado está dividido en dos partes; en la primera se realiza una reconstrucción semiohistórica del movimiento *grunge* y, en la segunda, tratamos de encontrar las claves del discurso que permitieron a Nirvana consolidarse como la banda más importante de las últimas décadas y, a su vez, comprender el impacto social, cultural e histórico que la agrupación tuvo.

En el tercer y último capítulo de esta obra se realiza un proceso de análisis-síntesis del discurso sonoro de Nirvana; es decir, se retoma una parte representativa del discurso y se

descompone en diversas partes para encontrar su significación a partir del modelo de análisis que se construyó en el primer apartado; posteriormente, buscamos “reunir” (sintetizar) nuevamente esas partes y tratar de entender, después de todo este proceso, la trascendencia social y cultural del discurso sonoro de Nirvana.

El modelo de análisis que se elaboró en el primer capítulo nos permite comprender no solo las significaciones biográficas de Kurt Cobain, líder de Nirvana, en el discurso sonoro de la agrupación, sino también las significaciones sociales y culturales de toda una colectividad (la juventud norteamericana de aquel tiempo), la cual estaba inmersa en una serie de agudas problemáticas que, hasta hoy, aquejan a buena parte de este grupo social.

Finalmente, este trabajo de síntesis que se presenta en la segunda parte de este apartado, tiene la finalidad de mostrar cómo, a partir del análisis intertextual del discurso sonoro, es posible la reflexión de diversos problemas sociales a un nivel macro, en un tiempo y espacio determinados.

La contribución que esta obra signifique en la construcción de un basamento que continúe el estudio del discurso de la música contemporánea solo apunta hacia una dirección: el compromiso que el autor de esta investigación tiene para seguir reflexionando en torno a estos fenómenos de la realidad que la academia no quiere o se niega a ver, y la labor de conminar a ésta a voltear a ver dicha realidad y emprender una tarea de análisis que por fin deje de lado coyunturas y, ahora sí, se avoque a la comprensión integral de etapas de desarrollo social.

1. Hacia un modelo para el estudio de la intertextualidad en la música contemporánea

Desde hace ya varias décadas, diversos teóricos han advertido la importancia del análisis de textos para comprender el comportamiento de distintos grupos sociales. Uno de ellos, Clifford Geertz (1994), al proponer un cambio en la metodología de las ciencias sociales: “La analogía del texto, asumida en la actualidad por los científicos sociales, es, en ciertos aspectos, la más amplia de las recientes refiguraciones de la teoría social, la más audaz, y también la menos desarrollada” (p. 44).

Para el estudio de esta analogía del texto, el mismo Geertz propone el establecimiento de “una nueva filología”, una integración del estudio de la construcción de textos, de recuperar lo que se dijo como parte fundamental del estudio de los fenómenos sociales. Y con sarcasmo, asegura que “los chistes apaches, las comidas inglesas, los sermones africanos, los institutos estadounidenses, las castas hindúes o la inmolación balinesa de viudas” deben ser el objeto de estudio de esta nueva filología, la cual se enmarca en un mundo multicultural, “un mundo de epistemologías múltiples (donde) es necesario un nuevo filólogo, un especialista en relaciones contextuales, en todas las áreas del conocimiento donde la construcción de textos sea una actividad central: en la literatura, la historia, el derecho, la música, la política, la psicología, el comercio, incluso en la guerra y la paz” (Geertz, 1994, p. 46).

Geertz retoma de Becker cuatro categorías de conexión semiótica en un texto social que este nuevo filólogo debe estudiar: la relación de sus partes entre sí, la relación del texto con otros asociados a él cultural o históricamente, la relación del texto con aquellos que lo construyeron y

su relación con las realidades que, *a priori*, están fuera de él. Después, denomina de manera concreta estas categorías como coherencia, intertextualidad, intención y referencia.

Finalmente, Geertz (1994) afirma que, siguiendo la lógica de la insuficiencia en el estudio de la analogía del texto, si estas nociones de análisis no quedan bien definidas para el párrafo o la página, para el estudio de una pintura, una melodía o una estatua estamos ante un “catálogo de insinuaciones vacilantes y de ideas a medio reunir” (p. 47).

Así que de esta amplia gama de epistemologías múltiples, esta obra se ceñirá a la construcción de textos (y sus inherentes relaciones contextuales y significaciones) relacionados con la música. Y para no caer en las insinuaciones vacilantes e ideas a medio reunir que advierte Geertz, es menester apoyarnos en esfuerzos teóricos sólidos, provenientes de la semiótica, la retórica y la estética. Dichos esfuerzos nos permitirán ubicar dónde opera una de las mencionadas categorías de Geertz que, precisamente, es el objeto de esta obra, la intertextualidad.

1.1. Aproximaciones teóricas a la intertextualidad

La intertextualidad es una categoría de estudio de un entramado teórico propuesto por Gerard Genette, al cual denominó transtextualidad, la cual se define como la relación entre el texto analizado y otros textos leídos (queda más claro que a esto se refería Geertz cuando propuso una “analogía del texto”), vistos y/o escuchados por el receptor, evocados deliberada o no deliberadamente por el autor, o que son citados en su parcialidad o totalidad, de forma literal, renovada y/o metamorfoseada creativamente por el autor, “pues los elementos extratextuales promueven la innovación” (Beristáin, 2004, p. 269), y por ende, la construcción del discurso.

Es importante precisar que al hablar de texto, no solamente nos referimos a un mensaje escrito aislado, sino a un entramado discursivo que “es observado como un organismo mucho más complejo y original... éste constituye un lenguaje y cada particular obra constituye un texto” (Beristáin, 2004, p. 491).

Fue Louis Hjelmslev (1974) quien comenzó la apertura del concepto de texto, al asegurar que éste es “todo lo que se puede decir en la lengua danesa”. (p. 134) De acuerdo con Lotman (2000), el concepto de texto ha sufrido una transformación sustancial y, en el marco de la semiótica de la cultura, el texto “es comparable con el concepto científico general de hecho” (p. 10).

El teórico ruso explica que primeramente se concibió al texto como un enunciado en un lenguaje cualquiera, el cual es una unidad indivisible en determinado contexto cultural. Pero que en el plano de la semiótica de la cultura se descubrió que un texto es aquel mensaje que ha sido codificado al menos en un par de ocasiones.

De hecho, la historia de las culturas es testigo de esta doble codificación: “el enunciado en una lengua natural fue primario, después siguió la conversión del mismo en una fórmula ritualizada, codificada también mediante algún lenguaje secundario, o sea, en un texto. La siguiente etapa fue la unión de tales o cuales fórmulas de modo que formaran un texto de segundo orden” (Lotman, 2000, p. 11).

El texto de segundo orden, según Lotman, contenía subtextos en lenguajes diversos y no deducibles el uno del otro; de esta manera, la semiótica de la cultura consideró como textos, primero, el ritual, la ceremonia y la representación dramática.

Posteriormente el ritual y la ceremonia pasaron a ser el basamento del texto artístico; así, el ritual se convirtió en ballet, por ejemplo, y todos los subtextos condensados en él pasaron a

formar parte del lenguaje de la danza. De esta manera, una pieza de ballet puede considerarse como un texto, cuyos subtextos son todos aquellos actos, palabras, gritos, movimientos, la estética y el montaje determinados.

La codificación de un texto está mediada por su lectura; precisamente, para Genette (1997), la lectura y el sentido que ésta puede dotar a un texto da lugar a la obra: “(la) obra comienza allí donde el texto empieza a *funcionar*, es decir, a ser objeto de una lectura y a tener un sentido. El texto (escrito u oral), como puro objeto “sintáctico”, no es sino una potencialidad de obra, en diversas condiciones atencionales, una de las cuales es la de “conocer la lengua”” (p. 278).

Genette (1997) muestra que, cuando un texto es comprendido y presto para ser interpretado, entonces aparece la obra; de una manera más concisa, remata: “la obra es la forma como *actúa* el texto” (p. 279). Evidentemente, ese “actuar” del texto refiere a su codificación, lectura y dote de sentido que hacen posible que se convierta en obra. Ese actuar está dado por un sujeto. Más adelante revisaremos cómo opera ese sujeto en el contexto de la intertextualidad.

Por ahora, en este apartado, resulta suficiente mostrar que, en la lógica de la semiótica de la cultura, un texto puede representar, entonces, una obra perteneciente a un lenguaje artístico determinado: son textos una puesta en escena, una escultura, un relato, un filme, un videoclip, un videojuego, que al ser dotados de sentido se convierten en obras. Es más, un texto comprende discursos escritos, visuales, auditivos o audiovisuales.

Precisado el concepto de texto, es importante anotar que las relaciones transtextuales muestran el grado de notabilidad del discurso ajeno en el discurso propio. La intertextualidad, la categoría que nos atañe, es la menos abstracta, muestra sin descaro la presencia de otro texto. Se menciona como ejemplo a la cita, el enunciado que se reconoce gramaticalmente por estar entrecomillado, signos gráficos que indican que este enunciado fue emitido por una voz ajena a

la del relato leído. También se menciona como ejemplo el plagio, que es la reproducción exacta de un fragmento de una obra o de su totalidad sin dar crédito al autor primario. Y finalmente se menciona al pastiche, el cual consiste en una obra original que retoma elementos estructurales de otras obras. Pareciera ser un discurso que hace homenaje al o a los discursos que retomó para su construcción.

Otra clasificación más general de la intertextualidad está basada en el reconocimiento que se hace del autor del que se retoma un texto. Puede decirse que la intertextualidad es más explícita en la medida en que se mencione quién es el autor y el título de la obra a la que se alude; de lo contrario, la intertextualidad será más implícita.

En la cita, la intertextualidad es más explícita, ya que el entrecomillado y la obligada referencia de la autoría permite reconocer de dónde proviene el texto aludido. En el plagio, en cambio, la intertextualidad es más implícita porque nunca se menciona quién es el autor del texto referido, ni el título de éste. El pastiche puede colocarse justo a la mitad de esta tipología, ya que el título del intertexto menciona *persé* la obra a la que alude, y tal es la fuerza discursiva del título que pareciera innecesario referir al autor del texto aludido; es decir, se menciona la obra referida pero no su autor, de allí que se considere como un justo medio entre la intertextualidad implícita y la explícita.

1.1.1. Obra, metáfora e intertextualidad

Si consideramos una obra como un texto conformado por imágenes de la cultura, entonces podríamos decir que el texto es *a* mientras que dichas imágenes son *b*. Hemos asignado estas letras a la estructura de la obra para entender que la obra opera como una metáfora, y será en ese

plano retórico que puede concebirse el fenómeno de la intertextualidad. Mas adelante veremos que la necesidad de abordar la obra desde una perspectiva retórica obedece a la naturaleza propia del discurso de la música contemporánea.

Ahora bien, una metáfora está conformada por dos grandes partes y puede decirse que opera de la siguiente manera: "En resumen, si a expresa b entonces 1) a posee b , o es denotado por b ; 2) esta posesión o denotación es metafórica; y 3) a refiere a b " (Goodman, 2010, p. 94).

Es importante entender cómo es que a expresa b . Para ello, habría que distinguir entre representación y expresión: "Una característica provisional entre representación y expresión es que la representación lo es de objetos o acontecimientos, mientras que la expresión lo es de sentimientos u otras propiedades" (Goodman, 2010, p. 54).

Queda de manifiesto, entonces, que en una metáfora a representa un objeto o acontecimiento de b , pero además transporta una carga de sentimientos propios de dichos acontecimientos. La representación se presenta en un primer plano de la metáfora: "Lo que hemos hecho hasta ahora es subsumir la representación, junto con la descripción, en la denotación. Esto nos ha permitido (reconocer la representación) como una relación simbólica y variable. De esta manera, la representación se diferencia de los modos no denotativos de referencia" (Goodman, 2010, p. 52).

Para representar un objeto hay que describirlo, y al hacerlo se hace referencia a lo que se representa: "La referencia a un objeto es una condición necesaria para figurarlo y describirlo, pero ningún grado de semejanza es condición necesaria o suficiente para ello" (Goodman, 2010, p. 50).

De acuerdo con Goodman (2010), tanto la representación como la expresión pertenecen al campo de la denotación, ya que ambas permiten convertir el objeto o el acontecimiento en símbolo: "Denotar es referir (...) Sin embargo, la expresión, como la representación, es un modo

de simbolización" (p. 59).

Si la metáfora implica un proceso de simbolización en el cual se conjugan la representación y la expresión, este proceso solo puede entenderse mediante la transferencia: "La metáfora siempre implica transferencia, en el sentido de que en ella se dota de nuevas extensiones a algunas etiquetas del esquema". (Goodman, 2010, p. 85) El término transferencia será fundamental cuando veamos cómo opera la intertextualidad en el discurso de la música contemporánea. Por lo pronto, basta con comprender que la transferencia de representar y expresar hace posible al símbolo.

Para entender esta dualidad de la metáfora, con adverbios, Goodman (2010) hace un par de analogías; representación es a *literalmente*, mientras que expresión es a *metafóricamente*: "Lo que expresa ejemplifica metafóricamente. Así, lo que expresa tristeza es metafóricamente triste, pero no literalmente triste, es decir, se incluye bajo la aplicación transferida de una etiqueta coextensiva con triste" (p. 87).

En palabras de Genette (1997), la inmanencia y la trascendencia de una obra se deben precisamente a que ésta es una gran metáfora: "La fuerza metafórica requiere una combinación de novedad y oportunidad, de lo extraño y lo evidente. La buena metáfora nos satisface a la vez que nos sorprende. La metáfora será más potente cuando el esquema transferido genere una organización nueva y notable, en lugar de limitarse al reetiquetado de una antigua" (p. 82).

Retomemos el hilo conductor que partió de la obra a la intertextualidad: la obra puede considerarse como texto, a su vez, el texto puede considerarse como metáfora; finalmente, la metáfora puede considerarse como el lugar donde tiene lugar la intertextualidad. De manera que, en la fuerza del intertexto, como producto de la combinación de otros textos, existe una notable carga de novedad; el intertexto presenta una nueva organización discursiva.

Después de visualizar, desde el plano de la retórica, cómo opera la intertextualidad, ahora es necesario mostrar cómo opera pero desde el plano de la estética; no obstante, habría que entrar primero a una ontología de la intertextualidad.

1.1.2. El sujeto de la intertextualidad

Cuando se estudia el fenómeno de la intertextualidad nos avocamos únicamente a lo que sucede con el lector/espectador oyente, debido a la misma naturaleza del fenómeno: la intertextualidad no pertenece al mensaje, ya que es un fenómeno que se ubica fuera de los límites del texto, sino al lector/espectador oyente, ya que la disyuntiva es revelar cuáles son los textos ocultos o disfrazados y las referencias que sugiere el texto primario; dichas relaciones textuales solo pueden ser realizadas a partir del lector/espectador oyente.

Es importante precisar que este lector/espectador oyente también determina si la intertextualidad se presenta como implícita o explícita, es decir, se perfila como un sujeto capaz de realizar las relaciones textuales necesarias para inferir cuál es el texto referido (intertextualidad implícita), o bien, capaz de reconocer que el autor de una obra alude claramente a otro texto (intertextualidad explícita).

De acuerdo con Lotman, la dinámica de los textos artísticos está orientada a acrecentar la unidad interna y a incrementar la heterogeneidad de éstos, de manera que los subtextos que son estructuralmente contrastantes “tienden a una autonomía cada vez mayor”. Después, afirma que en esta dinámica “las posiciones del lector y del autor pueden no coincidir” y que el autor podría ver un texto único, mientras que el lector podría ver una colección de “*novelle* y novelas” (refiriéndose al texto literario como ejemplo para ilustrar la dinámica del texto artístico)

(Lotman, 2000, p. 13).

Esa colección de “*novelle* y novelas” que señala Lotman son subtextos, de manera que, al encuentro del autor con el lector, este último bien no podría percibir la unidad del texto, sino la autonomía del conjunto de subtextos que lo conforman.

En la lógica de concebir la obra artística como texto, Lotman menciona que los estratos del texto entran en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector. Dichos estratos condensan información y hacen que el texto adquiera *memoria*.

Posteriormente, en su obra *La Semiósfera II*, Lotman depura el concepto de *memoria* y lo amplía a *memoria colectiva*, esto es, que la información condensada en los estratos del texto se traduce en imágenes que permanecen a lo largo de generaciones y que son reconocidas de forma masiva:

Los aspectos semióticos de la cultura se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las *leyes de la memoria*, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones de nuevo manifestarse (Lotman, 1996, p. 153).

Con el fenómeno de la textualidad sucede un proceso de conservación similar. Los textos, entendidos como una manifestación discursiva compleja, no pierden vigencia aún cuando hayan sido creados varios siglos atrás. Estos textos son conservados bajo las leyes de la memoria que supone Lotman y vuelven a manifestarse en obras recientes con otro código. Este fenómeno refiere notoriamente a la categoría de intertextualidad.

De esta forma, con la conservación de la cultura bajo las leyes de la memoria, Lotman (1996) asegura que la cultura es una forma de memoria colectiva: "textos separados por siglos, al venir a la memoria, se vuelven contemporáneos". (p. 154) Estas leyes de la memoria son puestas en práctica cuando se lee *Ulises* de Joyce y se relaciona con la *La Ilíada* de Homero y *La Eneída* de Virgilio.

En el caso de la pintura, cuando se observa *Monalisa con bigotes de Dalí*, de Marcel Duchamp, cuya referencia a la obra cumbre de Da Vinci es más que evidente. Y en los discursos sonoros, un claro ejemplo de cómo influye la memoria colectiva en un autor está en la pieza *All you need is love* de la multirreconocida banda británica The Beatles, cuyo inicio reconfigura, tres siglos después, una pieza del aclamado compositor del barroco Johann Sebastian Bach.

El lector encuentra el sentido de un texto a partir de la comprensión de imágenes mentales que le permiten entrelazar su estructura semántica. Las imágenes que usa para comprender el texto radican en su memoria, la cual ha adquirido mediante una experiencia, ya sea discursiva o empírica, basada en la ficción o en la realidad.

Cuando el lector recurre a imágenes que se encuentran en su experiencia discursiva, es decir, que abarque distintos tipos de discurso como relatos escritos, filmes, fotografías, pinturas, esculturas, monumentos, paisajes, entre otros, es como si recurriera a un gran banco de información, el cual puede traducirse en la memoria colectiva a la que se refiere Lotman y, a su vez, en un ejercicio básico de la intertextualidad de Genette.

De ahí que Lotman sea tajante al afirmar que una memoria común es indispensable para entender el lenguaje común. Por ejemplo, imágenes como el Coliseo romano, el Quijote, la Monalisa o hasta la explosión de la bomba atómica, son discursos que permanecen en una memoria común, a lo que Lotman denomina imágenes eternas de la cultura.

El teórico ruso asegura que estas imágenes parten de símbolos simples y complejos, y que los símbolos simples son polisémicos, mientras que los complejos son monosémicos, esto es, un símbolo simple es susceptible de tener más significados que uno complejo, y por lo tanto, tener más interpretaciones. Por ejemplo, la imagen de la cruz es un símbolo simple, por tanto, polisémico, pero la imagen de la explosión de la bomba atómica es un símbolo complejo que se reduce a un significado monosémico.

Toda esta experiencia discursiva del lector se pone en práctica cuando trata de reconstruir el texto que tiene ante sí: “el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado (...), la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y del presente” (Lotman, 1996, p. 157).

No obstante, cuando se habla de intertextualidad, ésta debe ubicarse en el nivel de la semiosis, en el cual el lector no tiene como referente imágenes, sino textos, esto es, el lector retoma otros textos para resolver el acertijo de la lectura.

Para descifrar un texto se recuerdan otros: “la textualidad tiene por fundamento la intertextualidad”. (Riffaterre, 1976, p. 147) El lector asocia dos o más textos con el texto que lee. Ese fenómeno se conoce como intertexto. Para entender como funciona esta asociación, Michael Riffaterre relaciona el intertexto con la teoría del signo propuesta por Charles S. Peirce. Peirce considera que la relación entre signo y objeto está mediada por un interpretante.

Riffaterre (1976) relaciona el texto con el signo, el objeto con el intertexto, es decir, con la asociación de textos, y el interpretante “será un tercer texto que el autor habrá utilizado como equivalente parcial del sistema de signos que él construía para volver a decir, para volver a escribir el intertexto” (p. 147).

El tercer texto que menciona Riffaterre es la solución del lector al problema del autor planteado en el texto; pero a la vez, esta solución es un nuevo texto, mejor dicho, un nuevo intertexto, producto de la asociación entre el texto leído y los otros retomados. A partir de la triada de Peirce (signo-objeto-interpretante), Riffaterre propone la suya: texto-interpretante-intertexto. La creación de un intertexto implica un proceso de interpretación.

Por otro lado, si bien la intertextualidad es un modo de percepción del texto, una forma de entenderlo, también propone ver al discurso como “un conjunto de presuposiciones de otros textos” (Riffaterre, 1976, p. 163).

El autor de un discurso pasa por el mismo proceso de interpretación que el lector: crea un discurso a partir de las asociaciones que tiene con otros textos. El nuevo discurso es producto de una construcción textual. Autor y lector hacen y reconocen, a través de la intertextualidad, la presencia de un texto en otro texto.

Para Gérard Genette, el texto como presuposición de otros textos es posible a través de un fenómeno discursivo que oculta o disfraza la presencia de otros textos en el texto, el cual denomina como palimpsesto.

1.1.3. La intertextualidad como producto de la experiencia estética

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, pp. 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.

El sujeto recurre a su experiencia para retomar los textos que le permitirán comprender y luego interpretar el texto primario o, como se ha explicado, en el sentido de la semiótica de la cultura, de la obra.

Considerar la experiencia estética como una acción de "creación y recreación", implica ver el desciframiento de un texto o una obra como una actividad que genera un original, es decir, un nuevo texto, una nueva obra que, si bien se basa en otras para su concreción, puede considerarse única porque fue concebida a partir de una construcción textual. Una reinterpretación o reconfiguración de esta nueva obra significará el nacimiento de otra nueva obra, y así sucesivamente, ya que la actitud estética es "incansable" y "exploradora".

De esta manera, puede concluirse que el producto de descifrar una obra es el intertexto, el cual, a su vez, es una nueva obra, un original que ha derivado de una construcción textual. A su vez, este intertexto quedará como una obra abierta, susceptible de ser reinterpretada y reconfigurada con otra significación.

La relación entre el texto, el sujeto y el intertexto nos llevan a considerar ciertas características de la obra:

Así, pues, el término de “obra” no se puede tomar del todo en el sentido en que lo entendemos hoy. Abarca una realidad indiscutible: la unidad compleja, pero fácilmente reconocible, que constituye la colectividad de las versiones manifestando su materialidad; la síntesis de los signos empleados por los “autores” sucesivos (cantores, recitadores, copistas) y de la literalidad de los textos. La forma-sentido así engendrada resulta sin cesar puesta en tela de juicio. La obra está fundamentalmente en movimiento. No tiene fin propiamente dicho: en cierto momento se contenta por las razones que sean, con cesar de existir. Se sitúa fuera y jerárquicamente por encima de sus manifestaciones textuales (Genette, 1997, p. 229).

La obra está en movimiento por su misma naturaleza intertextual, es decir, como entidad discursiva, al ser dotada de sentido por un sujeto, manifiesta los textos a los que refiere: “La obra así concebida es por definición dinámica. Crece, se transforma y declina. La multiplicidad y la diversidad de los textos que la manifiestan constituyen en cierto modo sus efectos sonoros internos” (Genette, 1997, p. 229).

Genette asegura que la incompletitud es inherente a la obra, que este fenómeno no cesa de evocar una totalidad de un mundo artístico: “Esa evocación incesante, esa llamada implícita de cada obra a todas las demás, merece bastante –creo yo– el término de trascendencia” (Genette, 1997, p. 250).

Y es precisamente el término *trascendencia* con el que el mismo Genette designa a la trasntextualidad, este gran amasijo teórico dentro del cual se ubica la categoría que es propia de este trabajo, la intertextualidad.

De manera que Genette confirma la premisa que desde algunos párrafos anteriores hemos manejado: la obra es intertexto y posee una naturaleza intertextual, su trascendencia radica en su capacidad de evocar otras obras, esto es, en su capacidad intertextual.

1.2. Funcionamiento de la intertextualidad en el discurso sonoro

Para mostrar cómo se concibe la intertextualidad en la música contemporánea, es menester explicar cómo funciona y cómo trastoca la producción del discurso sonoro. Entendemos por discurso sonoro el conjunto de signos y símbolos que se encuentran en una composición musical, que comprende desde su lírica hasta la ejecución de los instrumentos que la acompañan.

