

Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido

Héctor Fouce

MÚSICA COMO SONIDO, MÚSICA COMO EXPERIENCIA SOCIAL

Las profundas transformaciones que el estudio de la música ha sufrido a lo largo del último siglo están profundamente enraizadas en la dicotomía texto/contexto que siempre ha resultado problemática para los estudios de comunicación, a pesar de que esta terminología era incluso ajena a la disciplina hasta que en las últimas décadas no comenzaron a producirse aproximaciones a la música desde la semiótica. La afirmación de Merriam (2001) de que la etnomusicología es el estudio de la música en la cultura confirmaba la ruptura con el paradigma que había dominado – y probablemente aún domina – la musicología clásica, concebida como «un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética y una mitológica cualidad supra-social, eterna o absoluta de los estilos musicales de la música artística centro-europea» (Tagg, 1987:279). De hecho, este paradigma musicológico no se ha ocupado de otras músicas porque, simplemente, les ha negado la categoría de tales, asumiendo su falta de interés como objeto estético.

El encuentro de los estudios sobre música con los de comunicación se produce con el surgimiento a finales de los 1970 de los estudios culturales, interesados en vincular las prácticas de la cultura popular con las relaciones de poder en el seno de sociedades democráticas y con economías de mercado. Puesto que los estudios culturales están fuertemente influidos por el postestructuralismo, responsable en buena parte del giro lingüístico que las ciencias sociales experimentan en aquel momento, es a través de este campo de estudio dónde la semiótica se encuentra con la música popular. La problemática relación entre texto y contexto se sitúa en el centro de la discusión; si la musicología clásica centraba sus estudios en la forma musical, eran muchas las voces que protestaban ante una situación opuesta en la que el estudio de lo sonoro había sido abandonado para centrarse en el funcionamiento social. “Pocos críticos de rock están interesados en la música, porque la mayoría de ellos están menos interesados en el sonido que en la sociología”, protestaba Marsh (*apud* Frith, 1981:12).

Pero tanto lo social como lo sonoro están fuertemente presentes en la música popular. Cualquiera que haya asistido a un concierto de *heavy metal* o a una

rave dance tendrá dificultades para disociar ambos aspectos. El empuje de la música, el volumen ensordecedor, la pulsión rítmica, no pueden separarse fácilmente del hecho de estar rodeado de gente que está viviendo una experiencia similar catalizada por el sonido. En palabras de Grossberg (1993:188)

cuando escuchas, estás viendo también a los que actúan y a los otros fans. Estás viendo estilos de vestir, maquillajes y peinados, imágenes del cuerpo sexual y del cuerpo que baila. Estas viendo, así como escuchando, fantasías y experiencias sociales, actitudes y emociones. Es precisamente por esta compleja maraña que lo rodea que el rock ha jugado un rol tan poderoso en la vida de sus fans.

Frente al concierto como experiencia musical y social integrada, los conciertos de música clásica se caracterizan por una escucha disociada que busca concentrarse en ciertos parámetros del sonido y las relaciones estrictamente musicales que se producen entre ellos, al tiempo que evita la redundancia y establece estrictamente la separación entre música y otros sonidos. Sin embargo, el concierto de pop o rock se caracteriza por su escucha corporal que busca convertir la música no sólo en movimiento sino también, de forma utópica, en forma de vida (Cruces, 1995).

El desafío para los estudios de música popular es, por lo tanto, producir una herramienta de análisis que permita entender como las distintas músicas adquieren vida social y cuales son las interrelaciones entre experiencia sonora y experiencia social. Las investigaciones de los estudios semióticos vinculando texto y contexto, a través de los conceptos de género y marco, puede ser de utilidad para superar este desafío.

DE LAS CLASIFICACIONES LÓGICAS A LAS MODALIDADES ENUNCIATIVAS

El concepto de género está fuertemente enraizado en la tradición literaria. En principio, estos eran concebidos como producto de “las actitudes ‘fundamentales’ o ‘naturales’ con las que el artista se enfrenta a la realidad” (Castañares, 1995:3), correspondiéndose de este modo con categoría lógicas que permitían establecer taxonomías a la manera de las clasificaciones de las especies botánicas, en función de ciertas semejanzas y diferencias. Más adelante, la introducción de la perspectiva histórica demostró que los géneros “no eran más que modalidades diversas de expresión inevitablemente ligadas a las circunstancias culturales” (*ibidem*:5), con lo que la posibilidad de establecer una clasificación de los géneros basada en las lógicas de inclusión ha sido abandonada.