Según Saussure, el signo lingüístico está compuesto por un significado y un significante; dado que el signo lingüístico es la unidad básica del discurso, entonces, para su análisis, el discurso podrá descomponerse en unidades cada vez más pequeñas, tanto en el plano de su significado como en el de su significante. (Grupo μ , 1987, p. 71) La dualidad compositiva del signo lingüístico derivará en oposiciones binarias para consolidar su significación.

1.2.1. Un modelo para el análisis del texto como metáfora

Para estudiar el mecanismo de descomposición del cual un discurso puede ser objeto, el grupo μ sugiere que “toda aparente “transformación” puede convertirse en supresiones o adjunciones de

unidades” (Grupo μ , 1987, p. 71), y proponen el siguiente modelo de análisis:

Operaciones	Expresión		Contenido	
	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
I. Supresión	Aféresis, apócope,	Crisis	Sinécdote y	Litote I
1.1. Parcial	síncope, sinéresis		antonomasia	
1.2. Completa	Anulación	Elipsis, zeugma,	generalizantes,	Reticencia,
	Emblanquecimiento	asíndeton,	comparación,	silencio
		parataxis	metáfora <i>in presentia</i> .	
			Asemia	
II. Adjunción	Prótesis, diéresis,	Paréntesis,	Sinécdote y	Hipérbole,
2.1. Simple	afijación, epéntesis	concatenación	antonomasia	silencio
2.2. Repetitiva	Reduplicación,	expleción,	particularizantes,	hiperbólico
	insistencia, rimas,	enumeración	arquilexia	
	aliteración,			Repetición,
	paranomasia	Reproducción,	<i>Nada</i>	pleonasma,
		polisíndeton,		antítesis
		métrica, simetría		
III. Supresión / Adjunción	Lenguaje infantil,	Silepsis,	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
	sustitución de	anacoluto		
3.1. Parcial	afijos, retruécano.			Alegoría,
3.2. Completa	Sinonimia sin base	Cambio de	Metonimia	parábola, fábula
3.3. Negativa	morfológica,	clase, quiasmo		

	arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo <i>Nada</i>	<i>Nada</i>	Oxímoron	Ironía, paradoja, antífrasis, litote 2
IV. Permutación 4.1. Cualquiera 4.2 Por inversión	<i>Contrepret,</i> anagrama, metátesis Palíndromo, <i>verlen</i>	Tmesis, hipérbaton Inversión	<i>Nada</i>	Inversión lógica, inversión cronológica

(Grupo μ , 1987, p. 95)

Cómo se puede observar, el modelo del grupo μ está basado en el uso de figuras retóricas para explicar como se transforman, modifican o reemplazan las unidades de un discurso:

La retórica es un conjunto de desvíos susceptibles de autocorrección, es decir, que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas. El desvío creado por un autor es percibido por el lector gracias a una marca y reducido inmediatamente después gracias a la presencia de una invariante. El conjunto de estas operaciones, tanto las que se desarrollan en el productor, como las que tienen lugar en el consumidor, produce un efecto estético específico que se puede llamar *ethos* y que es el verdadero objeto de la comunicación artística (Grupo μ , 1987, p. 95).

Si la intertextualidad refiere a la presencia de un texto en otro, entonces el uso de las figuras retóricas nos permitirá analizar cómo es que el texto primario se transformó, modificó o fue reemplazado por el intertexto.

1.2.2. Un modelo para el análisis de la intertextualidad en el discurso sonoro

Este uso de las figuras retóricas, inspirado en el modelo del Grupo μ , deberá enmarcarse en el lenguaje del discurso sonoro de la música contemporánea, el cual, para efectos de esta investigación, se centrará en las siguientes categorías: entrada, *riff**, verso, estrofa, coro, ritmo de la guitarra, *solo** (de guitarra o de bajo), *bass line**, *drums beats**, arreglos orquestales, salida. De esta manera, el modelo propuesto por el Grupo μ , adaptado al análisis intertextual del discurso musical, quedaría de la siguiente forma:

Operaciones	Categoría musical en el texto	Instrumentos musicales en esta categoría	Figura retórica usada para interpretar el texto	Categoría musical resultante en el intertexto	Significación del fragmento reinterpretado
I. Supresión					
II. Adjunción					
III. Supresión / Adjunción					
IV. Permutación					

* Para facilitar su comprensión, las palabras marcadas con asterisco aparecen en un glosario, al final de esta obra.

Cómo se puede ver, las categorías sobre la morfología, la sintaxis, la semántica y la lógica, han sido sustituidas por las partes que conforman el intertexto según Rifaterre (texto, interpretante, intertexto). En la parte del interpretante se usarán las figuras retóricas que explicarán cómo fue que un segmento del discurso sonoro se presentó, en un primer momento, en el texto, y cómo cambió cuando apareció en el intertexto.

Dichas figuras retóricas mostrarán los cambios en la estructura de un discurso a otro y determinarán “versiones más o menos rápidas o más o menos fuertes; de hecho, esas variaciones se suelen dejar al arbitrio de los intérpretes y funcionan como opciones de ejecución y, por tanto, de manifestación”. (Genette, 1997, p. 205) Las figuras retóricas utilizadas darán cuenta, en el intertexto, de cómo los intérpretes transformaron la estructura del texto.

Genette señala dos factores de transformación en el discurso sonoro: el cambio de altura o transposición, y, por tanto, de tonalidad, y el cambio de timbre o de instrumento. Las figuras retóricas, en este modelo de análisis nos permitirán mostrar estos dos factores de transformación de un discurso a otro.

1.2.3. Significación del intertexto sonoro: la intencionalidad

La última categoría del modelo de análisis sugerido se denomina *Significación del fragmento reinterpretado*. Es menester para el análisis intertextual mostrar cuál es la significación del nuevo texto. Para ello, vale decir que, al develar dicha significación, se develará la intencionalidad del intertexto.

Franz Brentano, quien retoma el concepto de intencionalidad en la filosofía moderna, afirma que ésta es una capacidad inherente al pensamiento y a la conciencia humana. Para él, la

intencionalidad refiere a un contenido, a un objeto, a “algo”. Para comprender ese “algo”, Brentano (1992) dice “que nos alegramos de algo por algo, que nos entristecemos o apesadumbramos por algo; y también se dice: esto me alegra, esto me duele” (p. 84).

La intención es propia de los fenómenos psíquicos o mentales, y permite entender al objeto: “podemos definir los fenómenos psíquicos diciendo que son aquellos fenómenos que contienen en sí, intencionalmente, un objeto” (Brentano, 1992, p. 82), esto es, existe una relación que se da entre un sujeto mentalmente activo y un objeto presente en su conciencia; esa relación es de carácter inherentemente intencional. Este carácter intencional de la mente comprende experiencias, creencias, deseos y sensaciones que estarán puestas en relación con el objeto.

La intencionalidad es un atributo de los objetos de la conciencia. Brentano denomina como objeto intencional aquel movimiento de la conciencia que se traduce en acto: “el objeto intencional no es real en la conciencia, pues lo único real es el acto, y la única forma en que puede estar dado en éste es justamente como objeto, o sea, como correlato intencional”. (Brentano, 1992, pp. 124 y 125) Puede decirse, entonces, que Brentano sugiere, en principio, que todo acto es intencional.

De acuerdo con Searle (1983), quien retoma el concepto de intencionalidad que trabajó Brentano, afirma que “la intencionalidad es aquella propiedad de muchos estados mentales por los cuales éstos se enfocan o se refieren a objetos y estados de atracciones en el mundo”. (p. 14) Para clarificar esta premisa, Searle asegura que “intencionalidad no es lo mismo que conciencia. Muchos estados conscientes no son intencionales (...) y muchos estados intencionales no son conscientes” (p. 15). Searle manifiesta que no todos los estados mentales tienen intencionalidad, que las creencias, miedos, esperanzas y deseos son intencionales, pero que hay formas de nerviosismo y ansiedad indirecta que no son intencionales.

Para Searle (1983) no hay ninguna acción sin intención, a pesar de que hay muchos aspectos incomprensibles en alguna acción:

Pero hay que darse cuenta que, mientras hay muchos estados de atracciones que no son pensados para obtener o desear obtener algo, no hay acciones sin intenciones. Aún en una acción que pareciera no intencional como el casamiento de Edipo con su madre, este suceso significa una acción idéntica que Edipo provocó intencionalmente, esto es, casarse con Yocasta. Hay muchos estados de atracciones sin que les correspondan creencias, y muchos estados de atracciones sin deseos que les correspondan, pero en general no hay acciones sin intenciones que les correspondan (p. 82).

Searle concibe una acción como todo lo que uno puede provocar. Por ejemplo, estornudar no puede considerarse una acción porque no es algo que nosotros provoquemos, pero si beber, abrazar, leer y, claro, hablar.

Ahora, un rasgo distintivo de la intencionalidad es que ésta siempre está siendo comunicada, ya sea a base de acciones o de palabras:

Una declaración está satisfecha si y solo si es verdad, una orden está satisfecha si y solo si es obedecida, una promesa está satisfecha si y solo si es cumplida, y todo esto también aplica a los estados intencionales. Las creencias están satisfechas si las cosas son como yo las creo, los deseos están satisfechos si son cumplidos, las intenciones están satisfechas si son comunicadas (Searle, 1983, p. 100).

De manera que, para Searle, todo lo que se dice, todo acto del habla, conlleva una intención. Así, nadie puede hacer una declaración sin expresar una creencia o hacer una promesa sin expresar una intención porque la condición esencial del acto del habla tiene, como condiciones de satisfacción, las mismas condiciones de satisfacción que las que expresan los estados intencionales. Searle (1990) explica de una manera más concreta cuál es el papel de la intencionalidad en los actos del habla:

Un punto de partida muy útil para una explicación del significado; en primer lugar, porque conecta significado e intención, y en segundo lugar, porque captura la siguiente característica esencial de la comunicación lingüística. Al hablar intento comunicar ciertas cosas a mi oyente, haciéndole que reconozca mi intención de comunicar precisamente esas cosas. Logro el efecto pretendido en el oyente haciéndole que reconozca mi intención de lograr ese efecto y, tan pronto como el oyente reconoce qué es lo que intento lograr, se cumple, en general, el efecto que se pretendía. El oyente comprende lo que estoy diciendo tan pronto como reconoce que mi intención, al decir lo que emito, es una intención de decir esa cosa (p. 51).

Dennet (1998) también manifiesta que todo lo que se dice tiene una intención de por medio: “Para obtener lo que se quiere a menudo hay que decirlo (...) ¿La gente utiliza de verdad esta estrategia (intencional)? Sí, siempre” (pp. 31 y 32).

Dennet (1998) adjudica a la intencionalidad, la cual establece que se manifiesta como una actitud o estrategia, una habilidad predictiva: “La estrategia intencional nos brinda un poder predictivo que no podemos obtener por ningún otro método”. (p. 33) Para Dennet cualquier

estrategia tiene el objetivo de predecir el comportamiento de un objeto o sistema. De hecho, retoma a Brentano y asegura que “la estrategia intencional consiste en tratar al objeto cuyo comportamiento se quiere predecir como un agente racional con creencias y deseos” (p. 27).

Explica, por ejemplo, que una estrategia astronómica resultaría ser más eficaz al momento de predecir cuánto durará un eclipse que una estrategia astrológica. Pero es importante subrayar que Dennet no se enfoca en si una estrategia funciona o no, solo recalca el poder de predecir que la estrategia, y particularmente la intencional, tiene. Y claro, acotar que la estrategia intencional es puesta en práctica por sujetos del lenguaje:

He aquí cómo funciona (la actitud intencional): primero se decide tratar al objeto cuyo funcionamiento hay que predecir como un agente racional; luego se deduce qué creencias debería tener ese agente, dada su posición en el mundo y su objetivo. Más tarde se deduce qué deseos tendría que tener siguiendo las mismas consideraciones, y por fin se predice que este agente racional actuará para conseguir sus metas a la luz de sus creencias (Dennet, 1998, p. 29).

En efecto, la cualidad de predicción que tiene la estrategia intencional está sometida a la interpretación, y esta interpretación bien no puede determinar cuál es la predicción que conlleva la estrategia intencional: “Los cánones de interpretación de la estrategia intencional no logran producir veredictos claros y constantes acerca de qué creencias y deseos atribuirle a una persona” (Dennet, 1998, p. 38).

Será necesario, entonces, determinar esos cánones de interpretación que permitan definir la estrategia intencional de una persona. Esos cánones, en el caso del discurso sonoro, están

determinados en el modelo de análisis sugerido. Al estudiar cada estructura que fue producida por un determinado instrumento musical, en los términos retóricos y estéticos expuestos, se establecieron los cánones que deben encausar la interpretación de las significaciones de dichas estructuras.

Puede concluirse que el encontrar la significación de las partes del discurso sonoro implica develar también su intencionalidad: “Si yo digo algo como *John cree que p*, el enunciado se puede entender por si solo. Pero si yo digo que *John quiso decir que p*, el enunciado sugiere una reflexión (para entender lo que *p* quiso decir)”. (Searle, 1983, p. 106) De manera que reflexionaremos sobre lo que cada parte del discurso sonoro “quiso decir”.

1.3. La intertextualidad en el discurso sonoro de la música contemporánea

Hemos visto que la intertextualidad muestra la presencia de un texto en otro. Pero para comprender cómo la intertextualidad puede manifestarse en la complejidad de un texto entendido como una obra de la cultura, es necesario exponer cuál es la lógica con la que opera.

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” (p. 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” (Jameson,

1991, p. 46).

Esta premisa nos permite entender, entonces, cuál es el funcionamiento de los mencionados ejemplos de intertextualidad (cita, plagio y pastiche), y cómo el pasado al que se alude puede reconfigurarse en un aquí y ahora determinado, en una deixis, en términos de Saussure; así, en el caso del pastiche, éste representa “un intento desesperado de reapropiarse un pasado perdido (que) se estrella contra la férrea ley de los cambios de moda” (Jameson, 1991, p. 47).

Esa deixis saussuriana se enmarca en el posmodernismo, corriente artística impulsada en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, a partir de su legitimación como nación vencedora de la Segunda guerra mundial: “toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales” (Jameson, 1991, p. 19).

El posmodernismo, entonces, postula un código con una estética propia: “la sensibilidad estética moderna (y posmoderna) se revela como típicamente pluralista. Como contraste –tal vez un poco sofisticado–, he de recordar que las tragedias griegas, en los siglos V y IV, sólo se representaban una vez” (Genette, 1997, p. 231).

Si la estética posmoderna se revela como pluralista y la intertextualidad, en la lógica de la obra y la cultura, como la combinación de textos preexistentes, entonces el posmodernismo se caracterizará por ser la epítome de la selección y combinación de obras preexistentes para la generación de nuevas obras.

Así, en el marco del posmodernismo, puede deducirse que la música deviene de una naturaleza intertextual:

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 (Genette, 1997, pp. 71 y 72).

El objeto de estudio de esta investigación, la música contemporánea anglosajona, es precisamente una manifestación artística del posmodernismo: surgida durante la posguerra en Estados Unidos con la irrupción del *blues** y del *rock and roll**, brincó en las siguientes décadas de Norteamérica al Reino Unido y viceversa.

1.3.1. La cita y el plagio en el discurso sonoro de la música contemporánea

Anteriormente vimos que Genette ejemplifica la intertextualidad con tres manifestaciones discursivas: la cita, el plagio y el pastiche. En este apartado nos referiremos a cómo operan la cita y el plagio en el discurso sonoro de la música contemporánea.

De acuerdo con Nelson Goodman, no existe, dentro del discurso sonoro, 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” (1990, p. 80).

Estos tres criterios que indica Goodman nos permitirán distinguir, por lo pronto, las diferencias entre cita, plagio y pastiche en el discurso sonoro. 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, p. 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 sonoro; es decir, los otros dos criterios, el énfasis y las pausas, permiten comprender estructuras que están “dentro” del discurso sonoro.

De esta manera, es posible utilizar el primer criterio (el contexto) para distinguir la cita del plagio en el discurso sonoro. Dado que el contexto se refiere a todas las condiciones externas a la generación y ejecución del discurso sonoro, 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 sonoro.

Antes de avocarnos 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.

Como lo habíamos mencionado anteriormente, haciendo 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 consideró que éste último haya plagiado dicha estructura sonora.

Con base en lo anterior, podemos establecer que, dentro del discurso sonoro, 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.

1.3.2. El pastiche en el discurso sonoro de la música contemporánea

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 realiza una diferenciación estilística fundamental: “El pastiche (...) ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia” (Jameson, 1991, p. 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, p. 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” (p. 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 o emisor, 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.

Retomando 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 sonoro sea, técnicamente, un pastiche.

Es posible distinguir, dentro del discurso de la música contemporánea, dos tipos de pastiche, el cóver 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 cóver prevalecen las mismas pausas y el mismo énfasis en el ritmo del discurso sonoro 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 interprete podría “distorsionar” (un efecto muy característico en los instrumentos de cuerda eléctricos de las agrupaciones anglosajones de los 80 y 90) dichos *riffs* o, incluso, la misma voz.

En el cóver, 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. En el capítulo 3 de esta obra, cuando se realice el análisis del discurso de Nirvana, se detallarán estos recursos retóricos.

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 una nueva composición.

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* (Kuhn, 2012, p. 24); no obstante, los orígenes del término están enraizados en el discurso sonoro y pueden rastrearse en la década de los 40, momento en el que surgen los sound system jamaíquinos y las primeras figuras de los disc jockeys, más tarde denominados Dj's, personajes que reproducían y remezclaban música a lo largo de una fiesta (<http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/tecnofobia/apologia-del-remix.php>).

Sin embargo, la creación del sintetizador, el primer instrumento que permitió generar sonidos artificialmente a partir de corrientes eléctricas, revolucionaría la figura del Dj. Creado por el doctor Robert Moog y comercializado por vez primera en 1965, el sintetizador convirtió al

Dj en un personaje que pudo mezclar y reproducir sonidos a partir de una máquina que ya los contenía: “el Dj o pinchadiscos (...) crea música en tiempo real a base de mezclar temas musicales que ya existen, y que depende de un equipo electrónico diverso” (Manovich, 2004, p. 189).

Keith Emerson, tecladista de la banda Emerson Lake and Palmer, fue el encargado de dicha popularización. La trascendencia de este sintetizador, que el músico bautizaría como Minimog Emerson es que “podía desplazarse por el escenario o contonearse altivo entre su escenografía de teclados” (Blanquez, 2002, p. 67).

Retomemos la esencia del sintetizador: un instrumento que contiene una serie de estructuras sonoras artificiales que pueden ser manipuladas y mezcladas por alguien para construir nuevas estructuras sonoras.

De manera que el sintetizador representa, como instrumento, la aparición del primer ordenador en la música. Y la incidencia de las computadoras en la música marcaría una nueva construcción de su lógica discursiva.

Según Manovich (2004), podemos considerar al sintetizador como un nuevo medio de comunicación (p. 9), ya que los nuevos medios son aquellos gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas y textos computables, es decir, que son almacenados, manipulados y que están dispuestos desde un ordenador.

Otra característica de los nuevos medios es que los textos que en ellos se construyen no se crean partiendo desde cero, “sino que son un montaje a base de fragmentos que ya están hechos” (Manovich, 2004, p. 178).

El sintetizador presenta una colección de sonidos artificiales. Quien maneja un sintetizador no crea música “partiendo desde cero”, sino que selecciona y mezcla determinados sonidos para crear su discurso.

Esta incidencia del ordenador en la música evidentemente también reconfiguraría el papel del músico: “Con los medios electrónicos y digitales, la producción artística implica escoger entre elementos prefabricados”. (Manovich, 2004, p. 181) En esta lógica, el Dj, como músico que está detrás de un sintetizador o de algún ordenador que almacene y permita la producción de sonidos, se puede considerar como “un técnico que le da vueltas a un botón aquí, aprieta un interruptor allá..., en un accesorio de la máquina” (Manovich, 2004, p. 180).

En la lógica del pastiche, el remix, como la máxima expresión discursiva proveniente del sintetizador y creada por el Dj, también representa una nostalgia por el pasado. La injerencia del ordenador en su construcción, intensifica “el reciclaje y la cita interminable de los contenidos, los estilos artísticos y las formas del pasado” (Manovich, 2004, p. 186).

De hecho, Manovich hace incapié en el Dj como una de las principales figuras culturales en la creación de nuevos discursos con ordenadores: El Dj es la mejor demostración (de) la selección y combinación de elementos preexistentes. (...) La esencia del arte del Dj es la habilidad para mezclar elementos seleccionados de maneras ricas y sofisticadas” (Manovich, 2004, p. 190).

Podemos concluir, entonces, que el remix, como derivado del pastiche, crea un discurso a partir de textos ya existentes y enmarca la creación artística en un proceso de selección y combinación, la cual rompe con el esquema romántico de la creación como un proceso de producción que parte desde cero.

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, en la lógica de la deixis saussuriana. El resultado de esta adaptación o reconfiguración es un nuevo discurso con otras significaciones sociales y culturales.

Veamos algunos ejemplos de la trascendencia textual que tienen el cover y el remix, como discursos sonoros derivados del pastiche. En la década de los 60 se cimentaron las bases de la música popular anglosajona, mejor etiquetada por la industria como rock. El gran basamento musical del rock es el *blues*.

De acuerdo con Paul Oliver, el blues fue creado en Norteamérica en el siglo XIX, pero huyó a Europa después de la segunda guerra mundial por la falta de espacios, la censura y la discriminación que sufrieron sus exponentes en su país natal. De esta manera, personajes como Leadbelly, Elmore James, Bessie Smith, Muddy Waters, entre otros, dieron giras por Europa y fascinaron e influyeron a iconos como Mick Jagger, Pete Townsend, Eric Burdon, Eric Clapton y Robert Plant, por mencionar algunos (Bigsby, 1982, p. 348).

En el viejo mundo, el blues se convirtió en el fundamento de la cultura popular y los exponentes de esta cultura popular, es decir, los clásicos bastiones del rock que se mencionaron, empezaron a amalgamar sus canciones primero, haciendo versiones o covers de las piezas de blues que escuchaban; después, retomaron la estructura sonora del blues para componer sus propias piezas. Se puede apreciar que en los discos debut de Rolling Stones, The Who, Animals, Cream y Led Zeppelin la mayor parte de las canciones son covers de los exponentes de blues mencionados.

Me parece pertinente comparar la estructura de las canciones que se muestran en la cultura popular y aquellas que nacieron del blues, porque esto permite reconocer cómo es que el rock reconfiguró el discurso de los músicos negros. El blues, menciona Oliver, es un estado de ánimo. De hecho, blues significa tristeza. Un cantante de blues alivia su tristeza al ejecutar esta música. El blues es la expresión de la experiencia negra: esclavismo, explotación, aislamiento, discriminación racial.

El rock reconfiguró el blues mediante el cóver a partir de las siguientes estrategias sonoras discursivas: se incrustaron distorsiones en las guitarras que se intensificaron con el crujido de los amplificadores; se hizo mayor énfasis en la agresividad y/o sensualidad del canto; y la más importante, la historia contada en cada canción de blues se compactó en una pegajosa estructura de verso, coro, verso.

El homenaje que realizaron los músicos de rock a los exponentes del blues, no solamente se puede apreciar en las mismas piezas musicales, sino que se subraya en el álbum o LP publicado, cuando se reconoce la autoría de las canciones. En todos los álbumes debut de las agrupaciones de rock mencionadas, se destacan los autores de blues a quienes hicieron los cóvers.

Ahora, ¿cuáles fueron las implicaciones culturales que derivaron de esta reconfiguración discursiva? A grandes rasgos, el impacto de las canciones de rock cimentó el nacimiento de una nueva industria cultural, la de la música popular; impuso una nueva estética: pasó de los trajes (igualmente característicos en los músicos de blues) a los pantalones de mezclilla entallados, las playeras y el cabello largo; así como en su momento el blues se cuestionaba la razón de ser de la raza negra en la decadencia social que devino con la segunda guerra mundial, el rock fungió como protesta contra la guerra de Vietnam; pero la más importante porque reproduciría el rock

en las décadas siguientes, formó la identidad y amalgamó el sentido de pertenencia de la juventud europea, principalmente, la inglesa.

La trascendencia textual del remix proviene de las pistas de baile. A finales de la década de los 80, Inglaterra vivió una ebullición musical solo comparada con el hipismo* de finales de los 60; la llamada generación del éxtasis encontró su razón de ser en la mencionada droga y las *raves**. Ambos alicientes tenían dos grandes fundamentos musicales: el *house* y el *techno*.

Ambos ritmos fueron amalgamados en Estados Unidos, el primero en Chicago, el segundo en Detroit. Ambos ritmos nacieron en clubes frecuentados por afroamericanos, donde la mayoría de los asistentes eran gays. Como sucedió con el blues, tanto el house como el techno fueron ritmos marginados que, hasta que migraron a la isla, encontraron la aceptación de la juventud británica y empezó a cimentarse una nueva industria musical (Blanquez, 2002, p. 288).

Claro, como sucedió con el rock, los remixes que realizarían Dj's como Paul Oakenfold, Mike Pickering y Danny Rampling, reconfigurarían la estructura sonora de los mencionados géneros.

Dado que química e históricamente está emparentada con el hipismo (del LCD se sintetizó el éxtasis y el verano del amor hippie ocurrió en 1969, mientras que el nuevo verano del amor zippie sería en 1989), la generación del éxtasis sin duda lo reconfigura en otro aquí y ahora y lo dota de un nuevo sentido e impone una lógica y estética propias.

Social y culturalmente, encontramos en el remix de la generación del éxtasis, un homenaje a distintos movimientos musicales, sociales y culturales de otras épocas: el hipismo, la psicodelia, el LCD, la música disco, y los clubes y las pistas de baile de finales de los 70.

1.3.3. La intertextualidad en la ejecución del discurso sonoro “en vivo”

La ejecución de la música contemporánea fuera del estudio de grabación presenta aspectos particulares para el análisis de la intertextualidad del discurso sonoro. La característica principal de la ejecución “en vivo” es que el discurso sonoro es susceptible de la improvisación, esto es, que el intérprete puede jugar con la duración y composición de las obras que ejecuta y no precisamente interpretar las obras como una réplica exacta de lo que hizo en el estudio de grabación y que el oyente puede escuchar en el álbum.

La industria de la música contemporánea ofrece otra posibilidad: la grabación de la ejecución “en vivo” del intérprete. Sin lugar a dudas, la inscripción del discurso sonoro “en vivo” en un álbum, facilita el análisis de la improvisación y de la intertextualidad.

Ahora, si en párrafos anteriores asumíamos que la música es, por naturaleza, intertextual, veremos que, en el contexto de la improvisación, el discurso sonoro alcanza el clímax de la intertextualidad: “una improvisación musical o de otra índole, se apoya siempre en un tema preexistente, al modo de la variación o de la paráfrasis, o en cierto número de fórmulas o estereotipos que excluyen toda posibilidad de una invención absoluta de cada instante, nota tras nota, sin estructura alguna de concatenación” (Genette, 1997, p. 69).

Sin embargo, la improvisación también puede representar el clímax de la inventiva y la originalidad en el discurso sonoro: “Una actuación improvisada puede seguramente, y en el “mejor” de los casos, ser autónoma, en el sentido de que el artista no ejecute en ella un texto anteriormente producido por otro (...) ni por él mismo (...), sino que “brote de sus dedos” sin préstamo ni premeditación” (Genette, 1997, p. 69).

De manera que, en el contexto de la improvisación, el intérprete tiene la posibilidad de crear

un discurso con un altísimo grado de intertextualidad, pero al mismo tiempo, de originalidad: “el improvisador, sea cual fuere su grado de originalidad y su capacidad de invención, es siempre en el instante, creador e intérprete, a la vez” (Genette, 1997, p. 70).

Vale la pena precisar que, si bien no puede afirmarse que la improvisación siempre estará presente en las actuaciones “en vivo” de un intérprete, porque existe la posibilidad que las ejecuciones de las obras hayan sido planeadas con antelación, nota a nota, traste a traste y estrofa a estrofa, también es cierto que la interpretación “en vivo” de una obra difícilmente puede ser una réplica del discurso que se presenta en un álbum, y menos aún, si esta interpretación no tiene ningún referente en un estudio de grabación, entonces el grado de intertextualidad de la obra aumenta.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la comprensión de la intertextualidad en la lógica del discurso sonoro de la música contemporánea, ha permitido un somero análisis de diversas manifestaciones culturales y sociales a partir de otros códigos (los que ofrece la analogía del texto propuesta por Geertz).

La semiótica y otras vertientes de la teoría social deben poner sus ojos en estas superfluas exposiciones, en aras de profundizar un análisis que permita una comprensión que, hasta hoy, no resulta suficiente en torno a los mencionados fenómenos de la sociedad y la cultura popular.

En adelante, este trabajo tratará de profundizar, a partir del basamento teórico propuesto en este capítulo, en el análisis del movimiento musical y social más trascendente de las últimas décadas, el grunge.

2. Comprensión semiohistórica del discurso de Nirvana y del movimiento *grunge* a través de la intertextualidad

A más de 20 años del deceso de Kurt Cobain (8 de abril de 1994), guitarrista, vocalista y líder de Nirvana, la banda estadounidense más importante del movimiento *grunge*, a su vez, el movimiento musical más trascendente de las últimas décadas, resulta necesario un esfuerzo teórico que permita entender las significaciones de dicho movimiento.

Para realizar dicha tarea, en el capítulo anterior se sentaron las bases teórico metodológicas para comprender el discurso sonoro de los movimientos*¹ y escenas* de la música contemporánea anglosajona. Se recurrió a la categoría de intertextualidad y a un basamento teórico fundamentado en la retórica y la estética. Ahora, en este apartado, se tratará de construir nuestro objeto de estudio, partiendo de la generalidad del discurso del *grunge* como movimiento musical hasta llegar al particular discurso de la agrupación Nirvana, con base en las implicaciones que tiene el estudio de la intertextualidad.

La construcción de nuestro objeto de estudio es un trabajo que, como propone Geertz (1994), se perfila como un esbozo para comprender el comportamiento de distintos grupos sociales, en este caso, aquel que estuvo involucrado en el *grunge*, movimiento musical que nació y se desarrolló en la ciudad de Seattle, Estados Unidos, entre la década de los 80 y 90 del siglo XX.

2.1. Reconocimiento del movimiento *grunge* como pastiche

Agosto de 1991. Estaba por iniciar la ebullición musical y comercial del movimiento *grunge*, su gran auge. Dos días después de la filmación del videoclip más emblemático del movimiento,

*Para facilitar su comprensión, las palabras marcadas con asterisco aparecen en un glosario, al final de esta obra.

Smells Like Teen Spirit, Nirvana viajó a Europa para comenzar una gira de conciertos a lado de la banda neoyorkina Sonic Youth. Dicha gira es de vital importancia para la comprensión del *grunge* como un pastiche porque ésta quedó plasmada en un documental denominado *The Year Punk Broke*, dirigido por Dave Markey.

Este documental contiene actuaciones en vivo de los mencionados Sonic Youth, así como de las bandas 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, p. 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, p.

326). Así se refirió Cobain a dicho evento en una carta que pensaba enviar a Eugene, vocalista de los Vaseles: “Todos nuestros amigos estarán en Reading. Mudhoney, Babes In Toyland, Sonic Youth, Iggy, etc. ¡Fiestorro seguro!” (Cobain, 2002, p. 89). Todas las bandas mencionadas, como se verá a continuación, 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 y que, musicalmente, también considera como “*punk*”. Asimismo, también puede identificarse que, como el título alude al fin de un periodo, por ende, implícitamente también indica el inicio de otro periodo. Ese periodo que inicia, se deduce, es el *grunge*: “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, p. 121).

Si se continúa el análisis de este título pero sometido a las implicaciones del pastiche, tenemos que la 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, p. 123).

Cobain estaba consciente que, si bien el *punk* sentó las bases de una nueva industria musical y contracultural, las bandas influidas 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, p. 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 reconocimiento esperado. De manera que, el recorrido histórico sugerido por ese pastiche llamado *The Year Punk Broke* se ciñe a la década de los 80, década que incubaría el movimiento *grunge*.

2.1.1. Reconstrucción genealógica del movimiento *grunge*

Fue en Seattle, ciudad del noroeste estadounidense, donde nacería el movimiento. De las bandas mencionadas que participan en *The Year Punk Broke*, Mudhoney es el hilo conductor que lleva hacia las agrupaciones pioneras de la escena de esta ciudad.

Mark Arm y Steve Turner fundaron Mudhoney, quienes debutaron con *Touch Me I'm sick*, su sencillo* debut, en 1988, que a la postre les permitiría lanzar el álbum* *Superfuzz Bigmuff* en 1990. Ahora, tanto Arm como Turner ya tenían un importante pasado musical en la escena antes de Mudhoney.

Arm y Turner habían pertenecido a una de las dos bandas seminales del *grunge*, Green River, formada en 1984 por Andrew Wood, quien debe considerarse el fundador de la escena Seattle, porque en 1981, tres años antes de formar Green River, fundó Malkfunkshn: “Con sólo dos EPs*, *Come On Down* (1984) y *Dry As A Bone* (1987), y un álbum*, *Rehab Doll* (1988), “destruyeron las virtudes de una generación”” (Blanquez, 2004, p. 206), según dijo una vez (y en sentido positivo) Bruce Pavitt refiriéndose a Green River. Pavitt sería un personaje fundamental en el entramado industrial del movimiento, como se verá más adelante.

Además de Wood, Arm y Turner, la formación de Green River quedó completada con Stone Gossard y Jeff Ament (futuros Pearl Jam, considerada la segunda banda más influyente y exitosa del *grunge* después de Nirvana).

En Green River confluían dos estilos sonoros distintos: uno más cercano al *punk*, impulsado por Arm y Turner, y otro más tendiente al *hard rock** setentero, promovido por los futuros Pearl Jam. Esta diferencia estilística propiciaría la ruptura de Green River y la formación de la mencionada Mudhoney (Arm y Turner) y de Mother Love Bone (Gossard y Ament). Ésta última banda, junto a Soundgarden, serían las primeras en firmar con una disquera trasnacional*.

Mother Love Bone editaría un EP, *Shine* (1989), y un álbum, *Apple* (1990). Por otro lado, Andrew Wood, el fundador de Green River, padecía una severa adicción a la heroína que le cobraría factura precisamente en 1990. El 16 de marzo del mencionado año, Wood sería encontrado muerto por sobredosis.

Su deceso propiciaría la ruptura de Mother Love Bone; no obstante, a finales de 1990, el grupo se reunió junto a Chris Cornell y Matt Cameron (Soundgarden) para grabar un álbum homenaje a Wood. La nueva alineación se llamó Temple Of The Dog y su sencillo *Hunger Strike* impulsaría las carreras de Soundgarden y del joven vocalista, a la postre líder de Pearl Jam, Eddie Vedder.

De manera paralela a Green River, en 1987, The Melvins, conformados por Matt Lukin, Dale Crover y Buzz Osborne, se perfilaría como la otra gran semilla del *grunge*, al lanzar su álbum debut *Gluey Porch Treatments*.

The Melvins, grupo originario de Aberdeen, suburbio natal de Kurt Cobain, se convertiría en una de las bandas más entrañables del posterior líder de Nirvana. Cobain sería el principal seguidor y amigo del grupo.

Después de mostrar el árbol genealógico de la escena Seattle, se deduce que una de sus principales fortalezas era su alto grado de cohesión. Prácticamente todos los integrantes de las bandas se conocían, colaboraban juntos y había un sentimiento de camaradería entre ellos. Ahora, esa cohesión entre las bandas de la escena Seattle permitiría que sus miembros brincarán y participaran de un proyecto a otro desde sus inicios.

Vale resaltar la cohesión y la camaradería de los exponentes de la escena Seattle, porque a partir de estas características se puede explicar la cohesión misma de los discursos que conforman el pastiche del *grunge*.

Generalmente, la camaradería entre los miembros de distintas bandas que no comparten un tiempo y un espacio determinados, radica en buena medida en la afinidad que tienen en sus experiencias discursivas, es decir, para Lotman (2000), dichos miembros comparten una *memoria colectiva*.

Pero en el caso de la escena Seattle, su fortaleza se debía precisamente a que sus artífices no sólo compartían, en esa memoria colectiva, un conjunto de discursos musicales creados en movimientos y escenas anteriores, sino que el mismo tiempo y espacio les permitía interactuar entre sí y colaborar mutuamente en determinados proyectos musicales, para crear nuevos discursos que ensalzaran y reconocieran la trascendencia de los que fueron creados antes.

2.1.2. Configuración del *grunge* como pastiche a partir de la industria musical

Por otro lado se encuentra un personaje que permitió sentar las bases del *grunge* como una industria musical. Su nombre, Bruce Pavitt quien, desde la universidad, estuvo interesado en los fenómenos de la cultura popular*, principalmente en el crecimiento de la cultura rock alternativa*. Así, a principios de los 80, creó el fanzine* Subterranean Pop, que en 1986 se convertiría en disquera independiente* con el nombre abreviado, Sub Pop, de la mano de Jonathan Poneman.

Los esfuerzos de Pavitt por impulsar una escena musical independiente en Seattle se enmarcaban en la siguiente filosofía: “Reconocíamos que la música pop*, como parte de la cultura, era más que un simple *riff** de guitarra. Había una sensibilidad visual y una producción de sonido, por eso pillamos a Charles Peterson, que había documentado la escena desde el principio, para ser nuestro fotógrafo; y también a Jack Endino, un gran productor con un sonido distintivo” (Blanquez, 2004, p. 205).

Si bien Sub Pop fue la disquera referente por excelencia del *grunge*, no fue la primera en impulsar las bandas que amalgamaron la escena Seattle. En 1985, Daniel House, músico y promotor, lanzó el primer álbum compilatorio del trabajo de la escena Seattle dentro de su

disquera, C/Z. El álbum se titulaba *Deep Six* y contenía piezas de las bandas Malkfunkshn, Green River, The Melvins, The U-Men y Soundgarden.

Más tarde, Pavitt y Poneman lanzarían otro poderoso álbum recopilatorio denominado *Sub Pop 200*, el cual conjuntaría a Nirvana, Mudhoney, Tad y Soundgarden, esta última, por aquel entonces, la banda más reconocida de la escena. A partir de este recopilatorio nacería el término *grunge*: “Poneman acuñó en ese momento el término “grunge” para definir el sonido (guitarras lentas, duras, sinuosas, pesadas, claustrofóbicas: un monstruo de Frankenstein con desgarros de *punk*, *metal**, *psicodelia**, *garage** y *hardcore**)” (Blanquez, 2004, p. 205).

Si uno de los productores del *grunge* asegura que este movimiento es “un monstruo de Frankenstein”, entonces, desde su consolidación como industria musical, los productores reconocen el pastiche que han creado. De acuerdo con Jameson (1991), estos “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.” (p. 40).

El *grunge*, como ningún otro movimiento musical, condensó los discursos musicales de los movimientos que le precedieron, y propició una “ruptura y luego el restablecimiento de la articulación semiótica con un sentido e intención para transmitir un nuevo discurso” (Ipola, 2002, p. 69).

Las disqueras independientes como Sub Pop, reconocieron el pastiche que empezaban a crear cada una de las agrupaciones, y sirvieron como puente para la masificación comercial de los discursos musicales del movimiento: “Lo que se vendió en Seattle y en todas las subculturas* que tienen la desgracia de ser detectadas por los cazadores de lo *cool* fue una idea de cómo hacer las cosas por sí mismos” (Klein, 2005, p. 115).

El fin de las disqueras independientes en el *grunge* se debió a que las disqueras trasnacionales contrataron a sus agrupaciones para continuar con ese circuito industrial, pero sobre todo, para continuar alimentando nuevos discursos musicales a nivel local.

2.1.3. La catarsis musical y comercial del *grunge*

En la música popular, “la fórmula precede a la forma, a la invención, a la propia decisión del autor, (en) el campo de la música de consumo se presenta como modelo típico”. (Eco, 1984, p. 316) Y la “fórmula” o clave del éxito musical de las bandas del movimiento grunge obedece a una lógica, desde su discurso, intertextual.

Cada banda representó un pastiche particular y aquellas que hicieron más alusiones o referencias a otras bandas, escenas y movimientos, pareciera ser que fueron las más exitosas comercialmente y trascendentes musicalmente, es decir, que marcaron una influencia notable en su público y en movimientos musicales posteriores: “En realidad, donde la fórmula sustituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierta, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte” (Eco, 1984, p. 316).

No obstante, vale acotar que, en el *grunge*, la “decisión del autor” era la misma fórmula. Es decir, la decisión e intención de los autores de los discursos sonoros del *grunge*, fue seleccionar y combinar sonidos de géneros existentes, reconfigurarlos en un discurso y, con éste, rendir homenaje y reconocer el trabajo de otros exponentes de otras escenas musicales, pero también reconocer la labor de los mismos representantes del movimiento.

Para muestra, vale la pena recuperar la postura de Cobain (2002) acerca de su pastiche musical: “¿Homenaje o plagio? Me da igual. Mmmm, no sé. Parece que por fin está en orden la

apreciación de las cosas. Hay un montón de cosas y bandas por las que estar agradecido. Y todo es una mierda. Hoy día existen demasiadas recopilaciones de grupos actuales que rinden homenaje a viejas bandas influyentes”. (p. 139) Cobain considera que ese “orden en la apreciación de las cosas” es un reconocimiento de las bandas y escenas que, en su tiempo y espacio de surgimiento, no lo tuvieron. Es decir, en el *grunge*, podría hablarse de un permanente reconocimiento textual al interior y al exterior del movimiento.

Casi todas las bandas del movimiento *grunge*, en sus inicios, fueron apadrinadas por una banda que no formaba parte de la escena Seattle y que tenía mayor reputación y reconocimiento por parte de la industria musical y de la audiencia. Este apadrinamiento es una muestra de ese reconocimiento textual y del homenaje que se hicieron recíprocamente entre las agrupaciones.

La principal banda que apadrinó a diversas agrupaciones de Seattle fue Sonic Youth, la cual también aparece como un referente en el mencionado documental *The Year Punk Broke*. Sonic Youth fue una banda proveniente de Nueva York formada en 1981 por Thurston Moore, Lee Ranaldo, Kim Gordon y Steve Shelley. Los cuatro integrantes de la agrupación, juntos y por separado, impulsarían la carrera de un sin número de bandas tanto de la escena Seattle como de otras escenas a lo largo y ancho de Estados Unidos.

Sonic Youth cobra importancia como el motor que hizo posible concebir el *grunge* como un pastiche porque, históricamente, es la banda que llena perfectamente ese “vacío” al que hace referencia el título del documental *The Year Punk Broke*. Sonic Youth es esepreciado hilo conductor que marca la transición del *punk* al *grunge*.

El *punk* nació precisamente en Nueva York, a mediados de los 70. Los integrantes de Sonic Youth, adolescentes por aquel tiempo, crecieron y fueron influidos por los exponentes de este movimiento. Al final de la disolución del *punk*, crearon Sonic Youth y, antes de sus primeras

incursiones en el impulso de la escena Seattle, lanzaron cinco discos* de estudio, *Confusion Is Sex* (1983), *Badmoon Rising* (1985), *Evol* (1986), *Sister* (1987) y *Daydream Nation* (1988).

Atraídos por el sonido sucio y cínico que practicaba Mudhoney, Sonic Youth hizo su primera incursión en el impulso de la escena Seattle cuando invitó a la mencionada banda de gira, después del lanzamiento del álbum *Superfuzz Bigmuff*. Posteriormente, ambas agrupaciones hicieron *covers** recíprocos de las canciones *Halloween* (original de Sonic Youth) y *Touch Me I'm Sick* (original de Mudhoney).

En agosto de 1990, Sonic Youth invitó a Nirvana a una gira por la costa oeste de Estados Unidos: “Dicha gira brindó la oportunidad a Kurt de conocer a Thurston Moore y Kim Gordon de Sonic Youth, a los que tenía en un pedestal. Las dos bandas entablaron amistad enseguida” (Cross, 2005, p. 215).

Y justo un año después, ambos grupos salieron de gira por Europa y allí se dio la filmación de *The Year Punk Broke*. Sin lugar a dudas, de todos los grupos del movimiento, fue con Nirvana con quien Sonic Youth estableció la relación más estrecha y entrañable.

Como se mencionó anteriormente, Sonic Youth impulsó la carrera de bandas pertenecientes a otras escenas y movimientos. Ese fue el caso de Babes in Toyland (quien también aparece en *The Year Punk Broke*), y Hole (su vocalista, Courtney Love, quien también habla en dicho documental y que a la postre se casaría con Kurt Cobain, el líder de Nirvana), que junto a L7, serían las máximas representantes del movimiento *riot grrrl*, una nueva ola de grupos de mujeres con una ideología feminista y una estética denominada como *kinderwhore*, “traducible como “putas de infancia”, usaban camisones rotos, pelambreras teñidas de platino con las raíces visibles, lápiz de labios rojo descuidado. Parecían mostrarse al mismo tiempo como víctimas de una violación, muñecas rotas y, efectivamente, prostitutas infantiles, la virgen y la meretriz, la niña inocente y la mujer arrogante” (Blanquez, 2004, p. 223).

La semilla de esta corriente estuvo en Portland, donde “tres amigas llamadas Courtney Love, Kat Bjelland y Jennifer Finch formaban la efímera banda Sugar Baby Doll (apenas ofrecieron dos conciertos), pero a la vez muy importante en tanto que germen de tres grupos clave, respectivamente: Hole, Babes In Toyland y L7” (Blanquez, 2004, p. 211).

Sin lugar a dudas, Hole fue la banda más trascendente del *riot*, debido a las controversias mediáticas de Courtney pero también a la bien lograda amalgama de creatividad, salvajismo y sensualidad de sus tres entregas discográficas en los 90, *Pretty On The Inside* (1991), *Live Through This* (1994) y *Celebrity Skin* (1998).

Las líricas* de Hole eran “como despedazar a una Barbie: el final de los sueños de los cuentos de hadas y los ideales sociales de belleza, directamente a los fundamentos de una cultura que, para ellas, sólo generaba dolor y frustración, aún más endurecida desde un discurso plenamente femenino” (Blanquez, 2004, p. 212).

L7 fue una banda que se acercó más a un rock melódico, de líricas variadas, que iban desde críticas a los estereotipos femeninos hasta manifiestos políticos. La banda de Jennifer Finch fue telonera de Nirvana durante la gira del álbum *Nevermind*.

Cada uno de los integrantes de Sonic Youth colaboró con alguna banda del movimiento *riot grrrl*. La bajista Kim Gordon produjo *Pretty On The Inside*, el álbum debut de Hole, mientras que Lee Ranaldo haría lo propio con *Fontanelle* en 1992, el segundo y más popular álbum de Babes in Toyland.

Incluso, Sonic Youth trató de conceptualizar el movimiento *riot*, de describir las significaciones que tendría: “Thurston Moore acuñó el término *foxcore* y todo un entramado teórico para referirse y celebrar la existencia de ese nuevo *punk* abrasivo, furioso y aguerridamente vaginal” (Blanquez, 2004, p. 205).

Y Nirvana, a través de Cobain, rescató o más bien fungió como enlace entre la primera oleada del *riot* femenino y la segunda. Esa primera oleada tuvo como ideóloga a Patti Smith y fue representada por bandas de finales de los 70 como The Slits, The Runaways y The Raincoats; de hecho, ésta última banda fue buscada por el mismo Cobain para que lo acompañaran con Nirvana de gira y las denominaría “madrinas del *grunge*”.

Incluso, el término *riot grrrl*, que se utilizó para abanderar ambas oleadas de agrupaciones de *punk* femenil, fue acuñado por el mismo Cobain: “inicialmente tomado a través del fanzine *Riot Girl*, Cobain lo transformó para la historia cuando le regaló a Toby Bail de Bikini Kill un disco con la dedicatoria “*you are a riot grrrl*”” (Blanquez, 2004, p. 205).

El fenómeno mas llamativo es que, salvo Nirvana, ninguna de las demás bandas que aparecen en el documental *The Year Punk Broke*, tuvieron el impacto comercial que tendrían las otras tres bandas más representativas del grunge y que, por cierto, no aparecen en el filme: Pearl Jam, Soundgarden y Alice In Chains. Se puede deducir que Kurt Cobain estaba consciente del éxito menor que tenían las bandas que admiraba (y que aparecen en este documental), y que en la víspera del éxito masivo que desataría su segundo álbum *Nevermind* (grabado apenas una semana antes que *The Year Punk Broke*), era el momento preciso para dar a conocer, también masivamente, a todas aquellas bandas, y mostrar que el discurso de Nirvana estaba cimentado en ellas. No obstante, las exitosas bandas Pearl Jam, Soundgarden y Alice In Chains, también siguieron, en menor grado, la misma fórmula discursivamente intertextual de Nirvana.