La perspectiva discursiva que Bajtin comienza a introducir en los estudios sobre el lenguaje y la literatura contribuyeron a definir los géneros de otra manera, a partir de la idea central de la inevitable ligazón entre los distintos usos de la lengua y las diversas formas de actividad humana. Para Bajtin, los géneros se constituyen como tipos de enunciados directamente relacionados con ciertas esferas del uso de la lengua, de modo que “si no tuviéramos los géneros discursivos y si no los domináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez cada enunciado, la comunicación discursiva hubiera sido casi imposible” (*apud* Castañares, 1995:8).

Considerar los géneros desde esta perspectiva introduce nuevos elementos a considerar. Por una parte, la capacidad de utilizar el género adecuado a cada realidad cotidiana remite a procesos de competencia discursiva, de manera que el enunciatario ha de ser capaz de crear el enunciado a partir de su conocimiento de la situación y de la representación que se hace del enunciatario, en un proceso que definen la perspectiva dialógica bajtiniana ya abordada con anterioridad. Supone también asumir que, en tanto la realidad no es representable en su totalidad, elegir un género como forma de enunciación supone un proceso de selección de los rasgos más importantes de cada realidad, las maneras de enfrentarse a ella y el grado de profundización en la situación. De este modo, tal y como explica Castañares (*idem*:7)

Las reglas de la competencia discursiva no pueden situarse sólo en el campo de la forma, en su doble faceta expresiva y de contenido; es, además – y sobre todo – un problema de reglas pragmáticas que involucran a los sujetos (sus creencias, saberes, valores etc.), los actos de habla que realizan, las circunstancias espaciales y temporales que los contextualizan.

La introducción de la perspectiva discursiva ha permitido vincular el texto con su contexto y ello ha propiciado que diferentes disciplinas comenzasen a tener un campo común de entendimiento. Así, Verón (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997:48) señalaba como a principios de la década de los 70, “partiendo del análisis del lenguaje, se ha llegado a inscribir la actividad lingüística en el campo más vasto (...) de las actividades de naturaleza social (...) mientras los sociólogos alcanzan el lenguaje y quisieran hacerse con una teoría del sentido”. Unos años más tarde, Hymes (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997:49) afirmaba que “la investigación actual en lingüística y sociolingüística está comenzando a sugerir que es posible descubrir en la gramática datos que manifiestan asunciones relativas a las constituciones

del mundo social y de los derechos y deberes que en él se podrán ejercitar”. Mientras que los lingüistas ampliaban su campo de estudios e incorporaban el contexto para entender los procesos de significación, los sociólogos y antropólogos comenzaban a entender cómo la lengua variaba en función de distintos contextos y situaciones.

La introducción del concepto de marco (*frame*) permitió saltar las fronteras entre semántica y pragmática. Para Forastieri (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997:47) la idea de marco funciona como “puente semántico que abre camino entre los mundos posibles del texto y del contexto en términos de la abstracción que de uno y otro realiza el estudioso”. Para ciertas escuelas, el marco se definiría como “el conjunto de operaciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma” (van Dijk, cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997:144). Pero este marcado carácter semántico del concepto en escuelas como la cibernética o la psicología cognitiva obvia la dimensión relacional que el marco tiene. La implicación de cada uno de los actores del proceso comunicativo está definida en el modo de enunciación empleado y obliga por lo tanto a realizar inferencias sobre cuál es la posición del otro y cuáles son sus intenciones. El lenguaje, de esta manera, alcanza un alto nivel de abstracción, siendo necesario entonces producir lo que Bateson (1972) llama mensajes metacomunicativos, aquellos en los que el tema del discurso es únicamente la relación entre los hablantes. Pero, como bien señala, la gran mayoría de estos mensajes permanecen implícitos, introduciendo elementos de incertidumbre en la comunicación.

El juego, la amenaza, la fantasía, el ritual, se sitúan en un nivel comunicativo que se caracteriza según Bateson (1972:207) por enunciar que “las acciones a las que estamos dedicados ahora no denotan lo que denotarían aquellas acciones en cuyo lugar están”. El marco, de manera paradójica, funciona como regulador de la situación, convirtiéndose así en parte de la propia situación comunicativa.