Soundgarden fue la primera banda de la escena Seattle que logró un impacto comercial. Conformada en 1984 por Chris Cornell, Hiro Yamamoto, Kim Thayil y Matt Cameron, el éxito del grupo puede atribuirse a que “seguía con mas fidelidad las enseñanzas del trío Black Sabbath-Kiss-Alice Cooper. Por ello, y también por la imagen de Cornell (el primer *sex symbol** de la

escena), firmaron por una multinacional casi al mismo tiempo que Mother Love Bone” (Blanquez, 2004, p. 208).

Soundgarden debutó en Sub Pop en 1987 con el EP *Screaming Life*, y dos años después ficharían con la disquera A&M para grabar el resto de sus discos: *Louder Than Love*, después vendría el exitoso *Ultraomega OK* (1989), que les valió salir de gira con la banda Guns N’Roses; y con el boom del *grunge*, vendrían sus trabajos más populares, *Badmotorfinger* (1991), *Superunknown* (1994) y *Down On The Upside* (1996).

En esa vertiente más apegada al *hard rock* surgió Alice In Chains, liderada por Layne Staley y Jerry Cantrell, quienes de una forma más acentuada que Nirvana, basaban sus líricas en el tormento emocional, las drogas y la muerte: “(La canción) *Them bones*, por ejemplo, marcó el comienzo del álbum (*Dirt*) más explícitamente depresivo de la generación *grunge*: “Algunos dicen que hemos nacido dentro de la tumba”” (Blanquez, 2004, p. 209).

Alice In Chains tuvo un glorioso álbum debut con *Facelift* (1990) y alcanzó la cima con *Dirt* (1992), álbum que vendió más de tres millones de copias. En 1991 grabarían *SAP*, un EP acústico que sería una muestra más del discurso intertextual del *grunge* y de la fraternidad al interior del movimiento, ya que contó con colaboraciones de Mark Arm de Mudhoney y de Chris Cornell de Soundgarden.

En 1994 lanzaron *Jar Of Flies*, el cuál llegó al número 1 en las listas de álbumes estadounidenses y en 1995 grabaron su disco homónimo, que sería la última placa de estudio con Layne Staley como vocalista. Si bien el éxito del grupo se debió a la portentosa voz de Layne y a la destreza y talento musicales de Cantrell en la guitarra, fue evidente que al interior había una enorme tensión entre ellos: “Mientras el vocalista Layne Staley se esforzaba por mantener la coherencia desde el prisma *underground**, el guitarra Jerry Cantrell buscaba desesperadamente el éxito masivo” (Blanquez, 2004, p. 209).

Y en ese afán de mantenerse en el *underground*, Layne Staley formó Mad Season, la gran superbanda* del *grunge*, junto a Mike McCready (Pearl Jam), Matt Cameron (Soundgarden), Mark Lanegan y Barret Martin (Screaming Trees), que en 1996 entregaría *Above*, uno de los discos de más alta calidad de todo el movimiento. La conformación de Mad Season fue la última gran muestra de la cohesión que guardaba el movimiento *grunge* y de su alto grado intertextual como discurso, convocando a los principales exponentes del movimiento, trayendo fragmentos de discursos sonoros que ya habían construido para reconfigurar nuevos discursos en esta agrupación. Layne Staley moriría en 2002 a causa de una sobredosis de heroína y cocaína.

Por otro lado, los Screaming Trees, dirigidos por Lanegan, fueron una de las agrupaciones más sustanciales e infravaloradas del *grunge*. Combinaron una amalgama de sonidos que iban desde la *psicodelia**, el *garage** y el *pop** hasta el *punk* y el *metal**. Debutaron en 1986 con el álbum *Clairvoyance* y después lanzaron la trilogía *Even If And Especially When* (1987), *Invisible Lantern* (1988) y *Buzz Factory* (1989). Posteriormente firmarían con la disquera trasnacional Epic, con quienes editarían sus materiales* de mayor impacto, *Uncle Anesthesia* (1991), *Sweet Oblivion* (1992) y *Dust* (1996).

Por su parte, Lanegan se labró una carrera en paralelo en la que destaca su álbum *The Winding Sheet* (1990), en colaboración con Kurt Cobain y Cris Novoselic, el dueto fundamental de Nirvana.

Dentro de esa vertiente sucia del *grunge* nació Tad, banda encabezada por el carismático Tad Doyle, que proponía un grosero *punk* que enaltecía la cultura basura*. Debutaron en 1989 con el álbum *God's Balls*: “Fue el comienzo de una carrera cubierta de escándalos. La última banda de Seattle que firmó por una (disquera) multinacional fue también la primera en ser expulsada por los carteles de su álbum *Inhaler* (1994), en los que aparecía el presidente Bill Clinton fumando un porro* y diciendo “it’s heavy shit (es una mierda pesada)”” (Blanquez, 2004, pp. 207 y 208).

Volviendo a los orígenes del movimiento con la banda Green River, como se mencionó anteriormente, Stone Gossard y Mike McCready salieron de la seminal agrupación y formaron Mother Love Bone. Y tras la desintegración de ésta, fundaron junto al vocalista Eddie Vedder, la segunda banda más popular del *grunge*, Pearl Jam.

Pearl Jam firmó directamente con la disquera trasnacional Epic y lanzaron *Ten*, su primer y más exitoso álbum en 1991, un golpazo comercial que se colocó justo detrás de *Nevermind* de Nirvana. A pesar de su éxito en ventas, el grupo mantuvo una regularidad crítica en las letras de sus canciones y en su comportamiento como banda. Se les adjudicó el mote de “salvadores del mundo” debido a que sus líricas eran el perfecto retrato de la generación X, de la cual se hablará a detalle más adelante: “Las letras de Vedder combinaban el odio social con un lenguaje duro y poco complaciente, con una perspectiva más humanista en la que cantaba sobre adolescentes inadaptados (*Jeremy*), chicas maltratadas (*Daughter*) o gente sin hogar (*I’m open*). No obstante, su línea más generalizada era la intimista, plagada de autoexploraciones, dudas sentimentales y contradicciones permanentes” (Blanquez, 2004, p. 210).

Además de ese afán crítico en sus líricas, la limpieza y virtuosidad de sus composiciones les permitirían editar una discografía sólida, casi sin altibajos. Al álbum *Ten* siguió *Vs.* de 1993, *Vitalogy* de 1994, *No Code* de 1996, *Yield* de 1998, *Binaural* de 2000, *Riot Act* de 2002, *Pearl Jam* de 2006, *Backspacer* de 2009 y *Lightning Bolt* de 2013.

Además de su cuantiosa y valiosa discografía, Pearl Jam es la banda más regular del movimiento porque se ha mantenido, durante más de dos décadas, grabando álbumes y realizando conciertos, y prácticamente su formación inicial no ha sufrido modificaciones. Ha sido una banda que se ha mantenido muy lejos de escándalos internos y más lejos aún de rupturas.

A pesar de que el éxito de Pearl Jam prácticamente estaba asegurado por el largo andar de dos de sus pilares (Gossard y McCready), en el plano discursivo, la agrupación también se vio

apadrinada por un influyente cantautor de los sesenta, el canadiense Neil Young, quien se fundió en halagos hacia la banda (sobre todo cuando ésta interpretó una de sus canciones, *State Of Love And Trust*) y, en general, hacia el nuevo movimiento musical que veía en ciernes.

2.1.4. Nirvana en el contexto del *grunge*

Kurt Cobain formó Nirvana en 1986 junto al bajista Chris Novoselic. En 1988 lanzaron su primer sencillo con la disquera independiente Sub Pop, *Love Buzz*, cover del grupo holandés Shocking Blue, con Jason Everman como guitarrista y Chad Channing en la batería. En 1989 vería la luz su primer álbum, *Bleach*.

En ese mismo año, toda la escena musical del noroeste del país empezó a llamar la atención de la prensa internacional gracias a que Bruce Pavitt y Jonathan Poneman, propietarios de Sub Pop como se mencionó anteriormente, costearon el viaje de diversos críticos de rock británicos para que vinieran algunas semanas a Seattle: “Se trató de un dinero bien empleado, pues al cabo de unas semanas los grupos de Sub Pop aparecieron en los semanarios musicales ingleses, y bandas como Mudhoney se erigieron en estrellas, al menos en Gran Bretaña, del movimiento *grunge*.” (Cross, 2005, pp. 176 y 177).

Bleach también recibió críticas alabadoras de la prensa británica y permitió que Sub Pop programara la primera gira de Nirvana por Europa. En el Reino Unido fueron difundidos ampliamente por el influyente locutor de radio de la BBC John Peel; esto provocó que *Bleach* entrara en el Top Ten británico, una renombrada lista de éxitos independientes de la isla.

En 1990 el grupo cambió de baterista. Channing salió de la banda y Buzz Osborne de los Melvins contactó a Dave Grohl para que lo sustituyera. Grohl sería el baterista definitivo de

Nirvana y, a la muerte de Cobain, alcanzaría un notable éxito con su nueva agrupación, The Foo Fighters.

Recomendados por Sonic Youth, Nirvana fichó con la disquera Geffen Records en 1991 y de la mano del productor Butch Vig, grabaron la gran obra del movimiento *grunge*, el álbum *Nevermind*, manifiesto que, ideológicamente, a pesar de la continuidad nihilista de su primera placa, mostraba un importante dejo de crítica social de la juventud: “la mayor declaración destructiva de principios desde *Anarchy In The UK* de los Sex Pistols” (Blanquez, 2004, p. 215), sencillo que a la postre se convertiría en la gran obra del movimiento *punk* publicado en 1976. Es decir, *Nevermind* fue considerado el álbum más trascendente en 15 años... Y a más de 20 años de su lanzamiento, no ha habido un álbum de rock que haya tenido el mismo impacto musical, social y comercial.

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 *single** *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, p. 267). A pesar de todo ello, *Nevermind* vendió 30 millones de copias, aún 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, p. 134).

Vale la pena destacar que, Kurt Cobain, además de fungir como vocalista y guitarrista de la banda, también se encargó y encargaría, en el resto de los álbumes, de idear la imagen de éstos,

así como las ideas de los videoclips que grabarían; de hecho, el videoclip de *Smells Like Teen Spirit* también contribuiría a engrandecer la canción como himno del movimiento: “El concepto inicial del vídeo, una asamblea de instituto que acaba fatal, se le había ocurrido a Kurt, quien tenía escrito un guión básico, detallando la idea de utilizar a prostitutas en el papel de animadoras, con símbolos anárquicos en las sudaderas”. (Cross, 2005, p. 251) Este videoclip conmocionó el seno de MTV, la cadena televisiva de transmisión de videos más influyente de la época. La televisora programó infinidad de veces dicho video, lo que permitió una contundente difusión y posicionamiento de la canción.

Después de la grabación del disco *Nevermind*, Nirvana se embarcó en la mencionada gira por Europa que narra el documental *The Year Punk Broke*. El éxito en ventas del álbum cambiaría la vida del líder del grupo, Kurt Cobain, quien presentaría, cada vez más, agudos problemas de drogadicción.

A su vez, Cobain empezaría una relación sentimental con Courtney Love, líder de la banda de *riot* Hole y terminarían por casarse el 24 de febrero de 1992 en Hawaii: “Courtney lucía un vestido de seda antiguo que había pertenecido en su día a la actriz Frances Farmer. Kurt llevaba un pijama de cuadros azules y un bolso artesanal guatemalteco” (Cross, 2005, p. 303).

A finales de 1992 Kurt tenía muchos de los temas que formarían parte del tercer disco de Nirvana, el cual pensaba titular *I Hate Myself And I Want To Die* (Me odio y quiero morirme), polémico título que dejaba entrever el endeble estado emocional que siempre lo caracterizó pero que ahora se empezaba a acentuar. Finalmente, dicho álbum terminaría llamándose *In Utero*.

Pero antes de la publicación de dicho material, salió a la venta *Incesticide*, un álbum que recopilaba algunas rarezas* y lados b* del grupo. Aunque este álbum no contenía sencillos como los de *Nevermind*, tuvo un buen impacto comercial: “Entró en el número 51 de la lista de éxitos Billboard, un logro considerable teniendo en cuenta que no se trataba de material nuevo. En

menos de dos meses consiguió vender medio millón de copias sin campañas ni giras promocionales a gran escala” (Cross, 2005, p. 354).

En 1993 Cobain terminó de grabar un sencillo titulado *The Priest They Called Him* con el escritor William Burroughs. El emblema de la generación *beat** era uno de los ídolos de Kurt y el single consistía en un discurso de Burroughs sobre la heroína musicalizado en guitarra por el líder de Nirvana.

A pesar de una marcada división al interior del grupo, en febrero de 1993 Nirvana entró al estudio para la grabación de su tercer álbum, *In Utero*, el cuál se grabó en la mitad de tiempo que *Nevermind*: ““Las cosas iban mejor -recordaba Krist-. Dejamos fuera todas las rencillas personales. Y fue un triunfo; es mi disco preferido de Nirvana”. La opinión de Novoselic era compartida por muchos críticos, así como por Kurt, quien lo consideraba mejor trabajo” (Cross, 2005, p. 361).

Este nuevo álbum se vio influenciado por el matrimonio de Cobain con Love y por su nueva etapa como padre (Courtney había dado a luz a una niña, la cual llamaron Frances). En la búsqueda de un sonido distinto a *Nevermind*, el grupo decidió contratar a Steve Albini, productor de bandas como Pixies y The Breeders, agrupaciones que Cobain admiraba en demasía.

En julio, después de casi dos años, finalmente *Nevermind* dejó de ser el album número 1 de la lista de éxitos Billboard. Pero tan sólo dos meses después, *In Utero* salió a la venta y de inmediato se posicionó en el número uno de las listas, con 180 mil copias vendidas en su primera semana. En noviembre, Nirvana grabó el *Unplugged In New York*, un material acústico en vivo, el cual delimitaría el trágico cauce que tomaría el futuro de Cobain; en el siguiente capítulo, dicho material será analizado a detalle, ya que de él se extrae nuestro objeto de análisis.

A principios de 1994 Nirvana tenía programada una sesión de grabación en la que el grupo grabó varias canciones compuestas y cantadas por el baterista Dave Grohl, las cuales, a la larga,

formarían parte del repertorio de su posterior banda, los Foo Fighters. La única canción que cantaba Kurt Cobain, *You Know You're Right*, sería la última que grabaría la banda. Después de esta sesión, el grupo inició la gira promocional de su más reciente material por Europa.

Desafortunadamente, la severa adicción a la heroína de Cobain y una aguda depresión que padecía, llevaron a la banda a cancelar la gira pocas semanas después de iniciada. Marzo de 1994 marcó el climax de la decadencia del líder del grupo, con sobredosis de drogas, intentos de suicidio e intentos fallidos de rehabilitación. La banda prácticamente había quedado disuelta por los problemas de salud de Cobain.

Finalmente, el 5 de abril Kurt Cobain se suicidó en su casa de Seattle; su cuerpo fue encontrado tres días después. De manera póstuma, se publicaron los discos *Unplugged In New York* (1994) y el en vivo, *From The Muddy Banks Of The Wishkah* (1996).

2.2. Nirvana como el gran pastiche de la música popular contemporánea

Es el momento de analizar el discurso de Nirvana, la banda más importante y representativa del movimiento *grunge*.

De acuerdo con el entramado teórico y metodológico construido en el capítulo anterior y con el somero análisis del contexto histórico y social de Nirvana, podemos decir que el discurso de esta banda 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 emergieron en Estados Unidos e Inglaterra en la segunda mitad del siglo XX.

Como se ha visto en páginas anteriores, puede entenderse al movimiento *grunge* como una entidad discursiva ávida de relaciones intertextuales, un movimiento que devela una permanente referencia con otros movimientos musicales que le antecedieron. Y el discurso de Nirvana, como

el de ninguna otra agrupación del movimiento, es el más nutrido de referencias 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, de acuerdo con 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 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.

2.2.1. El discurso de 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 Queen (consultado en <http://www.taringa.net/posts/videos/14764841/Todos-los-covers-tocados-por-Nirvana.html>).

Vale la pena recordar que, como se explicó en el capítulo anterior, el *cover*, como una manifestación discursiva, tiene su origen en la categoría de intertextualidad y, a su vez, deriva del pastiche. De manera que el *cover* es, en el contexto del discurso sonoro, un tipo de pastiche, un tipo de homenaje. Por esta razón, nos podemos valer del análisis de los *covers* que realizó Nirvana, para continuar con la construcción de nuestro objeto de estudio y, al mismo tiempo, cimentar el posterior análisis de una canción (*cover*, también) del grupo en el siguiente capítulo de este trabajo.

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 *cóvers* 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 sonoros de conocimiento 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 *cóvers* realizados, la combinación de discursos sonoros 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, p. 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, p. 163).

Por otro lado, el bajista del grupo, Krist Novoselic, también poseía una bagaje sonoro amplio y nutrido: “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, p. 163).

Kurt Cobain conocía la gran oferta de discursos sonoros 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, p. 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, p. 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 alternativo, 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, p. 189).

Ese último tema que hizo famoso al *bluesero* norteamericano en Europa en la década de los 40, será fundamental para el análisis semiótico del discurso sonoro de Nirvana que realizaremos en el siguiente capítulo.

Después del lanzamiento de la canción *Love Buzz*, el primer éxito de Nirvana, Kurt grabó una cinta para su amiga Tam Ormund con la música 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, p. 164). Como se puede apreciar, una vez más, en Cobain siempre estuvo presente la intención de amalgamar los discursos sonoros locales (como Soundgarden y los Melvins en aquel momento) y globales (Queen, Blondie, Metallica, AC/DC).

2.2.2. Impacto estético del discurso de Nirvana

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.

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, p. 327).

Esta premisa de Humberto 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, cuyos rasgos serán vistos después), no sólo reconocieran el discurso de Nirvana, sino que de inmediato lo asumirían "como bandera".

A continuación, se presenta 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, p. 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, p. 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, p. 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.

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, p. 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, p. 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 que hacer (...) era lo socialmente más provechoso” (Blanquez, 2004, p. 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, p. 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, p. 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 desacompañados, 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, p. 120).

Durante los conciertos de Nirvana, se presentarían dos acontecimientos, los cuáles funcionarían 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 puede ser explicada a partir de los rituales de interacción que propone Randall Collins (2009), los cuales ocurren 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” (p. 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, p. 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 comun 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, pp. 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.

Finalmente, otro rasgo que permitió la masiva apropiación del discurso de Nirvana fue que Cobain promovió la inclusión de mujeres y homosexuales, sectores sociales que, a lo largo de la historia de la música popular contemporánea se habían quedado al margen o habían circulado en paralelo a los discursos sonoros.

Como se mencionó anteriormente, junto a la banda Sonic Youth, Cobain impulsó el movimiento femenino *riot grrrl*, y su postura a favor de las mujeres resultó característica: “Me gusta la comodidad de saber que las mujeres son generalmente superiores y naturalmente menos violentas que los hombres. Me gusta la comodidad de saber que las mujeres son el único futuro en el rock” (Blanquez, 2004, p. 222).

Cobain vino a derribar el paradigma machista que había establecido el *glam metal** de los 80, movimiento musical que exaltó, en su estética, el uso de la mujer como objeto sexual; el líder de Nirvana “rompió con la hegemonía de la cultura macho con actos simbólicos como probarse los vestidos de Courtney Love (...) o maquillarse con un dejo de desaliño que rompía radicalmente con los encantos concebidos por el *glam metal*” (Blanquez, 2004, p. 222).

Además de su admiración por las mujeres, Cobain mostró respeto por los homosexuales: “Al parecer, ya en su escuela, en Aberdeen, fue estereotipado por tener amigos homosexuales, a lo que él reaccionó haciendo pintas con lemas como “Queer” (Marica) o “God is gay” (Dios es homosexual). Algunas de estas proclamas reaparecerían en canciones como *Stay Away* o *All Apologies*” (Blanquez, 2004, p. 224).

2.2.3. La intencionalidad en el discurso de Nirvana

Decíamos en el capítulo anterior que al tratar de develar la significación de un discurso, se intenta develar, también, la intencionalidad de su autor. En el caso de nuestro objeto de estudio, el discurso de Nirvana, asumimos que su autoría recae en Kurt Cobain, ya que él fue el líder de la agrupación y, al cumplir dicho rol, fungió como creador, compositor y, en ocasiones, hasta productor de todas las canciones del grupo; asimismo, como se ha mencionado anteriormente, él puso sobre la mesa la gran mayoría de las ideas para que se creara el concepto visual y audiovisual de la banda en las portadillas de los álbumes y en los videoclips que filmaron.

Ahora, también concluíamos en el capítulo anterior que, de acuerdo con Searle, todo acto de habla es intencional, de manera que, si se entiende un acto de habla como una manifestación del discurso, entonces podemos afirmar que todo discurso es intencional. De manera que, para determinar la intencionalidad del discurso que nos ocupa, nos apoyaremos en la categoría de *estrategia intencional* de Dennet, la cual nos permitirá entender lo que el autor de un discurso “quiso decir”.

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, p. 17).

En ese ritual de interacción, donde el líder de Nirvana era la estrella más brillante del firmamento musical, estaba “el hábitat de la intencionalidad” de su discurso. Por lo tanto, conforme a esa intencionalidad, “los individuos se disfrazan de lo que más les convenga; la vida es un teatro cuyos actores urden entre bambalinas embrollos con los que, cuando regresen al proscenio, esperan enganar y controlar a los demás” (Collins, 2009, pp. 17 y 39).

La teatralidad en la que estaba envuelta Kurt Cobain, la forma en la que se disfrazaba de lo que más le convenía, se explica a partir de su forma obsesiva de planear, no sólo el discurso sonoro de la banda, sino también el mediático; sabía que iba a responder en cada entrevista, ya sea en solitario o en grupo. Sabía qué pedazos de su biografía contaría, cuáles minimizaría y cuáles exageraría y dramatizaría a su conveniencia. Cobain trabajó para ser un músico famoso y reconocido pero, además, trabajó en cómo serían los movimientos de esa alteridad artística, sobretodo cuando ya tuviera reconocimiento mediático.

Incluso, esa alteridad, la cuál comprendía al músico y al artista famoso, la denominó como *Kurdt*. En sus diarios, cada una de las cartas (las cuáles en su mayoría no envió) que escribió tienen como remitente a este personaje. Y la mayoría de éstas están dirigidas a personajes de otras bandas de la escena Seattle y de otras escenas en Estados Unidos e Inglaterra.

Puede decirse que Cobain buscaba dividirse en Kurdt, el músico y posterior artista famoso, y Kurt, la persona, el joven de Seattle; de manera que Kurdt fue el autor intelectual del discurso de Nirvana. Desde que el grupo recibió elogios de la prensa británica en 1989 y su disquera, Subpop, planeó su primera gira para promocionar su álbum debut *Bleach*, “Kurt esperaba alcanzar fama y fortuna en Europa, en cambio lo que encontró fue una gira de bajo presupuesto con treinta y siete actuaciones programadas para un período de cuarenta y dos días en nueve países distintos” (Cross, 2005, p. 192).

Pero para la entrega de su segundo álbum, *Nevermind*, Kurt (2002) sabía que el éxito del grupo era inminente; en sus diarios escribió: “Ganadores de 3 premios *Mammy*, no. 1 en la carteperra de los 100 principales durante 36 sedadas consecutivas. Dos veces portada de *Bowling Stoned*, aclamados como la banda más original, provocadora e importante de nuestra década por *Thyme* y *Newsweek*” (p. 65).

Como se puede apreciar, esta predicción que Cobain escribió en sus diarios revela no sólo el éxito del grupo que el autor preveía, sino también una contundente burla hacia los medios de comunicación que erigirían esa fama y reconocimiento. Nótese la deformación y el juego con las palabras de dichos medios y galardones; en un sentido literal, la declaración de Cobain diría “ganadores de 3 premios *Grammy* (el máximo galardón que entrega la industria musical norteamericana a un músico o agrupación), no. 1 en la cartelera de los 100 principales durante 36 semanas consecutivas. Dos veces portada de *Rolling Stone* (la revista musical más influyente de Estados Unidos), aclamados como la banda más original, provocadora e importante de nuestra década por *Time* (la revista de entretenimiento, cultura y sociedad más influyente de Estados Unidos) y *Newsweek* (el semanario de política y sociedad más influyente, también editado en aquel país)”.

Si se tradujeran las palabras que Cobain escribió para referirse a esos premios y galardones, se tiene que *Mammy* expresa una forma coloquial de decir mamá; *Bowling Stone* significa piedra de boliche; *Thyme* significa tornillo; y *Newsweek* puede traducirse como noticias débiles. Dado que, como se expresó anteriormente, cada uno de los galardones y medios mencionados son los más grandes o influyentes de Estados Unidos, es evidente que Cobain trata de ridiculizarlos con esta sustitución de nombres.

Cobain cambió el sentido de los nombres de los galardones y medios de comunicación con un juego de palabras en el que, si bien reconoce la fama, también se burla de ella y la desprecia. En esa tónica se movería la intencionalidad del discurso de Nirvana, entre una aceptación/desprecio, amor/odio por el éxito.

Esa burla y desprecio por los medios de comunicación se debe a que Cobain (2002), como una buena parte de los exponentes de la música popular anglosajona contemporánea, consideraba que los periodistas musicales, dado que la mayor parte de ellos no son músicos, no tienen la

autoridad moral para opinar y criticar el trabajo de un músico o una banda; dicha repulsión contra la prensa musical se acentuaría con la exposición de su vida privada: “Me he visto obligado a convertirme en una estrella de rock recluida. Esto significa nada de entrevistas, ni de apariciones en radio, etc., por culpa de las autoproclamadas autoridades en el terreno de la música que no son músicos y que no han realizado ninguna contribución artística a los grupos de *rock and roll*” (p. 276).

Pareciera como si Cobain supiera de antemano que los medios de comunicación exhibirían sus problemas personales, tanto con su familia como con las drogas, de allí que desde el inicio manifestara su repulsión por la prensa... aunque al mismo tiempo sabía que necesitaba de ella para poder alcanzar el éxito y el reconocimiento que deliberadamente planeó. El líder de Nirvana también le impregnó un sello de crítica social y política al discurso del grupo:

Me gusta culpar a la generación de mis padres por estar tan cerca del cambio social para luego darse por vencida por unos pocos esfuerzos fructíferos por parte de los medios y el gobierno para desvirtuar la imagen del movimiento utilizando a los Manson y a otros representantes *hippies** como ejemplos propagandísticos de que no eran más que una plaga antipatriótica, comunista, satánica e inhumana, y lo que hicieron los hijos del *baby boom* (los nacidos justo después de la Segunda Guerra Mundial) fue convertirse en los mayores hipócritas, *yuppies** y conformistas que jamás ha producido una generación.

Me gusta analizar mis opiniones con calma y sensatez, adoptando una actitud conformista, aunque me considere de extrema izquierda.

Me gusta infiltrarme en los mecanismos de un sistema haciéndome pasar por uno de ellos para luego empezar a corromper lentamente el imperio desde dentro.

Me gusta impugnar a Dios.

Me gusta abortar a Cristo.

Me gusta joder a los borregos (Cobain, 2002, p. 164).

Cobain conocía la historia reciente de su país, así que, ahora, resulta comprensible el dejo de crítica en algunas de las letras de sus canciones a las familias disfuncionales, a la alineación juvenil, a la drogadicción y la industria del entretenimiento.

Es decir, dentro de ese montón de palabras calificadas por la prensa como frases surrealistas y sin sentido, se escondían punzantes declaraciones sobre el contexto político y social de Estados Unidos en la década de los 90 y, claro, sobre la vida misma del autor, quien vivió dichas circunstancias, específicamente, la de provenir de una familia disfuncional: “Kurt interiorizó el divorcio (de sus padres), como les ocurre a muchos niños. La trascendencia de los conflictos existentes entre sus padres se había mantenido al margen de su conocimiento, por lo que no llegaba a entender la razón de la separación. “Creía que era culpa suya, y cargó con gran parte de la culpa” -observaría su abuela posteriormente-” (Cross, 2005, pp. 40 y 41). Sus padres se divorciaron cuando Kurt tenía 9 años, de manera que, las múltiples referencias en sus letras a este acontecimiento y sus consecuencias, hablan por el autor, pero esto generó un sentido de identidad con los seguidores del grupo, quienes adoptaron su discurso al encontrarse en las mismas circunstancias.

Por antonomasia artística y como se ha venido manifestando a lo largo de este capítulo, Kurt Cobain también conocía perfectamente la historia de la música popular anglosajona, las bandas, las escenas y los movimientos musicales que le precedieron, pero sobretodo, estaba consciente de la trascendencia social que estaba teniendo su actualidad musical: “La llegada de los años 90 ha supuesto al menos una forma de cambio social. El lograr finalmente la aceptación de varios

estilos de música (y/o estilos de vestir) entre los jóvenes. Esta es la primera generación que ha propiciado la continuidad musical entre ellos y sus padres” (Cobain, 2002, p. 165).

Por supuesto, el líder de Nirvana también estaba consciente de cómo era el proceso de creación de su propio discurso sonoro, 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, p. 167).

De hecho, Cobain intencionadamente toma fragmentos de otras canciones para conformar las suyas y reconoce, así, el pastiche que significa el discurso sonoro 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, p. 167).

Sobre este discurso sonoro 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, p. 87).

Además de planear el discurso sonoro 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 sonoro del grupo. En un esbozo para una biografía de la banda, Kurt (2002) escribió lo siguiente: “Nirvana intenta fusionar la energía del *punk* con *riffs hard rock*, todo ello en el ámbito de una sensibilidad *pop*” (p. 168). De allí la preocupación de Cobain como productor; la intencionalidad de su discurso sonoro también comprendía la entrega de un producto armónico que alcanzara esas cotas de “sensibilidad pop”.

En las primeras páginas de este apartado se dijo, también, que el discurso de Nirvana se hizo conmovedor y tuvo una apropiación por parte de los seguidores aún mayor con el suicidio de Kurt Cobain. También se mencionó que este acontecimiento ensambló con coherencia significativa el discurso del grupo y del *grunge*, ya que la exaltación del “no hay futuro”, encontró en el suicidio de Cobain, un hecho lógico a dicho postulado.

Este acontecimiento devino, finalmente, de una marcada etapa de depresión y drogadicción del líder del grupo, alrededor de dos años antes de su muerte; sin embargo, esta etapa de decadencia fue insertada por el mismo Cobain al gran entramado discursivo de Nirvana, de manera que, a esta enorme entidad textual, habría que agregar también la intención del autor de anunciar su suicidio.

Después del éxito del álbum *Nevermind*, Cobain entró en esa espiral decadente. Comentaba a la prensa, casi siempre de manera exagerada y con buenas dosis de ficción, el sufrimiento que vivió en la infancia y adolescencia con el divorcio de sus padres y con un largo peregrinaje que le llevó a vivir en más de diez hogares distintos de familiares y amigos. También, a manera de

coqueteo, les dejaba entrever que su estado de salud mental no era el más óptimo; pero cuando la prensa interpretaba sus declaraciones, su repudio no se hacía esperar:

He leído tantas interpretaciones freudianas mediocres y patéticas basadas en entrevistas que hablan de mí, desde mi infancia hasta el estado actual de mi personalidad, y de mi fama de heroinómano perdido, alcohólico, destructivo, aunque abiertamente sensible y delicado, frágil, sosegado, narcoléptico, neurótico, un pobre diablo dispuesto en cualquier momento a meterse una sobredosis, tirarse de un tejado totalmente ido de la olla, volarse la tapa de los sesos o las tres cosas a la vez. ¡Dios santo, no soporto el éxito! ¡El éxito! ¡Y me siento tan increíblemente culpable! (Cobain, 2002, p. 203).

Esa fue la primera declaración que Cobain escribió en su diario sobre un implícito reconocimiento de su endeble estado de salud y, con el pasar de los meses y la consolidación del éxito rotundo del grupo, mostraría la depresión que lo empezaba a embargar: “Ojalá hubiera alguien a quien pudiera pedirle consejo. Alguien que no me hiciera sentir como una mierda por vomitar lo que llevo dentro y tratar de explicar todas las inseguridades que me acosan desde hace ya, uf, unos 25 años. Ojalá pudiera explicarme alguien por qué razón ya no tengo deseo alguno de aprender” (Cobain, 2002, p. 207).

Cobain padecía un extraño malestar estomacal que lo aquejó desde la infancia. Sufría fuertes dolores abdominales y usaba la ingesta de drogas como pretexto para calmar sus malestares: “Al volver a casa me encontré con que Courtney se había vuelto a enganchar, así que ingresamos a un centro de desintoxicación donde permanecimos dos semanas. Ella se recuperó. A mi me volvieron al instante los mismos ardores y náuseas de siempre y decidí suicidarme o acabar con el dolor. Me compré una pistola pero me decanté por las drogas. Seguí con heroína hasta un mes

antes de la fecha de nacimiento prevista de Frances (su hija)” (Cobain, 2002, p. 231).

Uno de los primeros anuncios más evidentes de Cobain sobre su suicidio fue el primer título que tenía en mente para el tercer álbum de estudio del grupo. Aunque finalmente se llamó *In Utero*, en claro homenaje al nacimiento de su hija Frances, en primera instancia se llamaría *I Hate Myself And I Want To Die* (Me odio y quiero morirme). Cobain barajaba este título burlándose nuevamente de la prensa y del éxito que de repente adquirió, pero también escondía esa parte individual del malestar mental que atravesaba. En su diario (2002), escribió sobre *In Utero* lo siguiente: “Este álbum está dedicado a los familiares muertos” (p. 255).

Pero sin lugar a dudas, el último y más flagrante anuncio que dio Kurt en el discurso sonoro de Nirvana sobre su intención de suicidio, se dio a finales de 1993, cuando el grupo grabó el álbum *Unplugged In New York*, un concierto desenchufado que fue publicado después de la muerte de Cobain. En el siguiente capítulo abordaremos el discurso de dicho álbum, ya que de éste se desprende la canción que será analizada con el modelo propuesto en el primer capítulo.

Y finalmente llegó el día de su suicidio, la mañana del 5 de abril de 1994: “Como un gran director de cine, había planeado aquel momento hasta el mínimo detalle, ensayando la escena tanto en el papel de director como de actor” (Cross, 2005, p. 453). Kurt Cobain tomó su cajetilla de cigarrillos, una escopeta y se dirigió a la cochera, justo antes del amanecer. Allí protagonizó su suicidio, el cual lo consolidaría como el músico más importante de las últimas tres décadas.

Cómo se observó a lo largo de este capítulo, el discurso del *grunge* como movimiento musical está cimentado en una sólida base intertextual, la cual le permitió consolidarse y tener un notable impacto comercial y social en la audiencia. Y en el caso de Nirvana, su discurso parte de esa misma base intertextual y se adereza con el pensamiento social y el anuncio de los problemas personales de su autor, lo que le garantizó el prominente lugar de éxito, reconocimiento y trascendencia del que aún goza esta agrupación.

En el próximo capítulo retomaremos una de las canciones más representativas del discurso de Nirvana para ser analizada a partir del modelo semiótico que se elaboró en el primer capítulo. En el próximo y último apartado de esta obra, se conjugará el esfuerzo teórico y la comprensión semiohistórica de nuestro objeto de estudio para ofrecer una perspectiva de comprensión integral sobre el fenómeno del movimiento *grunge* y del grupo Nirvana en particular.

3. Análisis-síntesis intertextual del discurso de Nirvana y del movimiento *grunge*

Con base en el trabajo teórico metodológico que se realizó en el primer capítulo y en el esbozo semiohistórico que se presentó en el segundo, nos es posible analizar una canción representativa de Nirvana. Dicho análisis arrojará, mediante relaciones de intertextualidad, las significaciones del discurso del mencionado grupo, las cuales deberán encausarse en un proceso de síntesis que permitirá la comprensión del movimiento *grunge*.

Antes de adentrarnos en el mencionado análisis, es menester presentar el contexto en el que se ejecutó y grabó la canción (fragmento de discurso sonoro). Se trata de la pieza *Where did you sleep last night?*, contenida en el álbum *Unplugged in New York*, llevado a cabo en noviembre de 1993. Como se mencionó en el capítulo anterior, el tema *Where did you sleep last night?* fue compuesto por el músico de blues norteamericano Leadbelly en la década de los 40, y la primera vez que Kurt Cobain ejecutó esta pieza fue en 1989, cuando se juntó con Mark Lanegan y Mark Pickerel de la banda Screaming Trees para formar un proyecto alterno denominado *The Jury*.

Es importante destacar que este proyecto y la ejecución de *Where did you sleep last night?* se llevó a cabo apenas unos meses después de que Nirvana grabara su primer álbum, *Bleach*. No obstante, fue hasta 1993, después de haber grabado *In Utero*, su tercera placa, que la banda de Seattle haría de la mencionada canción una constante en sus presentaciones en vivo.

En septiembre de ese año la ejecución de esta canción trascendió cuando fue cantada a dueto por Cobain y su esposa Courtney Love en un festival denominado “El rock contra la violación”, llevado a cabo en el Club Lingerie de Hollywood. De acuerdo con Charlie Cross (2005), “fue la única ocasión en la que se les vería actuando juntos en público” (p. 384).

Pero sería en noviembre de 1993, durante la grabación del *Unplugged in New York*, que esta canción marcaría un parteaguas en la historia de Nirvana y del movimiento *grunge*.

3.1. La grabación del *Unplugged in New York*

La cadena televisiva MTV, quien en buena medida se había encargado de hacer de Nirvana un fenómeno de masas gracias a la transmisión constante de sus videoclips, había estado negociando con la agrupación para que ésta participara en el programa *Unplugged*, el cual consistía en una ejecución predominantemente acústica de los temas más populares de las bandas que se presentaban. En dicho programa ya habían participado emblemáticos músicos como Eric Clapton y la segunda banda más importante del movimiento *grunge*, Pearl Jam, ambos en 1992.

Los lineamientos de MTV eran claros: Nirvana tenía que tocar sus principales éxitos, incluido *Smells like teen spirit*; por otro lado, Cobain tenía otra opinión y no quería que su *Unplugged* fuera como cualquier otro y aquellas diferencias generaron tensión en el seno de la cadena: “El día antes de la grabación Kurt anunció su decisión de no tocar. Pero la MTV ya conocía aquel truco. “Lo hizo para alterarnos -explicaría Amy Finnerty (directiva de la televisora). Le gustaba ejercer ese poder.” La tarde de la actuación Kurt se presentó en el plato, pese a las amenazas de que no iría, pero estaba nervioso y en pleno mono” (Cross, 2005, p. 390).

Cobain no se encontraba bien: presentaba una aguda resaca por ingesta de drogas, se encontraba nervioso porque tenía miedo del formato desenchufado de este concierto y, debido a las difíciles negociaciones con MTV sobre cómo sería la presentación, el grupo no había ensayado el concierto entero ni una sola vez. Además, Cobain había decidido que, como Nirvana se encontraba de gira con la banda Meat Puppets, formada en Arizona en 1980 y a la cual el líder de Nirvana admiraba sobremanera, ellos debían acompañar a los de Seattle en la presentación desenchufada. El estado de Cobain, aunado a la falta de ensayos del concierto con la banda invitada, auguraba un decepcionante concierto.

El aspecto de Cobain encajaba perfectamente con el arreglo del escenario que él mismo había mandado ambientar: “Kurt había sugerido que pusieran lirios orientales, velas negras y una araña de cristal. Cuando Alex Coletti, el productor del *Unplugged*, le preguntó si lo que quería era que el escenario pareciera un funeral, Kurt respondió que esa era exactamente su idea” (Cross, 2005, p. 392).

El repertorio que Cobain había elegido contenía catorce canciones, de las cuales seis eran covers y cinco de ellos hacían referencia a la muerte. Comenzó el concierto con el tema *About a girl*, de su primer álbum *Bleach*, el cual sonó muy distinto a la versión del mencionado álbum, ya que el cantante puso énfasis en la base melódica y la letra. Después tocó *Come as you are*, una de las grandes peticiones de MTV; luego vino el primer par de covers de la velada, *Jesus want me for a sunbeam* y *The man who sold the world*, temas originales de The Vaselines y de David Bowie, respectivamente.

A pesar de que Cobain ya se encontraba más cómodo con las sorprendentes ejecuciones de las primeras piezas, aún se respiraba un ambiente de tensión y de luto. Después vino un momento decisivo en el desenchufado. Cobain comenzó a tocar *Pennyroyal tea*, tema que la banda no había ensayado ni una sola vez, de manera que el músico la ejecutó en solitario, con su guitarra y su voz. A media canción parecía que Cobain iba a sucumbir ante la presión y la tensión, su voz se atascó ligeramente, tomó aliento y, de manera desgarradora e inusitada, prosiguió con el verso “warm milk and laxatives”. *Pennyroyal tea* significó uno de los grandes hitos en solitario de Cobain, una de las ejecuciones más brillantes de la noche, que se antojaba insuperable.

Después, la banda tocó los temas *Dumb*, *Polly*, *On a plain* y *Something in the way*, con una consolidada seguridad por parte de Cobain. Y finalmente aparecieron los Meat Puppets: “Cuando llevaban diez canciones, Kurt hizo salir al escenario a los Kirkwood (Curt y Cris, guitarra y bajo, respectivamente), a quienes presentó como “los hermanos Meat”, y tocaron tres temas con ellos

de acompañamiento. Los Kirkwood eran unos inadaptados venerables, pero su excentricidad encajaba a la perfección con la estética Cobain” (Cross, 2005, p. 393).

Nirvana ejecutó tres canciones de los Meat Puppets, *Plateau*, *Lake of fire* y *Oh me*, que gracias al acompañamiento de la mencionada banda, sonaron consistentes. En medio de bromas y la algarabía del público, los Puppets se retiraron del escenario agradeciendo a Nirvana. Después, Cobain se dispuso a tocar *All apologies*, tema de su más reciente material, *In Utero*.

Antes de ejecutar *Where did you sleep last night?*, Cobain bromeó un poco y contó que se había propuesto comprar la guitarra de Leadbelly; sin embargo, era muy cara, costaba 500 mil dólares, así que le pediría apoyo a David Geffen para adquirirla, afirmó el cantante.

Y para cerrar la presentación, la cual ya rayaba en lo memorable, Kurt cerró los ojos y empezó a entonar la mencionada pieza de Leadbelly. Si *Pennyroyal tea* parecía insuperable, *Where did you sleep last night?* se convirtió en la más grande interpretación de la noche y, quizás, la más grande de las ejecuciones en vivo jamás llevada a cabo por Nirvana, con un *in crescendo* en la voz de Cobain que alcanzó su esplendor con los desgarradores gemidos que emitió hacia el final de la canción, cuando entonó los versos “In the pines, in the pines, the sun... shine... I would shiver... the whole... night through...”. Cobain dejó sus entrañas en *Where did you sleep last night?*: “se vio el suspiro de su rostro antes de la última nota -diría Finnerty-, casi como si fuera su último hálito de vida” (Cross, 2005, p. 394).

Después de haber presentado el contexto de *Where did you sleep last night?* en el *Unplugged in New York* de Nirvana, resulta oportuno presentar su análisis semiótico. Vale la pena recordar que, para realizar este análisis, se construyó un modelo basado en los preceptos principalmente del grupo μ , pero con adecuaciones basadas en la retórica, la estética y la pragmática, que pudieran mostrar de manera concisa y enfática, las relaciones de intertextualidad en el discurso sonoro (véase 1.2.2. Un modelo para el análisis de la intertextualidad en el discurso sonoro).

3.2. Fundamentos teóricos para realizar las interpretaciones sobre la significación de *Where did you sleep last night?*

El análisis intertextual propuesto a lo largo de esta obra adquiere aún más validez en este apartado. ¿Cómo interpretar una canción? ¿Cómo interpretar, particularmente, un cóver que es ejecutado en vivo? ¿Cómo interpretar, específicamente, el cóver *Where did you sleep last night?* de Nirvana? Para el filósofo alemán Ludwig Wittgenstein, “lo que dice una canción” se expresa en su ejecución, y la canción, de esta forma, “se expresa a sí misma”:

Al repetir una melodía y dejarla que produzca una impresión completa en nosotros, decimos “Esa melodía dice *algo*”, y es como si yo tuviese que encontrar *lo que dice*. Y, sin embargo, yo sé que no dice nada de tal género que yo pueda expresar lo que dice con palabras o imágenes. Y si, al darme cuenta de esto, me resigno a decir “Expresa precisamente un pensamiento musical”, esto no significaría otra cosa que decir “Se expresa a sí misma”. “Pero, indudablemente, cuando usted la toca, no la toca de *cualquier forma*, la toca de este modo particular, haciendo aquí un crescendo, allí un diminuendo, una censura en este sitio, etc.”. Precisamente, y esto es todo lo que yo puedo decir sobre ella, o puede ser todo lo que yo pueda decir sobre ella (Wittgenstein, 1976, p. 209).

Para Wittgenstein la lectura de una canción está dada con base en su ejecución porque, a partir de ella, es posible que el intérprete enfatice en una u otra estructura, manipule a placer cualquiera de éstas, esto es, toque la pieza de un modo particular. Ahora, si el ejecutante de la canción no es el autor de la misma, resulta evidente que la canción adquirirá una resignificación.

En ese sentido, dicha resignificación permitirá hablar de “otra canción”. Aquí es donde el intertexto adquiere validez como herramienta de análisis porque, si para Wittgenstein no hay mejor lectura de una canción que la forma en cómo ésta se expresa a sí misma, es decir, no hay mejor lectura de una canción que su ejecución, entonces no hay mejor lectura de una canción que la resignificación de esa “otra canción” que está emergiendo de la ejecución; podemos afirmar, entonces, que no hay mejor lectura de una canción que su intertexto.

Where did you sleep last night? ejecutada por Nirvana es esa otra canción, es el intertexto que resignifica el discurso sonoro de Leadbelly, y lo hará en función de los ejes que el mismo Wittgenstein delimita: “cuando usted la toca, no la toca de *cualquier forma*, la toca de este modo particular, haciendo aquí un crescendo, allí un disminuyendo, una censura en este sitio, etc.”.

Entonces, la lectura de *Where did you sleep last night?* estará dada en función de cómo ejecuta Cobain esta pieza, interrogante que será respondida con el análisis formal de la canción que se expondrá en las siguientes páginas (véase 3.2.1. Análisis intertextual de *Where did you sleep last night?*).

Pero, después de haber averiguado cómo es esta ejecución, ¿hacia dónde tiene que encausarse la interpretación de la lectura que arrojó esta ejecución? Como se mencionó en el capítulo anterior, una de las intenciones de la grabación del *Unplugged in New York* era anunciar el suicidio de Cobain. Asimismo, al inicio de este capítulo se mencionó que, de las catorce canciones interpretadas, seis fueron covers y cinco de éstos hablaban sobre la muerte.

Where did you sleep last night? es una de las cinco canciones referidas, ya que es una composición con claras referencias a la muerte y, dado que la consideramos como la pieza más importante del álbum y quizás la ejecución en vivo más trascendente de la agrupación, podemos afirmar que es el fragmento más evidente del *Unplugged* que anuncia la intención de suicidio de Kurt Cobain.

De manera que la interpretación del análisis semiótico de *Where did you sleep last night?* debe enfocarse en la relación entre los símbolos sonoros de la pieza y sus significaciones relacionadas con el suicidio del cantante y guitarrista de Nirvana. Nuestro análisis, entonces, podría responder la siguiente pregunta: ¿Cuál es la razón del suicidio de Kurt Cobain de acuerdo con la ejecución de *Where did you sleep last night?* en el *Unplugged in New York*?

No obstante, antes de aventurarnos a tratar de responder la pregunta planteada, vale la pena fundamentar teóricamente el cauce de este análisis a partir de la relación entre el discurso sonoro (canción) y su intérprete.

Partimos de la premisa que la composición y/o ejecución de una canción puede representar un conjunto de situaciones biográficas sociales o individuales para quien la compone o ejecuta, es decir, puede representar un conjunto de vivencias sociales o personales: “La biografía social de una canción es correlativa a lo que llamo una biografía” (Mendívil, 2013, p. 10).

Entonces, una canción puede leerse como una biografía social y/o individual. En la continuación del análisis de *Where did you sleep last night?* realizaremos dicha lectura, primero, a nivel individual del ejecutante (Kurt Cobain), y después, a nivel del movimiento *grunge*.