Para Lozano, Peñamarín y Abril (1997: 145) el marco “afecta al sentido en que es percibida una situación y, por tanto, a las acciones que en ella pueden tener lugar, y enfoca los cambios en la implicación de los actores en la situación”. Lejos de ser un mero conocimiento de una situación estereotipada, un marco construye un mundo posible al que están ligados valores, experiencias del tiempo y el espacio, saberes y formas de implicación en la situación.

La identificación del marco se constituye de esta forma en el punto crucial de la relación comunicativa. Para Goffman (cit. en Wolf, 1982:41) “si un participante en una conversación no se sirviese constantemente de los *frames* se hallaría captando una comunicación en un batiburrillo de palabras sin sentido y cada

palabra aumentaría la confusión”. Bateson concluye su famoso artículo *Una teoría del juego y de la fantasía* (1972:221) con la crítica a la teoría de los tipos lógicos, para abogar por las “paradojas de la abstracción”. Si no existiesen los marcos “la vida sería un intercambio sin fin de mensajes estilizados, un juego con reglas rígidas y sin el consuelo del cambio o del humorismo”.

A pesar de la renuncia a la categorización lógica, no es posible eliminar del todo la función clasificatoria de los textos, aunque esta opere únicamente a nivel retrospectivo. Tanto Castañares (1995:12) como Burgelin (1972:83) insisten en que la aparición de nuevos textos y su adscripción a un género u otro hace cambiar la propia concepción del género; en tanto todo texto arrastra con él una red de textos con los que se relaciona, incluir un nuevo texto dentro del género supone, en cierta medida, ampliar el alcance intertextual del género.

El mundo posible que configura cada género funciona a dos niveles, bien como modelo de producción para el enunciador, bien como pauta de interpretación para el destinatario. En cuanto modelo de escritura, la tensión entre las fuerzas de innovación y convención caracterizan dos modos bien distintos de entender la producción textual. Para la alta cultura, la obra de arte tiene valor por su irrepetibilidad y su alejamiento de las convenciones. Para la cultura de masas, el contexto en el que tenemos que situar al rock, el valor superior es la “adecuación al género” (Castañares, 1995:13). En términos de Todorov (cit. en Burgelin, 1974:82), “la obra maestra de la literatura de masas es precisamente aquella que se inscribe mejor dentro de su género”.

En cuanto modelo de lectura, el género proporciona horizontes de expectativas, criterios para el reconocimiento y la comprensión (Castañares, 1995: 14). El género transmite al destinatario del texto indicaciones sobre qué reglas es pertinente activar para interpretar el texto y cuales es mejor dejar de lado. De este modo, al igual que sucede con el marco según Goffman, el lector o el oyente contribuye a definir la situación de comunicación para que esta tenga éxito.

Ahora bien, si los conceptos de marco y género comparten tantos rasgos ¿por qué mantener dos conceptos diferentes en vez de unificarlos? La respuesta radica en la distinta naturaleza de ambos conceptos: el género es un elemento textual, mientras que el marco desborda lo textual para inscribirse en lo social. Aunque más atrás haya insistido en la confluencia de las investigaciones de la lingüística y las ciencias sociales en torno a la relación texto/contexto, existen límites entre ambos. No podemos tratar como textos a todos los fenómenos sociales, pues, a pesar de que las ciencias sociales hayan experimentado en las últimas décadas un giro lingüístico, una batalla y un texto sobre una batalla no pueden ser analizados de la misma manera.

Todos los géneros operan como marcos, pero no todos los marcos se inscriben en categorías genéricas

UNA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR A PARTIR DE LOS GÉNEROS

Frith (1978, 1981, 1996, 2001) lleva años insistiendo en la necesidad de definir una teoría de los géneros musicales, basada en una descripción exhaustiva de ellos, para explicitar sus mecanismos comunicativos, pero aún no ha puesto manos a la obra. En el capítulo dedicado al tema de *Performing rites* (1996) ofrece una panorámica de las diferentes funciones de la clasificación de los géneros. La clasificación comercial – que responde a la clasificación retrospectiva mencionada anteriormente – es aparentemente la estructura más obvia, ya que estamos acostumbrados a entrar en tiendas que clasifican discos por géneros, a escuchar emisoras musicales que sólo programan cierto tipo de música, a leer publicaciones especializadas en este u otro estilo y a leer críticas en medios generalistas en las que las etiquetas sirven para situar a un disco en un universo cercano de referencias. Y a pesar de ello, es probable que para muchos de nosotros la experiencia de recorrer una a una cada estantería de la tienda, en busca de un disco de difícil clasificación, sea más o menos familiar. Y precisamente de esta experiencia se deduce que la clasificación por géneros no es tan sencilla como las etiquetas comerciales pretenden.