Interesa, por lo pronto, continuar con la idea de “leer” la canción propia de este análisis: Oliver Seibt (2010) “se ha referido a dicha traslación, en analogía a la teoría de Austin, como un acto de lectura que implica un momento ilocutivo, regido por convenciones sociales, y otro perlocutivo, en el cual la experiencia personal del receptor modula el significado con base en experiencias propias” (p. 189).

La canción, en un primer momento compuesta por Leadbelly, ha de ser “modulada” por Kurt Cobain, en este caso el receptor, con base en sus experiencias personales, cumpliendo así el acto perlocutivo; ahora, a nivel del acto ilocutivo, dicha lectura se realizará con base en “convenciones

sociales”, por ejemplo, haciendo analogías de los fragmentos del discurso sonoro con sentimientos universales (amor/odio, alegría/nostalgia, etc.) a los que remiten.

Pero vale destacar el acto perlocutivo en la lectura de una canción: “Ni melodías ni textos poseen contenidos y valores intrínsecos, sino que incluso los condicionamientos performativos de la escucha pueden también generar nuevas asociaciones significantes” (Mendívil, 2013, p. 7). Es el oyente quien puede adjudicar nuevas “asociaciones significantes” a una canción; de manera que Kurt Cobain, como nuestro oyente de la canción interpretada por Leadbelly, le concederá nuevas significaciones a dicha melodía a partir de sus experiencias personales.

Como se verá en esta primera parte del análisis, en la categoría de las significaciones del fragmento reinterpretado, se realizan estas analogías de los fragmentos del discurso sonoro con sentimientos universales para explicar, así, el acto ilocutivo de la lectura de *Where did you sleep last night?* Posteriormente, para redondear el análisis, se relacionarán dichas significaciones (acto ilocutivo) con las experiencias propias (acto perlocutivo) del ejecutante.

3.2.1. Análisis intertextual de *Where did you sleep last night?*

Operaciones	Categorías musicales en el texto (Lead belly) Duración: 2:12	Figura para interpretar el texto	Categorías musicales en el intertexto (Nirvana) Duración: 3:05	Significación del fragmento reinterpretado
		Traducción		
Adjunción	Riff de entrada, guitarra (0:00 a 0:05)	Ralentización Iteración	Riff de entrada ralentizado Repetición del riff de entrada (0:00 a 0:21)	El riff ralentizado hace más nostálgico el sonido y su repetición enfatiza esa nostalgia. Se asimila al sonido de una marcha fúnebre.
	Primera estrofa, Coro (0:05 a 0:16) <i>My girl, my girl, don't lie to me Tell me where did you sleep last</i>	No hay <i>Mi chica, mi chica, no me mientas Dime donde</i>	Primera estrofa (0:22 a 0:33)	El intérprete (Kurt Cobain) entona esta estrofa de una manera muy similar a Leadbelly, para anclar al oyente al discurso musical al

	<i>night</i>	<i>dormiste anoche</i>		que hace referencia.
	Sin cambios			
Adjunción	Segunda estrofa (0:17 a 0:26) <i>In the pines, in the pines Where the sun don't ever shine I would shiver the whole night through</i>	Ralentización <i>En los pinos, en los pinos Donde el sol no brille siquiera Yo tiritaría toda la noche</i>	Segunda estrofa ralentizada (0:35 a 0:46)	La ralentización de la estrofa hace que ésta sea más nostálgica y enfatiza en el reproche: el intérprete cuestiona y reprocha a su pareja el haber dormido con otra persona.
Adjunción	Tercera estrofa (0:27 a 0:37) <i>My girl, my girl, where will you go? I'm going where the cold wind blows</i>	Ralentización <i>Mi chica, mi chica, ¿a dónde irás? Yo iré a donde el viento frío sople</i>	Tercera estrofa ralentizada (0:48 a 0:59)	La ralentización de la estrofa deja entrever que, el intérprete, después del desamor vivido, buscará el suicidio; irá hacia un lugar donde sople el frío viento.

Adjunción	Cuarta estrofa (0:39 a 0:47) <i>In the pines, in the pines Where the sun don't ever shine I would shiver the whole night through</i>	Ralentización <i>En los pinos, en los pinos Donde el sol no brille siquiera Yo tiritaría toda la noche</i>	Cuarta estrofa ralentizada (1:01 a 1:12)	La ralentización de la estrofa hace que ésta sea más nostálgica y enfatisa en el reproche: el intérprete cuestiona y reprocha a su pareja el haber dormido con otra persona.
Adjunción	Quinta estrofa Coro (0:50 a 0:59) <i>My girl, my girl, don't lie to me Tell me where did you sleep last night</i>	Prolepsis Ralentización <i>Mi chica, mi chica, no me mientas Dime donde dormiste anoche</i>	Aparece como séptima estrofa, ralentizada (1:41 a 1:52)	El coro representa el clímax del reproche, su repetición, por ende, enfatiza en ello.
Adjunción	Sexta estrofa (1:00 a 1:08) <i>In the pines, in</i>	Prolepsis Ralentización <i>En los pinos, en</i>	Aparece como octava estrofa, ralentizada	La ralentización de la estrofa hace que ésta sea más

	<i>the pines</i> <i>Where the sun</i> <i>don't ever shine</i> <i>I would shiver</i> <i>the whole night</i> <i>through</i>	<i>los pinos</i> <i>Donde el sol no</i> <i>brille siquiera</i> <i>Yo tiritaría toda</i> <i>la noche</i>	(1:55 a 2:06)	nostálgica y enfatisa en el reproche: el intérprete cuestiona y reprocha a su pareja el haber dormido con otra persona.
Adjunción	Séptima estrofa (1:10 a 1:18) <i>Her husband,</i> <i>was a hard</i> <i>working man</i> <i>Just about a mile</i> <i>from here</i>	Analepsis Ralentización <i>Su esposo fue un</i> <i>hombre muy</i> <i>trabajador</i> <i>Apenas una</i> <i>milla cerca de</i> <i>aquí</i>	Aparece como quinta estrofa, ralentizada (1:15 a 1:26)	El intérprete reordena la historia contada, describiendo que el hombre engañado era una persona honrada y trabajadora. Supone su victimización.
Adjunción	Octava estrofa (1:19 a 1:28) <i>His head was</i> <i>found in a</i> <i>driving wheel</i> <i>But his body</i>	Analepsis Ralentización <i>Su cabeza fue</i> <i>encontrada en las</i> <i>ruedas del tren</i> <i>Pero su cuerpo</i>	Aparece como sexta estrofa, ralentizada (1:27 a 1:39)	El interprete reordena la historia contada, describiendo que el hombre engañado murió trágicamente,

	<i>never was found</i>	<i>nunca fue encontrado</i>		suponiendo que su muerte fue provocada por el desamor.
Adjunción	Solo (1:29 a 1:46)	Prolepsis Ralentización	Aparece como un solo con arreglos orquestales (2:07 a 2:34)	La reinterpretación del solo con arreglos orquestales genera un ambiente fúnebre, enfatiza en esa nostalgia.
Adjunción	Novena estrofa (1:47 a 1:55) <i>My girl, my girl, where will you go</i> <i>I'm going where the cold wind blows</i>	<i>Mi chica, mi chica, ¿a dónde irás?</i> <i>Yo iré donde el viento frío sople</i>	Novena estrofa, ralentizada (2:35 a 2:46)	La ralentización de la estrofa deja entrever que, el intérprete, después del desamor vivido, buscará el suicidio; irá hacia un lugar donde sople el frío viento.
Adjunción- Supresión	Décima estrofa (1:55 a 2:07) <i>You called me in</i>	Elipsis <i>Me llamaste en</i>	Estrofa que no aparece	La omisión de esta estrofa se debe a que el intérprete ya no quiere saber

	<i>the week and you called me in the morning, you called me, I'm in my home</i>	<i>la semana y me llamaste en la mañana, me llamaste, yo estoy en casa</i>		nada de la mujer que lo engaño.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>En los pinos, en los pinos</i> <i>Donde el sol no brille siquiera</i> <i>Yo tiritaría toda la noche</i>	Décima estrofa, repetición de la segunda estrofa (2:48 a 2:49) <i>In the pines, in the pines</i> <i>Where the sun don't ever shine</i> <i>I would shiver the whole night through</i>	Las estrofas que el intérprete repite en su discurso, a manera de agregados, empiezan a ser entonados con gritos, de manera que enfatiza en la desquicia que le provocó el desamor.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>Mi chica, mi chica, no me mientas</i>	Undécima estrofa, coro (3:01 a 3:12) <i>My girl, my girl, don't lie to me</i> <i>Tell me where did</i>	Las estrofas que el intérprete repite en su discurso, a manera de agregados, empiezan a ser

		<i>Dime donde dormiste anoche</i>	<i>you sleep last night</i>	entonados con gritos, de manera que enfatiza en la desquicia que le provocó el desamor.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>En los pinos, en los pinos</i> <i>Donde el sol no brille siquiera</i> <i>Yo tiritaría toda la noche</i>	Duodécima estrofa, repetición de la segunda estrofa (3:14 a 3:27) <i>In the pines, in the pines</i> <i>Where the sun don't ever shine</i> <i>I would shiver the whole night through</i>	Las estrofas que el intérprete repite en su discurso, a manera de agregados, empiezan a ser entonados con gritos, de manera que enfatiza en la desquicia que le provocó el desamor.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>Mi chica, mi chica, ¿a dónde irás?</i> <i>Yo iré donde el</i>	Decimotercera estrofa, repetición de la tercera estrofa (3:28 a 3:40) <i>My girl, my girl, where will you go</i> <i>I'm going where</i>	Las estrofas que el intérprete repite en su discurso, a manera de agregados, empiezan a ser entonados con

		<i>viento frío sopla</i>	<i>the cold wind blows</i>	gritos, de manera que enfatiza en la desquicia que le provocó el desamor.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>En los pinos, en los pinos</i> <i>Donde el sol no brille siquiera</i> <i>Yo tiritaría toda...</i>	Decimocuarta estrofa, repetición de la segunda estrofa (3:41 a 3:57) <i>In the pines, in the pines</i> <i>Where the sun don't ever shine</i> <i>I would shiver the whole...</i>	Esta estrofa es el clímax de la entonación con gritos por parte del intérprete.
Supresión- Adjunción	No existe esta estrofa	Ralentización Iteración <i>la noche...</i>	Decimocuarta estrofa, repetición de la segunda estrofa. Énfasis en el último verso. <i>night through...</i> (3:58 a 4:06)	El intérprete hace una pausa para entonar el último verso de la estrofa y alargarlo y empatarlo con el fondo musical en el que el solo de

				arreglos orquestales reaparece. Se empata la desquicia del intérprete con el ambiente fúnebre del solo.
Supresión- Adjunción	No existe	Ralentización Iteración	Arreglo orquestal Solo final (4:07 a 4:30)	La reinterpretación del solo con arreglos orquestales genera un ambiente fúnebre, enfatiza en esa nostalgia. La canción reinterpretada de esta manera hace referencia y enfatiza en que, el final de la canción y de la historia, tiene un desenlace trágico.

3.2.2. Significaciones de *Where did you sleep last night?* a partir del análisis semiótico

Como se mencionó anteriormente, el análisis realizado podría responder la pregunta, ¿cuál es la razón del suicidio de Kurt Cobain de acuerdo con la ejecución de *Where did you sleep last night?* en el *Unplugged in New York?*, encausando las posibles respuestas sobre el basamento teórico expuesto.

Y el abanico de respuestas se antoja amplio. La primera de ellas sugiere que la interpretación de *Where did you sleep last night?* es intrapersonal, es decir, refiere a una reflexión que el mismo Cobain hace sobre un pasaje de su adolescencia. El intérprete recuerda cuando tomó conciencia, por vez primera, del suicidio como una opción para terminar con el malestar emocional que lo aquejaba: “De 1982 a los cuatro años siguientes (Cobain) viviría en diez casas distintas, con diez familias distintas. Ninguna de ellas le parecería un hogar” (Cross, 2005, p. 62).

Where did you sleep last night? puede considerarse como una pregunta que el mismo Cobain se hace de manera introspectiva: ¿Dónde dormiste anoche? Y la respuesta es incierta, dado que el cantante durmió en diez casas distintas.

Ese peregrinar de Cobain durante la adolescencia coincide con la primera vez que el músico se hace consciente del significado del suicidio. En su familia había un largo historial de parientes que se habían suicidado, pero, aún cuando varias de estas muertes ocurrieron cuando Cobain era un niño, fue en la adolescencia cuando pudo racionalizar esta serie de eventos.

A partir del genosociograma, una técnica utilizada para representar gráficamente el mapa familiar de un individuo, es posible analizar el historial familiar de suicidios que precedieron a Kurt Cobain, ya que esta técnica sugiere el registro de datos sobre cada uno de los miembros de

la familia, señalando el tipo de relación que se establece entre al menos tres generaciones de ellos.

De acuerdo con Fernández (2011), “con ello se obtiene información acerca de actitudes que sólo se explican, por ejemplo, por la existencia de lealtades hacia un ancestro o por alianzas que excluyen a algún miembro del sistema familiar” (p. 6).

El genosociograma de Kurt Cobain, enfocado particularmente en el historial familiar de suicidios que le precedieron, encuentra como primer antecedente el suicidio involuntario de su bisabuelo paterno quien, siendo *sheriff* del condado, murió al dispararse su arma de manera accidental.

El segundo caso de suicidio en la tercera generación que abarcaría el genosociograma de Kurt es el de su bisabuelo materno James Irving, quien se atravesó el vientre con un cuchillo delante de su familia. Aunque sobrevivió al intento de suicidio, “moriría dos meses después a causa de la lesión sufrida cuando, en un momento de distracción del personal del hospital, se desgarró las heridas” (Cross, 2005, p. 45).

En la segunda generación que comprende el genosociograma se encuentran tres casos de discutible mortandad en los tíos abuelos paternos de Cobain. El primero, en 1978, de Ernest Cobain, quien murió de una hemorragia cerebral a los 57 años de edad. Aunque este deceso no se consideró formalmente como un suicidio, el trágico evento ocurrió después de que le advirtieran que moriría si seguía bebiendo. En estado de ebriedad, el hombre cayó por las escaleras, lo que le provocó un aneurisma que lo mató.

En 1979, Burle, otro tío abuelo de Kurt, “se había disparado en el estómago y en la cabeza con una pistola corta calibre 38” (Cross, 2005, p. 55).

Y un año después, Kenneth Cobain, el único hermano que le quedaba al abuelo de Kurt, Leland, se deprimió a raíz de la muerte de su esposa y tomó la misma decisión que Burle: “Se pegó un tiro en la frente con un revólver calibre 22” (Cross, 2005, p. 55).

Aunque en la primera generación, la de los padres y tíos, no se presenta ningún caso de suicidio, vale la pena mencionar que Cobain tuvo un tío que nunca conoció porque nació con deficiencia mental y murió en un manicomio a los seis años.

En la generación misma de Cobain (quien tuvo una hermana menor, Kim, y un hermanastro también menor, Chad), tampoco se presentaron casos de suicidio, pero los antecedentes analizados convirtieron el suicidio en un concepto que “dejó de ser tabú para pasar a formar parte de su entorno, como el alcoholismo, la pobreza o las drogas; (...) de hecho, un día, cuando Kurt tenía 14 años, le dijo a su amigo Marsh que tenía “genes suicidas”” (Cross, 2005, p. 55).

Y es precisamente entre 1982 y 1986, justo cuando Cobain peregrinó por diez hogares distintos a raíz de la separación de sus padres, que el músico dio muestras de haber racionalizado el concepto del suicidio a partir de diversos discursos.

Justo en 1982, Cobain rodó con la cámara Súper 8 de sus padres un corto que tituló “Kurt y su sangriento suicidio”, en el que se aprecia a Kurt fingiendo cortarse las venas con el filo de una lata. Incluso, Cobain le llegó a decir a uno de sus amigos: “Voy a ser una gran estrella de la música, me suicidaré y me veré rodeado de un halo de gloria. (...) Quiero ser rico y famoso y suicidarme como Jimi Hendrix” (Cross, 2005, p. 55).

En el verano de 1983, Cobain (2002) escribió en su diario: “Me propuse que en menos de un mes dejaría de sentarme en el tejado para pensar en saltar, directamente me suicidaría” (p. 73).

En 1987, aún cuando Cobain encontró un primer hogar estable a lado de su novia Tracy, continuó hablando del suicidio: “En una ocasión Ryan (amigo y vecino) le preguntó (a Kurt):

“¿Qué harás cuando tengas treinta?” “No me importa lo que ocurra cuando tenga treinta -repuso Kurt con el mismo tono que habría empleado para hablar de una bujía rota-, porque nunca llegaré a cumplirlos. Ya se sabe cómo es la vida a partir de los treinta, y yo no quiero eso”” (Cross, 2005, p. 111).

Así que podemos concluir que el divorcio de sus padres y el largo peregrinar de Kurt Cobain influyeron notablemente en la racionalización que éste hizo del suicidio. Kurt pensó en el suicidio como una salida al malestar emocional que le generaron las situaciones descritas anteriormente. Y dado que fue en la adolescencia cuando pensó en suicidarse por vez primera, en medio de dichas situaciones, es posible que la intencionalidad de la ejecución de *Where did you sleep last night?* sea el anuncio de su suicidio a partir de este recuerdo; cumplir finalmente con una cuenta pendiente que tenía desde la adolescencia.

Una segunda respuesta a la razón del suicidio de Kurt Cobain, de acuerdo con la ejecución de *Where did you sleep last night?* en el *Unplugged in New York*, está relacionada con su madre Wendy, con quien, curiosamente, fue con quien sostuvo una relación más estrecha en los últimos meses de su vida.

En esa fundamental etapa adolescente de Kurt, que va de 1982 a 1986, al mismo tiempo de su peregrinar por una decena de hogares distintos, lidió con la truculenta vida sentimental de Wendy, su madre. Precisamente en 1982, cuando tenía 15 años, Kurt se reencontró con ella después de haberse separado de su lado y vivir algunos años con su padre Don.

Kurt regresó a vivir a casa de su madre quien, después de separarse de su pareja, decidió salir con chicos mucho más jóvenes que ella y empezar a vivir una vida casi adolescente a pesar de que en aquel entonces ya tenía 35 años: “Bebía en exceso y se había convertido en una asidua

de muchas tabernas de Aberdeen; (...) Kurt hablaba de los ligues de su madre con sus amigos y en sus comentarios siempre se mostraba cruel” (Cross, 2005, p. 68).

El descontento de Kurt se hacía evidente porque, en aquellos tiempos, la pareja más duradera de Wendy fue un chico de 22 años, un joven apenas 7 años mayor que Cobain. De manera que puede plantearse la ejecución de *Where did you sleep last night?* como una pregunta que Cobain realiza nuevamente pero ahora a su madre: ¿Dónde dormiste anoche, Wendy?

Como se mencionó en párrafos anteriores, además, Cobain mantuvo una estrecha relación con su madre en sus últimos meses de vida, de manera que ella y los recuerdos que le remitían a ella estaban más que presentes cuando se llevó a cabo la grabación del *Unplugged in New York*.

Desde mediados de 1993, Cobain se aisló aún más y se encerraba en su habitación: “Su madre era una de las pocas personas a quien accedía a escuchar y Courtney optó por recurrir cada vez más a Wendy como mediadora. Kurt necesitaba desesperadamente los cuidados de una madre, y en su aislamiento del mundo experimentó una regresión a un estado casi fetal. Wendy le tranquilizaba acariciándole el cabello y diciéndole que todo iba a ir bien” (Cross, 2005, p. 371).

Aún cuando los cuidados de Wendy significaban un relativo bálsamo para Cobain en los meses que precedieron a la grabación del *Unplugged*, puede pensarse que, nuevamente, el mensaje que Cobain trataba comunicar con la ejecución de *Where did you sleep last night?* era el de un reproche adolescente contra su madre: ¿Por qué te separaste de papá? ¿Por qué saliste con otros y tantos hombres?, y por ende, ¿dónde dormiste anoche?

La tercera respuesta al suicidio de Cobain en relación con la ejecución de *Where did you sleep last night?* (y quizá la más barajada por los medios de comunicación) está relacionada con Courtney Love, su esposa.

Después de su matrimonio y del nacimiento de su hija, Frances, la prensa musical especuló sobre posibles relaciones amorosas de Courtney Love con otros famosos cantautores de la escena musical norteamericana, principalmente con Billy Corgan, líder de la banda Smashing Pumpkins. Incluso, el director Gus Van Sant en su filme *Last Days* (2005), donde recrea los últimos días que vivió Kurt Cobain, deja entrever que Courtney sostenía una relación con el baterista de Nirvana, Dave Grohl.

Más allá de dichas versiones extraoficiales, el único testimonio que más o menos apunta hacia un posible desamor que Cobain experimentó por parte de Courtney, es la nota de suicidio que él redactó en el hotel Excelsior de Roma, en la última intentona fallida de quitarse la vida a principios de marzo de 1994:

En la nota escrita en Roma Kurt citó al personaje más famoso de Shakespeare: “El doctor Baker dice que, como Hamlet, debo elegir entre la vida y la muerte. He elegido la muerte”. El resto de la nota reflejaba lo cansado que estaba de ir de gira y su temor de que Courtney “ya no lo quisiera”. Para reforzar su punto de vista acusaba a su esposa de acostarse con Billy Corgan, de quien siempre había tenido celos. En una de las conversaciones telefónicas que habían mantenido aquella semana, Courtney le mencionó que Corgan la había invitado a ir de vacaciones, invitación que ella declinó, pero que Kurt interpretó como una amenaza con la que su viva imaginación se volvió loca. “Prefiero morir antes que pasar por otro divorcio”, escribió Kurt, refiriéndose a la separación de sus padres (Cross, 2005, p. 417).

Lo difícil que se volvió la relación matrimonial entre Kurt y Courtney permite plantear que la ejecución de *Where did you sleep last night?* se convirtió en un cuestionamiento de Cobain hacia su esposa: ¿Dónde dormiste anoche, Courtney?

3.3. Síntesis del discurso de Nirvana y su trascendencia social

No puede haber análisis sin síntesis. Más aún, no es posible la marginación de un proceso de síntesis si lo que abordamos en este trabajo es una problemática desde una perspectiva semiótica: “Podríamos decir en lenguaje tradicional que es sintomático de un desequilibrio en la relación entre análisis y síntesis favorable al primero. Corregir ese desequilibrio es uno de los objetivos de una teoría de los símbolos” (Elías, 1990, p. 122).

Analizar es descomponer y sintetizar es recomponer. Pero esa recomposición verá nacer una unidad con nuevos horizontes de reflexión. La síntesis es un proceso del pensamiento humano que sucede al análisis, con la finalidad de buscar una comprensión integral de un fenómeno. Desde el capítulo 2 hasta ahora, hemos descompuesto de una manera semiohistórica (por el contexto) y de una forma discursiva-intertextual, cada uno de los elementos que conformaron al movimiento *grunge* y a su gran representante, la agrupación Nirvana.

En ese sentido, vale la pena realizar un proceso de síntesis que nos permita acercarnos a una comprensión del movimiento *grunge*. Trataremos de recomponer las partes de nuestro objeto de estudio, desde lo semiohistórico y lo discursivo, con la finalidad de ofrecer al lector una perspectiva sobre la trascendencia social y cultural que Nirvana y el *grunge* tuvieron.

El suicidio de Kurt Cobain, notablemente advertido en la grabación del *Unplugged in New York* y más aún en la ejecución de *Where did you sleep last night?*, fue un hecho que consolidó la revolución musical y social que apenas cuatro años atrás había impulsado Nirvana.

Puede decirse que, desde una perspectiva semántica del discurso, el de Nirvana fue el más conmovedor y cautivador del movimiento *grunge* porque, como se mencionó en el capítulo anterior, obedeció con fatal coherencia a la premisa “No hay futuro”.

La muerte del líder del grupo, Kurt Cobain, quien además se había asumido como líder del movimiento e, incluso, de la generación X (vale recordar que en el primer borrador de *Smells like teen spirit* incluía la frase *Who will be the king and queen of the outeast teens?*, esto es, ¿Quiénes serán el rey y la reina de los adolescentes marginados?) fungió como un hecho lógico sobre el retomar la premisa del punk (“No hay futuro”) y lo que el cantautor gritaba en sus canciones: “Kurt hablaba con calma de la clase de acciones que causaban pesadillas a la mayoría de los muchachos de su edad, como el asesinato, la violación y el suicidio” (Cross, 2005, p. 55).

La inconformidad y la alienación de Kurt Cobain, como el gran representante de la generación X, encontraron en su suicidio, el clamor y la veneración popular y masiva. Porque Cobain representó, no sólo con palabras, sino también con un fatídico hecho, que la generación X no tenía futuro.

3.3.1. Cobain como el discurso que representó una generación

El discurso de Kurt Cobain estuvo compuesto, básicamente, por tres elementos: la alienación, el amor (Courtney y sus anteriores parejas) y las drogas. La alienación fue producto de los

problemas familiares con los que creció; este elemento se convirtió en un símbolo de identidad de la generación que se apropió de su discurso.

Pero es, precisamente, en el clímax de su carrera, cuando estos tres elementos se compenetraron más que nunca en la vida personal del cantautor. En la cúspide de su carrera musical, Cobain se adentra en una fatídica adicción por la heroína, se enamora de Courtney Love y se casa con ella y encuentra, tanto en las drogas como en el amor, los complementos perfectos a su alienación.

Cobain se identificaba con Courtney porque ambos tenían historias de vida similares, las historias de vida de la gran mayoría de la generación X:

Sus historias individuales coincidían en muchos sentidos, y cuando Courtney describió su infancia como una etapa marcada por la desatención, el ir y venir entre unos padres divorciados y los conflictos en la escuela, a Kurt le resultó familiar. Courtney era la primera mujer que había conocido que, cuando él contaba historias sobre su juventud -mitificadas a aquellas alturas más allá de la mera exageración-, respondía diciendo: “Yo supero eso”. Se convirtió casi en el juego del “¿quién ha tenido la peor infancia?”, pero aquella unión transmitía a Kurt un sentimiento de normalidad en su vida (Cross, 2005, p. 271).

Esa alienación influiría en la forma de amar, de componer, de adoptar y de ejecutar canciones de amor del mismo Cobain. Sus piezas, en su momento criticadas por la prensa musical como discursos surrealistas y sin sentido, en realidad escondían una evidente pasión, una necesidad de ser amado y atendido, y una forma de amar que siempre se ocultaría detrás de metáforas crudas, raras y hasta repulsivas por ese continuo temor a no ser correspondido.

Para muestra, vale la pena destacar algunos fragmentos de la canción Heart-shaped box: “I wish I could eat your cancer when you turn black” (Ojalá pudiera comerme tu cáncer cuando te ennegrezcas), se convertiría en el modo más retorcido jamás empleado por un cantautor en la historia del pop para decir “Te quiero”” (Cross, 2005, p. 362).

Y las drogas, en realidad, fueron el primer suicidio, largo y sutil, de Cobain para acabar con su existencia alienada. Su suicidio no ocurrió aquella mañana de 5 de abril con un escopetazo, más bien empezó el día que probó la heroína por vez primera, sustancia que jamás dejaría: “Eh, Krist, he probado la heroína», le contó Kurt a su amigo. «¡Vaya! ¿Y qué tal?», le preguntó Krist. «Pues muy bien», respondió Kurt. Krist le dijo entonces: «No deberías hacerlo. Mira Andy Wood” (Cross, 2005, p. 227). Andy Wood fue el vocalista de Mother Love Bone, la seminal banda del movimiento *grunge* que derivó de Green River y que alumbraría a Pearl Jam. En aquella conversación, Novoselic le habló a Cobain sobre otros amigos de Seattle que habían fallecido por sobredosis de heroína, a la que Cobain sólo respondió “sí, ya sé”.

Si Novoselic le comentó a Cobain de otros suicidios juveniles a causa de la heroína, es evidente que la ingesta de drogas por parte de los exponentes musicales de la generación X no siempre se realizaba por placer o por ese afán experimentador propio de la juventud, sino porque era una herramienta que apaciguaba la truculencia de sus historias de vida.

Cobain estaba consciente que la heroína sería el arma más dolorosa y agónica para su suicidio, sabía que lentamente le haría perder todo lo que amaba/odiaba: su banda, la música, su esposa, su hija, el éxito, su familia...

3.3.2. Apropiación del discurso de Cobain por parte de la generación X

La apropiación que hizo la juventud, con base en sus historias de vida, del discurso de Nirvana, significó una revolución social que se vio reflejada en diversos contextos:

Cobain se convirtió en un modelo a seguir entre la juventud (quienes imitaron desde su forma de vestir, de cantar, hasta de suicidarse), el exceso de drogas, la fascinación por las armas, su ocupación lúdico musical, la cual lo convirtió en millonario en poco tiempo, el dramatizado descontento con su entorno, una aparente vida amorosa patológica a lado de Courtney Love, la confrontación pública con sus padres y la ira con que gritaba sus canciones, las cuales pasaron a la memoria colectiva con sus últimas interpretaciones (como *Where did you sleep last night?* (Cabrera, 2008, p. 108).

En el contexto actitudinal y estético, la juventud adoptó la manera de vestir y el aspecto de Kurt Cobain: los pantalones de mezclilla deslavados y rotos, las camisas de leñador y los suéteres roídos y viejos, y el cabello largo, sucio y enredado.

Si bien, aunque Cobain acuñó su forma de vestir desde su adolescencia y ésta consistía en el uso de ropa vieja debido a que no disponía de los recursos económicos para cambiarla, la industria convirtió su aspecto en un estereotipo que rápida y exitosamente fue comercializado.

Tanto las grandes marcas de diseñador como las medianas etiquetas, de inmediato posicionaron este tipo de prendas en el mercado: “Dolce & Gabbana presentaron en la pasarela de Milán unos jeans rotos por las rodillas y deshilachados y desgastados por el muslo” (El Universal, 2009).

De repente, los pantalones rotos y los suéteres viejos se convirtieron en una tendencia modéfica y en productos bastante socorridos por los jóvenes.

En cuanto al legado musical y escénico, vale decir que las agrupaciones musicales influidas por Nirvana y que surgieron después de su desaparición, no solo adoptaron su estilo musical, sino también la presencia escénica de Cobain. El difunto líder de Nirvana, inspirado en el movimiento *shoegaze* (del inglés, mirar los zapatos), solía cantar viendo hacia abajo, es decir, sin mirar a su público, y su cabello le cubría el rostro.

Aunque Cobain evidentemente no fue un exponente pionero de esta manera de cantar y de presentarse en el escenario (los principales exponentes del movimiento *shoegaze* fueron My Bloody Valentine, banda proveniente de Irlanda y conformada en 1983, y Galaxie 500, agrupación norteamericana integrada en 1987), provocó que, dado el impacto musical de Nirvana, los medios de comunicación, principalmente MTV, dieran a conocer de forma masiva el *shoegaze* escénico de Kurt.

Por otro lado, a diferencia de la moda y de la música, donde Cobain significó un estereotipo a seguir, en la manera de suicidarse, más allá de fungir como “modelo”, el líder de Nirvana representaba, a gran escala, un agudo problema que desde hacía varios años atrás y, hasta la fecha, ha corroído a la sociedad estadounidense: el uso de armas y los homicidios y suicidios que esto conlleva, pero particularmente, la predilección y la “normalidad” con la que los habitantes de las zonas rurales de Estados Unidos gustan, consiguen y usan armas de fuego.

Según una encuesta realizada por US News and World Report en 1994, "64% de los residentes urbanos afirmaban que las armas de fuego eran un problema serio en sus comunidades, mientras que sólo el 27% de los residentes rurales consideraban que las armas de fuego eran un problema donde vivían".

En dicha encuesta se menciona que, debido a que en las áreas rurales de Estados Unidos existe una mayor predilección por las armas de fuego que en las ciudades, la tasa de suicidios en estas áreas es también mayor: "Los investigadores (de la encuesta) encontraron que los condados más rurales tenían una tasa de suicidios con armas de fuego más de 1.5 veces mayor que los condados urbanos".

Aberdeen, el poblado natal de Kurt, donde vivió toda su infancia y donde compró la escopeta con la que se suicidaría, puede considerarse un área rural ya que, en 1994, contaba (y aún cuenta) con una población de 16 mil habitantes. Para los investigadores de la mencionada encuesta es claro este lamentable fenómeno: "Las muertes por arma de fuego se deben predominantemente al suicidio en las áreas rurales".

En las zonas rurales de la Unión Americana, como el condado de Aberdeen en Seattle, resulta más sencillo conseguir un arma de fuego: "Una explicación posible para la alta tasa de suicidios con armas de fuego en áreas rurales es que los residentes de estas zonas tienen más armas de fuego".

Para Charles Branas, profesor de la Universidad de Pensilvania, el fenómeno de los suicidios con armas de fuego en las zonas rurales de Estados Unidos tiene otro problema de fondo: "No se está haciendo lo suficiente para evaluar a los propietarios de armas de fuego que podrían tener problemas psicológicos".

Es evidente que cuando Kurt Cobain compró con su amigo Dylan Carson aquella escopeta con la que se quitaría la vida, el líder de Nirvana no gozaba de un buen estado de salud mental. Cobain compró dicha escopeta precisamente días antes de que ingresara, en el mes de marzo de 1994, a un centro de rehabilitación en Los Ángeles, en lo que sería su último intento, fatalmente fallido, por salir de su problema de drogadicción.

Una política pública como la que propone Branas, donde se limite la venta de armas de fuego a personas con problemas mentales (entre las que se incluirían, por supuesto, personas con problemas de drogadicción), podría significar una reducción en la tasa de suicidios en las zonas rurales de Estados Unidos: "Si bien hay leyes que restringen el acceso a armas de fuego de personas con enfermedades mentales, no han sido reforzadas en la misma manera que las leyes diseñadas para limitar el acceso a las armas de fuego de las personas con un historial criminal".

En el mismo tenor se puede abordar la representación de Kurt Cobain con respecto al consumo de drogas a gran escala en la población norteamericana. Cobain no significó un estereotipo a seguir por parte de los jóvenes en el consumo de drogas, sino que era parte de esa población con problemas de drogadicción que crecía alarmantemente: "En Estados Unidos, las tasas por sobredosis de drogas aumentaron más de 100 por ciento entre 1990 y 2012" (nogracias.eu, 2014). Cobain fue el más grande representante mediático de la drogadicción en la década de los 90; Cobain era una muestra de la población de consumidores de drogas más grande del mundo, la de Estados Unidos.

Particularmente la heroína, el gran verdugo de Cobain y de Andrew Wood (difunto líder de Green River), no fue la gran panacea para la juventud norteamericana de los 90, pero sí se convirtió en un objeto del deseo por parte de ésta: "En abril de 1996, *Pulse Check*, un estudio organizado por la Oficina Nacional de Policía de Control de Drogas, encontró que mientras la mayoría de consumidores de heroína son más viejos, un creciente número de adolescentes y adultos jóvenes empiezan a usar esta droga" (ncjrs.gov).

La primera mitad de la década de los 90 fue testigo de cómo se disparó el consumo de drogas entre los jóvenes norteamericanos: "En 1995, 10.9 por ciento de todos los jóvenes entre 12 y 17 años habían consumido drogas en el último mes. Esta tasa se ha incrementado

sustancialmente comparada con el 8.2 por ciento en 1994, 5.7 por ciento en 1993 y 5.3 por ciento en 1992” (ncjrs.gov).

En particular, el consumo de heroína se duplicó entre los jóvenes a mediados de los 90: “En 1996, un estudio de la Universidad de Michigan, *Monitoring the future*, encontró que el número de jóvenes que habían consumido heroína se duplicó entre 1991 y 1996” (ncjrs.gov).

Y las consecuencias fatales del consumo de heroína se hicieron notables en algunas ciudades de Estados Unidos: “Las muertes relacionadas con el consumo de heroína aumentaron dramáticamente en algunas ciudades entre 1993 y 1994 (...), las llamadas de emergencia por sobredosis de heroína aumentaron de 34 000 en 1990 a 76 023 en 1995” (ncjrs.gov).

De hecho, si Cobain no hubiera muerto por el disparo de escopeta que se propinó, hubiera fallecido a causa de una sobredosis de heroína:

En la autopsia se encontraron restos de benzodiazepinas (tranquilizantes) y heroína en la sangre de Kurt. Se halló un nivel de heroína tan elevado que ni siquiera Kurt -conocido por las enormes dosis que se inyectaba- podría haber sobrevivido mucho más de lo que tardó el arma en dispararse. Kurt había logrado una proeza extraordinaria (...), había conseguido quitarse la vida dos veces, empleando dos métodos igualmente mortales (Cross, 2005, p. 459).

El suicidio de Kurt Cobain por disparo de arma de fuego y por sobredosis fue el reflejo de dos grandes malestares que aquejaron (y aún aquejan) a la sociedad norteamericana de la década de los 90. El suicidio del líder de Nirvana no fue un acontecimiento aislado, sino que más bien

fue un caso que se sumó a los otros miles que se muestran en las alarmantes estadísticas expuestas en los párrafos anteriores.

Pero por el papel de líder juvenil que involuntariamente jugó Cobain en la primera mitad de la década de los 90, la sociedad y el gobierno de Estados Unidos tuvieron que haber reflexionado en torno a estas dos grandes problemáticas y analizar por qué los jóvenes de aquella generación usaban armas de fuego cometiendo homicidios y suicidios, y por qué se enganchaban en el consumo de drogas para, posteriormente, desarrollar políticas públicas que coadyuvaran a terminar con estos malestares sociales.

El presente análisis de Kurt Cobain y de Nirvana puede fungir como el basamento de ese análisis general y profundo de la juventud norteamericana que se sugiere. A lo largo de estas páginas se ha mostrado no sólo cuáles eran las problemáticas familiares que rodeaban al líder de Nirvana y cómo éstas fueron representadas en el discurso sonoro del grupo, sino que la apropiación de este discurso por parte de la juventud indica que estas problemáticas eran latentes a una escala social.

Este trabajo es apenas un intento por poner sobre la mesa, para su debate y reflexión, malestares recurrentes en la sociedad como la drogadicción, el suicidio y el divorcio, pero vistos desde el crisol del discurso musical. Partimos de la premisa de que, para entender estos severos problemas, primero es menester comprender los motivos de una agrupación y de todo un movimiento social y musical (el *grunge*).

El objetivo de esta obra es mostrar que la trascendencia social del discurso de Nirvana y del movimiento *grunge* radica precisamente en repensar los problemas sociales antes mencionados y en comprender que éstos son el por qué discursivo, retórico y estético de una cultura musical que empezó a construirse entre los jóvenes norteamericanos de fines de siglo XX.

Es necesario voltear al análisis-síntesis de la música popular contemporánea para continuar este arduo y complejo trabajo de comprensión de las diversas problemáticas sociales. Hemos mostrado cómo a partir de la comprensión del *grunge* y de su agrupación más representativa se hallan relaciones entre el discurso y una gran variedad de problemas sociales.

Este esfuerzo teórico debe marcar la pauta para atender la reflexión de otras agrupaciones y otros movimientos de música contemporánea que permitan entender grupos sociales de otras latitudes y otras épocas. Dicho compromiso debe ser no sólo porque la academia aún está en deuda con el estudio de la música contemporánea, sino porque a partir de ello será posible tener más herramientas para la comprensión de determinados grupos sociales en un aquí y ahora.

Conclusiones

La primera piedra del gran basamento que debe construirse en torno al estudio del discurso de la música contemporánea está puesta. Asimismo, este esfuerzo teórico se establece ya como un precedente para entender el movimiento musical y social más importante y trascendente de las últimas décadas, *el grunge*.

Las delimitaciones teóricas establecidas en este trabajo pretendieron comprender la naturaleza musical del *grunge*: dado que consistió en un movimiento musical con un alto grado de intertextualidad, había que conformar una metodología lo suficientemente sólida que pudiera ofrecernos una perspectiva de reflexión de dicho movimiento que fuera más allá de lo que la prensa musical ha ofrecido.

Uno de los primeros grandes productos que se logró concebir en esta obra fue la propuesta de un modelo de análisis que permitiera estudiar las relaciones de intertextualidad en el discurso sonoro. Como se menciona en el primer capítulo, el objetivo consiste en partir el discurso sonoro del intertexto y encontrar las significaciones de cada una de estas partes, con base en su antecedente discursivo previo, es decir, el texto.

Este modelo de análisis permite contrastar las diferencias discursivas entre las partes del texto y del intertexto sonoro. Pero, además, ofrece una visión de cómo las partes del texto son reconfiguradas en el intertexto. Esta reorganización del discurso sonoro incide en las significaciones de las partes, pues éstas pueden omitir o enfatizar, a manera de repetición, algún sentimiento o argumento que el ejecutante del discurso desee.

Posteriormente, nuestro modelo fue puesto a prueba en el último apartado de esta obra. Analizamos la canción *Where did you sleep last night?*, originalmente adjudicada al cantante y

compositor de blues Leadbelly, y reinterpretada por Nirvana en la grabación del *Unplugged in New York*. Si bien el *Unplugged in New York* es, por completo, el gran mensaje que utiliza Kurt Cobain para anunciar su suicidio, el análisis de *Where did you sleep last night?* arrojó que solamente esta pieza puede contener las razones del suicidio que el líder de Nirvana perpetraría cinco meses después.

El modelo de análisis propuesto mostró ser una herramienta sólida para la comprensión del discurso sonoro, porque pone sobre la mesa no sólo el mensaje del ejecutante, sino las razones de este ejecutante para expresar, en forma y contenido, su mensaje.

Lo que resultó del análisis de *Where did you sleep last night?* fue una serie de experiencias biográficas por parte del ejecutante, experiencias que nos permitieron entender las implicaciones sociales del suicidio de Kurt Cobain. Es decir, después del análisis del discurso sonoro realizado, fue posible transitar de la comprensión de lo biográfico en Kurt Cobain, a lo colectivo en el movimiento *grunge* y la inmersión de la juventud norteamericana en él.

La segunda aportación de este trabajo fue reconstruir y explicar semiohistóricamente el desarrollo del movimiento *grunge* y de Nirvana. La investigación arrojó que el impacto comercial, social y cultural del movimiento se debió precisamente a la intención intertextual que tenían los máximos representantes del *grunge*. Intención intertextual traducida en pastiche, cuya finalidad era homenajear un sinnúmero de escenas y de movimientos que le precedieron al *grunge*.

Una de las reflexiones más importantes de este apartado fue la explicación del impacto del discurso de Nirvana, el cual se debió a la mezcla de discursos locales y globales. Kurt Cobain amalgamó en su pastiche el discurso de bandas de las pequeñas escenas norteamericanas de los 80 con el de las bandas clásicas globalmente conocidas. Este resultado permitió que el oyente inmediatamente se apropiara del discurso de Nirvana, porque tenía una base musical bien

conocida por él y porque contenía el discurso de bandas locales con las que podía, incluso, hasta interactuar.

Pero la reconstrucción semiohistórica del *grunge* y de Nirvana adquiere aún más valía cuando se revisan los 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 *hippismo*, 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 y social más importante de las últimas décadas. Un esfuerzo teórico que permitiera su comprensión resultaba más que pertinente y oportuno porque desde hace más de 20 años, hasta hoy, no ha habido un movimiento más trascendente que el *grunge*.

Asimismo, este trabajo también tiene la intención de alertar a la academia sobre los escasos frutos que dejan las investigaciones de coyunturas en relación con las investigaciones de etapas de desarrollo social. Como se mencionó al inicio de esta obra, voltear a ver a la denominada cultura popular significa comprender etapas de desarrollo social.

Y precisamente esa es la tercera y última aportación de este trabajo: la comprensión del *grunge* como un movimiento que representó problemáticas sociales que durante varias décadas han aquejado a buena parte de las sociedades como el divorcio, la drogadicción y el suicidio.

El estudio de coyunturas se ciñe, en un clásico plano sociológico, al análisis del divorcio, de la drogadicción y del suicidio por separados. Pero el análisis de los fenómenos de la denominada cultura popular va más allá de la coyuntura, porque no se avoca al análisis aislado de un problema social, como si éste tuviera causas unilaterales. Las razones del suicidio, de la drogadicción y del divorcio son múltiples en cualquiera de los tiempos y espacios en los cuales se

les quiera analizar, y un panorama integral para su comprensión puede ser ofertada por el estudio de la cultura popular.

Así, se buscó explicar que los conflictos personales de Kurt Cobain representaban los conflictos, a nivel colectivo, de buena parte de la juventud norteamericana, de allí la apropiación de su discurso musical, porque fue el encuentro de dos mundos de vida comunes.

El análisis del *grunge* significó, también, analizar el panorama de la juventud norteamericana de aquel tiempo que, como ya se ha mencionado, estuvo marcada por problemas como el divorcio, la drogadicción y el suicidio.

Como se mencionó al inicio de esta obra, la importancia de establecer este precedente de investigación radicaba en ofrecer claves para la comprensión de fenómenos de la música contemporánea posteriores al *grunge*.

Ahora es viable analizar los últimos movimientos musicales en México, partiendo de los siguientes ejes: el grado de intertextualidad del discurso sonoro; la manera en que se amalgaman las referencias a los discursos sonoros globales con los discursos sonoros locales; las relaciones y las interacciones entre los personajes que conforman una escena o movimiento musical; y la representación de ciertas problemáticas sociales en el discurso musical de una agrupación o movimiento.

El análisis de la música contemporánea mexicana en torno a los ejes mencionados ofrecerá reflexiones sobre procesos y etapas de desarrollo social y, a su vez, puede marcar la pauta para integrar el estudio de las coyunturas a dicho análisis.

Serán fundamentales los próximos años para la academia mexicana en la investigación en ciencias sociales, ya que tendrá que decidir si continuará su predilección por el análisis de coyunturas o por el análisis de etapas de desarrollo social. Hemos visto que el estudio de la

música contemporánea implica el análisis de una etapa de desarrollo social, la cual, a su vez, puede integrar una serie de coyunturas.

El lugar que ocupe el estudio de los fenómenos relacionados con la cultura popular deberá empezar a ser preponderante dentro de la academia mexicana; asimismo, el estudio de este tipo de fenómenos pero de carácter internacional debe ser, también, un compromiso que asuma nuestra academia; de lo contrario, se fomentará el que solo las universidades y los institutos norteamericanos y europeos se encarguen de todo aquello que está fuera de sus fronteras y que la investigación en Centro y Sudamérica siga siendo marginada por la preponderancia y la pleitesía que nosotros mismos le concedemos a los países desarrollados en la investigación en ciencias sociales.

Las tareas pendientes para la academia mexicana son numerosas. Como se mencionó al inicio, el compromiso del autor del presente trabajo es continuar colaborando con el cumplimiento de dichas tareas y seguir conminando a la academia misma a voltear a este tipo de investigaciones.

Glosario

Álbum: Conjunto de pistas, grabaciones o canciones agrupadas conforme a un tema (título del álbum). El formato del álbum ha cambiado a lo largo de las décadas: empezó como vinilo, luego cambió a cinta (o cassette), después a disco compacto (cd, por sus siglas en inglés) y finalmente a archivo digital. Sinónimo: disco.

Blues: Movimiento musical que surgió en las comunidades afroamericanas del sureste de Estados Unidos en el siglo XIX y que alcanzó su apogeo en las décadas del 40 y 50 del siglo XX. Se considera el género más influyente y uno de los fundadores de la música popular anglosajona. Sus principales exponentes fueron: Leadbelly, Muddy Waters, B.B. King y John Lee Hocker.

Contraataque norteamericano: Movimiento musical que se dio en la segunda mitad de la década de los 60 en Estados Unidos, en respuesta a la invasión británica². El contraataque se vio acompañado del movimiento juvenil *hippie** y de la *psicodelia**. Los principales representantes de este movimiento musical fueron los grupos The Doors, Jefferson Airplane y Canned Heat.

Cover: Ver capítulo 1, apartado 1.3.2. El pastiche en el discurso sonoro de la música contemporánea.

Cultura basura: Conjunto de manifestaciones artísticas y culturales del siglo XX que, deliberada o no deliberadamente, ridiculizan la alta cultura. Algunos de los máximos exponentes de la cultura basura son el director de cine Ed Wood y el asesino serial Charles Manson.

Cultura popular: Conjunto de manifestaciones artísticas y culturales del siglo XX que fueron concebidas y consumidas por los estratos sociales más humildes o populares, en oposición a la alta cultura, la cual había sido generada en las clases altas y era, por naturaleza, elitista. Son

² El asterisco indica que la acepción de estas palabras se encuentra en este glosario.

consideradas manifestaciones de cultura popular el blues*, el jazz, el tango, el rock, el reggae, el graffiti, el comic y los videojuegos.

Cultura rock alternativa: Conjunto de manifestaciones musicales que se caracterizan, principalmente, por una distribución a pequeña escala o, en ocasiones, propia o autónoma por parte de sus creadores, en oposición a la distribución masiva de álbumes mediante disqueras trasnacionales*.