Sin embargo, en esta operación de etiquetado comercial se movilizan dos dimensiones fundamentales a la hora de definir los géneros. “la primera cosa que se pregunta sobre una maqueta o un potencial fichaje es qué tipo de música es, y la importancia de la cuestión es que integra una pregunta sobre la música (a qué se parece ese sonido) con una cuestión sobre el mercado (quién lo va a comprar)” (Frith, 1996:75). Definir el género implica situar la definición en el menos dos niveles, el del propio material sonoro y el del público que se lo apropia.

Pero las convenciones de género contribuyen a organizar tanto el proceso de creación (se pide al batería un ritmo más *funk*, un bajo más *reggae*, un sentimiento de *blues* a las guitarras) como el proceso de escucha, ya que al enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación como una buena o mala canción de acuerdo al *standard*.

Un nuevo “mundo de género” se construye primero, y luego se articula, a través de complejas interacciones de músicos, oyentes e ideologías mediadoras, y este proceso es mucho más confuso que el proceso mercantil que le sigue, cuando toda la industria empieza a darle sentido a los nuevos sonidos y mercados y a explotar

el mundo del género y los discursos del género en las rutinas ordinarias del marketing de masas (*ibidem*:88)

Más allá de la clasificación comercial, y retomando el género como situación comunicativa regida por una serie de expectativas con un significado concreto, creo que es importante considerar cada género como una propuesta ideológica que arrastra una concepción particular de la comunidad. Ruth Finnegan, (cit. en Frith, 1998:89) en *The hidden musicians*, ha mostrado como tener un interés musical concreto, preferir uno u otro género, es implicarse en un conjunto de relaciones que dan significado a ese gusto. Preferir la opera al *punk*, o viceversa, es implicarse en una comunidad de gustos que define el consumidor ideal de cada tipo de música. Definición realizada en términos ideológicos, ya que cada género se define a sí mismo en ciertos términos: arte, comunidad o emoción. Para Frith (2001:432) “resulta posible analizar los géneros de la música popular de acuerdo al efecto que estos pretenden conseguir en el oyente”.

Es necesario, por lo tanto, integrar los diferentes elementos de la canción (texto, uso de la voz, dimensión musical sonora) en un género concreto. Cada canción se define en comparación con otras de su género que funcionan a la manera de modelos ideales y, al mismo tiempo, cada género se define por oposición a otros (*punk* vs música sinfónica, *country* vs *blues*, rock independiente vs pop comercial). Franco Fabbri (1981) define el género como un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo rumbo es gobernado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas, reglas que pueden agruparse en cinco categorías: reglas formales y técnicas, reglas semióticas, reglas de comportamiento, reglas sociales e ideológicas; reglas jurídicas y comerciales. La gran virtud del modelo de Fabbri es su capacidad para conectar, a través del concepto de género, los aspectos sonoros con los aspectos sociales de la música. Y no es casualidad que en el centro de su lista figuren las reglas de comportamiento, pues, recordando las citas de Grossberg y Cruces, es precisamente en el concierto donde la música se hace experiencia sinestésica, social y más tarde ideológica.