Disco: Ver álbum* (sinónimo).

Disquera trasnacional: Empresa encargada de la grabación y producción de música, así como de su distribución y venta masiva o a gran escala, de manera local y en el extranjero. Son reconocidas disqueras trasnacionales Universal Music, Sony Music, Warner Records y EMI Records. Sinónimos: compañía discográfica trasnacional, sello discográfico trasnacional.

Disquera independiente: Empresa encargada del reclutamiento de proyectos musicales locales, los cuales, en ocasiones, también suelen ser experimentales. Posterior a dicho reclutamiento, se encarga de difundir, mediante la distribución y venta de su música, estos proyectos de manera regional, nacional o internacional. Los proyectos que son exhibidos por disqueras independientes pueden llamar la atención de las disqueras trasnacionales, por el impacto comercial que éstos pueden llegar a causar. Sinónimo: sello independiente.

Drums beats: Conjunto de sonidos producidos por una batería.

EP: Formato de grabación musical que tiene una duración de 15 a 20 minutos y que es utilizado para dar a conocer, de manera somera, el trabajo de un músico o una banda. Por sus siglas en inglés (*extended play*) el EP es considerado un mini álbum.

Escena musical: Categoría dada a un conjunto de músicos y/o agrupaciones con un mismo origen geográfico, esto es, pertenecientes a una misma ciudad. En el caso de la música popular

anglosajona, son reconocidas las escenas musicales de Nueva York, Londres, Manchester, Liverpool y San Francisco.

Fanzine: Publicación impresa relacionada a una temática en particular. Es realizada por y para los seguidores (o *fans*, de allí su raíz etimológica) de una determinada manifestación social, artística o cultural y generalmente su venta es gratuita o tiene un precio mínimo para recuperar los insumos de su producción.

Folk: Movimiento musical que surgió en la década de los 50 en Estados Unidos y que alcanzaría su auge en los 60. Dicho movimiento enaltecía la protesta política y social en sus canciones y sus exponentes ejecutaban sus piezas con instrumentos acústicos. Posteriormente, este movimiento se mezcló con el rock y se conformó un nuevo movimiento denominado *folk rock*, caracterizado por los mismos contenidos de protesta social, pero ahora musicalizados por instrumentos eléctricos. El máximo exponente de ambos movimientos es el cantautor Bob Dylan.

Garage rock: Movimiento musical surgido en Estados Unidos en la década de los 60 cuyos exponentes carecían de formación musical y practicaban un rock sencillo desde la cochera de sus casas (de allí el origen del término), con el uso de sólo algunos acordes, los cuales aderezaban con potentes baterías y voces enérgicas y crudas. Los principales exponentes de este movimiento fueron las bandas The Sonics, The Seeds, MC5 y The Stooges.

Generación beat: Movimiento literario surgido en Estados Unidos en la década de los 50 que criticaba la situación social de dicho país al término de la Segunda guerra mundial y los valores establecidos y, en cambio, enaltecía el uso de drogas, la música popular, y la liberación sexual y espiritual enraizadas en las doctrinas religiosas orientales. Los principales exponentes de este movimiento fueron los escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs.

Glam rock: Movimiento musical surgido en Inglaterra en la década de los 70, en respuesta a la efervescencia del rock progresivo, que criticó la posición del hombre como macho imperante en

el ámbito del rock e impulsó una estética basada en el uso del maquillaje y exóticos atuendos femeninos portados por hombres. Músicos y agrupaciones como David Bowie, T. Rex, Roxy Music y New York Dolls fueron los más representativos de este movimiento.

Glam metal: Movimiento musical surgido en Estados Unidos en la década de los 80. También conocido como *hair metal*, este movimiento fusionó el estilo musical del *heavy metal** con algunos elementos estéticos del *glam rock** de los 70; sin embargo, a diferencia del *glam rock*, volvió a enaltecer la posición del hombre como macho imperante presumiendo canciones hedonistas. Las bandas más representativas de este movimiento fueron Bon Jovi, Def Leppard, Poison y Motley Crue.

Hardcore: Movimiento musical surgido en Estados Unidos a finales de la década de los 70 como continuación del movimiento *punk*. De este último retomó las composiciones cortas pero les añadió más velocidad en los redobles de batería, *riffs** de guitarra más agresivos y rápidos y voces igualmente agresivas que rayaban en los gritos. La banda más representativa de este movimiento fue Black Flag.

Hard rock: Movimiento musical surgido en Estados Unidos e Inglaterra a finales de lo 60 que acentuó cierta rudeza y desparpajo en el rock, en oposición a la pulcritud y armonía que promovían The Beatles y otros grupos de la invasión británica*. Las bandas más representativas del *hard rock* fueron Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, The Jimi Hendrix Experience y The Cream.

Hippies: Movimiento social y cultural surgido en la década de los 60 en la ciudad norteamericana de San Francisco y que posteriormente alcanzaría una cobertura mundial. La juventud que abrazó dicho movimiento retomó algunos postulados de la generación *beat** y del *folk**, como la protesta política y social, el pacifismo, el uso de drogas, la emancipación sexual y espiritual, y escuchaba rock psicodélico*, *folk* y *folk rock*.

Hi hat: Una de las partes que conforman la batería, la cuál consiste en la contraposición de dos platillos colocados sobre un tripie, que para hacerlos sonar, se requiere pisar un pedal.

Invasión británica: Movimiento musical que surgió en Inglaterra durante la primera mitad de la década de los 60, que retomó los estilos musicales del *blues** y del *rock and roll**, y que tuvo un fuerte impacto comercial a nivel mundial. Las bandas más representativas de este movimiento fueron The Beatles, The Who, The Kinks y The Rolling Stones.

Kitsch: Término que se usa para designar a una manifestación artística y cultural considerada anacrónica o de mal gusto.

Lado A: La primera parte del formato en el que se grababa la música. En el caso de los vinilos y las cintas o cassetes, se designaba al lado *A* o a la cara *A* como a esa primera parte, la cual generalmente contenía los éxitos de la agrupación.

Lado B: La segunda parte del formato en el que se grababa la música. En el caso de los vinilos y las cintas o cassetes, se designaba el lado *B* o a la cara *B* como a esa segunda parte, la cual contenía canciones menos reconocidas que las de la cara *A*.

Línea de bajo: Sucesión de acordes con este instrumento musical que permite establecer la armonía de una canción. Sinónimo: *bass line*.

Líricas: En el contexto de la música, letras de una canción. Sinónimo: letras.

LP: Formato de grabación musical que tiene una duración mayor a 30 minutos y que es utilizado para dar a conocer, de manera más detallada, el trabajo de un músico o una banda. Por sus siglas en inglés (*long play*) el LP fue el primer formato para la grabación de un álbum. Sinónimos: álbum, disco.

Mainstream: Término que se utiliza para designar a las manifestaciones artísticas y culturales predominantes en una época y en un lugar. Desde el punto de vista económico, los productos

derivados de este tipo de manifestaciones tienen una venta masiva y son conocidos globalmente. Se contraponen al término *underground**.

Material: Álbum, disco.

Metal: Movimiento musical que empezó a surgir con el nacimiento del *hard rock* y que, actualmente, comprende a todas las agrupaciones que practican un rock agresivo, fundamentado en *riffs** de guitarra pesados.

Movimiento musical: Conjunto de músicos o agrupaciones que producen composiciones musicales basadas en estilos sonoros similares y fundamentos sociales, políticos, culturales y/o artísticos comunes. A diferencia de la escena, el alcance geográfico del movimiento es mayor y puede ir desde todo un país, hasta toda una región.

One hit wonder: Canción que tuvo un gran impacto comercial y que, únicamente por ella, se dio a conocer el trabajo de un músico o una agrupación.

Pop: Estilo musical que tuvo su origen en el *rock and roll* pero que, actualmente, se asocia a ciertas manifestaciones de música popular que tienen por objetivo vender masivamente sus álbumes.

Pop electrónico: También conocido como *electropop* o *synthpop*, fue un movimiento musical que surgió en Europa, principalmente en Alemania y en Inglaterra, en la década de los 70, pero que alcanzó su apogeo en los 80. La característica principal de este movimiento es el uso de sintetizadores para crear composiciones musicales. Los pioneros y máximos representantes de este movimiento son las agrupaciones Kraftwerk, Depeche Mode y New Order.

Porro: Cigarro de marihuana.

Psicodelia: Movimiento artístico surgido en la década de los 60, adoptado por la contracultura de aquella época, el cual promovía la introspección personal y el reconocimiento del alma a partir del tratamiento con drogas.

Punk: Movimiento musical que surgió a mediados de la década de los 70 en Nueva York, pero que alcanzaría su gran apogeo a finales de esa década en Inglaterra. Sucesor natural del *garage rock**, el punk norteamericano retomó dichas características musicales y las combinó con las tendencias artísticas y contraculturales de Nueva York en aquella época como el arte pop de Andy Warhol y la emergencia de ritmos musicales novedosos como la música disco y el hip hop, de manera que, dentro del punk norteamericano, convergían bandas con estilos musicales muy disímiles entre sí; sus principales exponentes fueron Patti Smith, Blondie, y las agrupaciones Television, Talking Heads y The Ramones. Posteriormente, un empresario inglés, Malcolm McLaren, cautivado e inspirado en el estilo musical y la estética de The Ramones (la banda neoyorkina más fiel al sonido *garage**), creó y promovió a la agrupación británica más influyente del movimiento y de la década, *Sex Pistols*. Dicha banda, junto con el surgimiento de otras igualmente relevantes como The Clash y Buzzcocks, representaron un movimiento crítico de la realeza y del gobierno del Reino Unido, y al mismo tiempo provocador y caótico con la industria del entretenimiento. Asimismo, el punk británico impulsó una nueva estética y una nueva filosofía en la música popular; bajo el lema *Do it yourself*, (Hazlo tú mismo) promovió que sus seguidores crearan nuevas agrupaciones y sellos discográficos, así como grabaciones caseras, lo que provocó un estallido de disqueras independientes en la década de los 80.

Radiocassete: Sistema portátil para la grabación y reproducción de audio creado a finales de los 70. En un principio fusionó la sintonización de la radio con la grabación y reproducción de cintas musicales o cassetes. Con el paso de los años, este sistema conjuntó también la reproducción de discos compactos y memorias USB. Sinónimos: radiocasetera, radiograbadora.

Rareza: Pista musical o canción que no está incluida en los álbumes de estudio de un músico o agrupación y que, en cambio, se encuentra en otras grabaciones cuyo impacto comercial fue

menor, como EPs*, vinilos, discos de edición especial, grabaciones en vivo y grabaciones, incluso, de los mismos seguidores.

Rave: Celebración que surgió en Inglaterra y que tuvo su auge en la década de los 90, la cual conjuntaba a una serie de Dj's y miles de jóvenes en conciertos nocturnos que se llevaban a cabo en predios e inmuebles abandonados, primeramente, de manera ilegal.

Riff: Conjunto principal de sonidos producidos por una guitarra, los cuales se repiten a lo largo de una canción. El *riff* suele aparecer al inicio de la pieza y marca el ritmo de ésta.

Rock alternativo: Categoría musical que comprende a todos los músicos y agrupaciones que empezaron su trayectoria musical a partir del trabajo con una disquera independiente*. En el aspecto musical, puede caracterizarse por el uso de elementos no tradicionales como distorsiones en la armonía de una canción o la introducción de la improvisación en la misma. Por antonomasia, el rock alternativo se opone a la popularidad y masificación del rock tradicional.

Rock and roll: Movimiento musical surgido en el sureste de Estados Unidos en la década de los 50, cuando algunos músicos blancos empezaron a interpretar canciones de *blues** de los compositores afroamericanos de esa región. El impacto comercial del *rock and roll* permitió el establecimiento y la consolidación de una nueva industria musical. Su principal exponente fue Elvis Presley, pero también destacaron personajes como Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Gene Vincent y Buddy Holly.

Rock opera: Estilo musical que fusiona la estructura y las voces de la ópera con los arreglos musicales característicos del rock. A diferencia de las canciones tradicionales de rock, donde se cuenta una historia en cada una de ellas, en los álbumes de *rock opera* cada canción representa un pasaje de toda una gran historia que busca comunicar el álbum. La banda The Who fue la creadora de este estilo musical, al lanzar en 1969 el primer álbum catalogado como *rock opera*,

Tommi. Otras bandas representativas de este estilo musical fueron Jethro Tull, Pink Floyd, Queen y Frank Zappa. Sinónimo: ópera rock

Sencillo: Es el disco de menor duración dentro de los formatos musicales existentes. Impulsado durante el auge de los vinilos, usualmente contenía dos canciones, una en la cara A y otra en la B. El objetivo del sencillo era dar a conocer y promocionar a un músico o agrupación. Sinónimos: *single*.

Sex symbol: Personaje famoso que el público considera sexualmente atractivo, puede ser hombre o mujer. Sinónimo: símbolo sexual.

Single: Ver sencillo.

Solo: Sección de una canción que un músico de una agrupación ejecuta en solitario. En la música popular anglosajona, la mayor parte de las canciones contienen *solos* de guitarra, los cuales son un conjunto de sonidos, generalmente agudos, producidos por dicho instrumento y que muestran el ingenio y la habilidad de un guitarrista; no obstante, también pueden haber *solos* de voz, bajo, batería y de otro tipo de instrumentos musicales.

Subcultura: Denominación sociológica y antropológica para designar a un grupo de jóvenes que comparten determinadas creencias y comportamientos, así como un ideario y una estética.

Superbanda: Agrupación conformada por destacados músicos que, anterior o posteriormente, gozaron o gozarían de un amplio reconocimiento por los medios y la audiencia y que fueron o serían considerados dentro de una élite musical. En la historia de la música popular anglosajona destacan superbandas como The Yardbirds, Blind Faith, Public Image Limited, The Travelling Wilburys y Them Crooked Vultures. Sinónimo: supergrupo.

Tono monocorde: Tono que repite una misma nota.

Underground: Categoría utilizada para designar a los movimientos contraculturales, los cuales, por antonomasia, son contrarios a la cultura oficial o *mainstream**. En el caso de la música popular anglosajona, son considerados movimientos underground, el *punk** y el *grunge*.

Unplugged: Concierto acústico o desenchufado que tuvo su apogeo en la década de los 90, promovido por la cadena televisiva MTV, quien invitaba a los principales exponentes de la música popular de aquel momento, a interpretar sus mayores éxitos musicales (generalmente grabados con un sonido electrificado) en una versión acústica.

Yuppies: Denominación acuñada en Estados Unidos para referirse a los adultos de entre 20 y 40 años, profesionistas, que pertenecen a una clase social media o alta, que están a la vanguardia tecnológica y modélica y que tienen un desmesurado interés por lo material.

Referencias

Bibliografía

- Azerrad, M., (1993). *Come as you are: The story of Nirvana*. Washington: Doubleday
- Biggsby, C. W., (1982). *Examen de la cultura popular*. México: Fondo de Cultura Económica
- Blánquez, J., (2002). *Loops, una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori
- Blánquez, J., (2004). *Teen spirit, de viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori
- Benveniste, E., (2001). *Problemas de lingüística general I* (Trad. Juan Almeda, 21ª ed.). México: Siglo XXI
- Beristáin, H., (2004). *Diccionario de Retórica y Poética* (8ª ed.). México: Porrúa
- Beristáin, H., (2007). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa
- Brentano, F., (1992). *Psicología desde un punto de vista empírico*. Madrid: Encuentro
- 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
- Dennet, D., (1998). *La actitud intencional*. Barcelona: Gedisa
- Eco, H., (1984). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen
- Elías, N., (1994). *Teoría del símbolo: Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península
- Fernández, F., (2011). El sociogenograma como figuración eliasiana. *Revista Subjektivitas*, 7, 2-12.
- Geertz, C., (1994). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*.

- Barcelona: Paidós
- Genette, G., (1996). *Figuras III*. México: Siglo XXI
- Genette, G., (1997). *La obra de arte*. Madrid: Lumen
- Genette, G., (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- Goodman, N., (2010). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós
- Goodman, N., (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor
- Grupo μ ., (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós
- Hjelmslev L., (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
- Jameson, F., (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- Jameson, F., (1999). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial
- Klein, N., (2005). *No logo*. Barcelona: Paidós
- Lotman, I., (2000). *La semiósfera*. Madrid: Cátedra
- Lotman, I., (1996). *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra
- Manovich, L., (2004). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós
- Perelman, Ch., et. al., (1989). *Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica*. Madrid: Gredos
- Peirce, Ch., (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Rifaterre, M., (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral
- Ricoeur, P., (1995). *Tiempo y Narración II*. México: Siglo XXI
- Ricoeur, P., (1996). *Tiempo y Narración III*. México: Siglo XXI
- Searle, J., (1983). *Intentionality: An essay in the philosophy of mind*. Londres: Cambridge

University Press

Searle, J., (1990). *Actos del habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Planeta

Wittgenstein, L., (2009). *Cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos

Discografía:

Alice In Chains. (1990). *Facelift* (CD). Seattle: Columbia Records

Alice In Chains. (1991). *SAP* (CD). Seattle: Columbia Records

Alice In Chains. (1992). *Dirt* (CD). Seattle: Columbia Records

Alice In Chains. (1994). *Jar of flies* (CD). Seattle: Columbia Records

Alice In Chains. (1995). *Alice in chains* (CD). Seattle: Columbia Records

Babes In Toyland. (1992). *Fontanelle* (CD). Minnesota: Reprise Records

Breeders, The. (1993). *Last splash* (CD). Ohio: 4AD/Elektra Records

Cocker, Jarvis. (2006). *Jarvis* (CD). Londres: Rough Trade Records

Galaxie 500. (1990). *This is our music* (CD). Londres: Rough Trade Records

Green River. (1984). *Come on down* (CD). Seattle: Homestead

Green River. (1987). *Dry as a bone* (CD). Seattle: Sub Pop

Hello. (1975). *Keeps us off the streets* (CD). Londres: Bell

Hole. (1991). *Pretty on the inside* (CD). Los Ángeles: Caroline Records

Hole. (1994). *Live through this* (CD). Georgia: DGC

Hole. (1998). *Celebrity skin* (CD). Los Ángeles-Londres: DGC

Kiss-Ace Frehley. (1978). *Ace Frehley* (CD). Nueva York: Casablanca Records

Lanegan, Mark. (1990). *The winding sheet* (CD). Seattle: Sub Pop

Mad Season. (1996). *Above* (CD). Seattle: Columbia Records

Melvins, The. (1987). *Gluey porch treatments* (CD). Seattle: Alchemy Records

Mother Love Bone. (1990). *Apple* (CD). Seattle: Stardog Records

Mudhoney. (1990). *Superfuzz bigmuff* (CD). Seattle: Sub Pop

My Bloody Valentine. (1991). *Loveless* (CD). Dublín: Creation Records

Nirvana. (1989). *Bleach* (CD). Seattle: Sub Pop

Nirvana. (1991). *Nevermind* (CD). California: DGC

Nirvana. (1993). *In utero* (CD). Minnesota: DGC

Nirvana. (1993). *Incesticide* (CD). Seattle: Sub Pop

Nirvana. (1994). *Unplugged in New York* (CD). Nueva York: DGC

Nirvana. (1996). *From the muddy banks of the Wishkah* (CD). California: DGC

Pearl Jam. (1991). *Ten* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (1993). *Vs.* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (1994). *Vitalogy.* (CD). Nueva Orleans: Epic Records

Pearl Jam. (1996). *No code.* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (1998). *Yield.* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (2000). *Binaural.* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (2002). *Riot act.* (CD). Seattle: Epic Records

Pearl Jam. (2009). *Back spacer.* (CD). Georgia: Monkeywrench Records

Pearl Jam. (2013). *Lightning bolt.* (CD). Georgia: Monkeywrench Records

Pixies. (1989). *Doolittle* (CD). Boston: 4AD

Pixies. (1992). *Surfer rosa* (CD). Boston: 4AD

Screaming Trees. (1986). *Clairvoyance* (CD). Seattle: Velvetone Records

Screaming Trees. (1988). *Invisible lantern* (CD). Seattle: SST Records

Screaming Trees. (1989). *Buzz factory* (CD). Seattle: SST Records

Screaming Trees. (1991). *Uncle anesthesia* (CD). Seattle: Epic Records

Screaming Trees. (1992). *Sweet oblivion* (CD). Seattle: Epic Records

Screaming Trees. (1996). *Dust* (CD). Seattle: Epic Records

Soda Stereo. (1995). *Sueño stereo* (CD). Buenos Aires: Sony Music

Sonic Youth. (1983). *Confusion is sex / Kill yr. idols* (CD). Nueva York: Neutral Records

Sonic Youth. (1985). *Badmoon rising* (CD). Nueva York: Homestead Records

Sonic Youth. (1986). *Evol* (CD). Nueva York: SST Records

Sonic Youth. (1987). *Sister* (CD). Nueva York: SST Records

Sonic Youth. (1988). *Daydream nation* (CD). Nueva York: DGC Records

Sonic Youth. (1990). *Goo* (CD). Nueva York: DGC Records

Sonic Youth. (1992). *Dirty* (CD). Nueva York: DGC Records

Sonic Youth. (1994). *Experimental jet set, trash and no star* (CD). Nueva York: DGC Records

Sonic Youth. (1995). *Washing machine* (CD). Nueva York: DGC Records

Sonic Youth. (1997). *A thousand leaves* (CD). Nueva York: DGC Records

Soundgarden. (1988). *Ultraomega OK* (CD). Seattle: SST Records

Soundgarden. (1989). *Louder than love* (CD). Seattle: A&M Records

Soundgarden. (1991). *Badmotorfinger* (CD). Seattle: A&M Records

Soundgarden. (1994). *Superunknown* (CD). Seattle: A&M Records

Soundgarden. (1996). *Down on the upside* (CD). Seattle: A&M Records

Tad. (1989). *God's Balls* (CD). Seattle: Sub Pop

Tad. (1994). *Inhaler* (CD). Seattle: Warner Bros.

Temple Of The Dog. (1991). *Temple of the dog* (CD). Seattle: A&M Records

Filmografía

Crowe, C. (1992). *Singles*. Estados Unidos: Warner Bros.

Luhrmann, B. (1996). *Romeo + Julieta*. Estados Unidos: 20th Century Fox

Markey, D. (1991). *The year punk broke*. Estados Unidos-Alemania: Geffen Home Video

Schnack, A.J. (2012). *About a son*. Estados Unidos: Sidetrack Films

Van Sant, G. (2005). *Last days*. Estados Unidos: HBO Films

Markey, D. (1991). *The year punk broke*. Estados Unidos-Alemania: Geffen Home Video

Coletti, A. (productor) (2007). *Nirvana, MTV Unplugged in New York*. Nueva York: MTV

Coletti, A. (productor) (2009). *MTV Unplugged Alice in Chains*. Nueva York: MTV

Sitios Web:

Educar, el portal educativo del Estado argentino. (2005). *Apología del Remix*. Buenos Aires,

Argentina: Ministerio de Educación. Recuperado de

<http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/tecnofobia/apologia-del-remix.php>

Taringa. (2012). *Todos los covers tocados por Nirvana*. México: Taringa. Recuperado de

<http://www.taringa.net/posts/videos/14764841/Todos-los-covers-tocados-por-Nirvana.html>

Transformative Works and Cultures. (2012). The rhetoric of remix, by Virginia Kuhn. Estados

Unidos: Organization for Transformative Works. Retomado de

<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/358/279>

Mendívil, J. (2013). The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personales en las canciones. Alemania: academia.edu. Retomado de https://www.academia.edu/6594184/The_song_remains_the_same_Sobre_las_biografias_sociales_y_personalizadas_de_las_canciones

El Universal. (2009). El encanto del desaliño. México: El Universal. Retomado de <http://www.eluniversal.com.mx/estilos/64091.html>

Health Day, News for Healthier Living. (2004). *Ahora, los suicidios con armas de fuego son más que los homicidios*. Estados Unidos: Health Day. Retomado de: <http://consumer.healthday.com/senior-citizen-information-31/misc-death-and-dying-news-172/ahora-los-suicidios-con-armas-de-fuego-son-m-aacute-s-que-los-homicidios-521470.html>

National Criminal Justice Reference Service. (1998). *America's drug profile abuse*. Estados Unidos: National Criminal Justice Reference Service. Retomado de: <https://www.ncjrs.gov/htm/chapter2.htm>