DOS MÚSICAS, DOS COMPORTAMIENTOS, UNA SOCIEDAD

El género musical, por lo tanto, enmarca la situación comunicativa, construye un destinatario ideal y se constituye como modelo de producción. Ahora bien, los mundos de sentido construidos por la música no ocupan la totalidad del espacio social, sino que se relacionan con otros marcos cuya naturaleza no tiene por que ser necesariamente textual. Esta interacción entre los géneros musicales y los marcos sociales permite sofisticados juegos

comunicativos, como el realizado en el anuncio del *Festival de Jazz de San Francisco*. Relación que no es de mera coexistencia, sino de diálogo, de forma que los distintos marcos, en cuanto representaciones del mundo, se entrelazan en complejas relaciones, se unen a algunos, rechazan a otros, o se entrecruzan con los demás (Bajtin, 1989:95)

En el anuncio, la cámara va siguiendo a tres jóvenes, negros y latinos, que van en coche descapotable por las empinadas calles de San Francisco. En la radio suena *jazz* y ellos viajan en silencio y relajados. Mientras se acercan a un semáforo, uno de ellos, sin abandonar el tono relajado, avisa de la presencia de un peatón. Inmediatamente, el conductor cambia la emisora y empieza a sonar rap, al tiempo que los tres jóvenes cambian sus gestos y posturas para hacerlas más amenazantes. La narración se demora en el tiempo en que el semáforo tarda en cambiar para permitir el paso del coche, un joven blanco que mira aterrorizado a los tres negros del coche. Cuando el coche se pone en marcha, el que ocupa el asiento del pasajero vuelve la vista y avisa al conductor de que puede cambiar de nuevo, y los tres retoman sus posturas y gestos relajadas al tiempo que vuelve a sonar *jazz*. El anuncio termina con la pantalla ocupada por el logotipo de Festival de Jazz de San Francisco, al tiempo que se puede leer “En esta época del año...”

El anuncio ilustra magníficamente las complejas relaciones entre los distintos elementos del género y entre este y su marco social. Al *jazz* le corresponde no sólo el sonido del piano y la atmósfera relajada, sino también una gestualidad en absoluto amenazadora. Al rap, sin embargo, además del predominio de la base rítmica y de la voz, que se expresa de forma airada y colérica, una gestualidad dura y amenazante. Incluso los dos géneros están íntimamente relacionados con dos experiencias completamente diferentes de la vida afroamericana o latina. Mientras que el *jazz*, a pesar de sus orígenes populares, se ha ido convirtiendo en una música culta y sofisticada, con el artista inmerso en la imagen romántica del genio musical, el rap aparece como la música de los habitantes del guetto, íntimamente relacionado con una experiencia de delincuencia y violencia. La música, en este anuncio, ofrece dos diferentes representaciones de la comunidad negra en tanto su relación con los blancos, la de los integrados (el *jazz*) y la de los marginales al sistema (el rap).

En el breve tiempo del anuncio podemos comprobar cómo el género se define en virtud de los distintos parámetros con los que Fabbri describe el género: las reglas formales implican tipos de instrumentación, usos de la voz, distintas formas de entender los elementos rítmicos (el piano y el plato del *jazz*, la voz y el uso del *loop* rítmico del rap). Las reglas semióticas, encaminadas a

que “la música trabaje como retórica” (Frith, 1996:91), se relacionan con las posiciones sociales representadas en el hecho de elegir uno u otro género en tanto enunciador (al cambiar del *jazz* al rap me defino como un negro peligroso para los blancos). Las reglas de comportamiento están explicitadas en los cambios tanto de gesto como de postura que el cambio de música obliga a los jóvenes del coche, y engarzan directamente con los aspectos sociales e ideológicos, con la construcción de una representación determinada de la comunidad negra que a los ocupantes del coche les interesa transmitir frente a los blancos. El único conjunto de reglas no explicitadas en el anuncio son las jurídicas y comerciales, pero probablemente la forma de acceso a la música varíe notablemente la valoración que de ella se haga (un disco pirata o robado puede tener más prestigio al inscribirse en la ideología marginal del guetto)

Pero, a pesar de que el género cruce algunos aspectos de la realidad social, él mismo está inserto en un marco social más amplio y que desborda al texto musical. Las relaciones entre blanco y negros en una ciudad como San Francisco se inscriben dentro de un marco social determinado; tanto el enunciador, al elegir uno u otro géneros musicales, como el destinatario, en tanto realiza inferencias a partir de la información textual, no están únicamente dentro del mundo de sentido del género, sino que este forma parte a su vez de un marco más amplio que determina las reglas de relación entre ambas comunidades. En la representación que el anuncio hace de este marco, los negros “necesitan” ofrecer una imagen de peligrosidad y para ello recurren al rap en tanto que su honorabilidad está enraizada en su peligrosidad y rechazo al mundo blanco, mientras que el peatón, al conocer sólo un aspecto del trabajo textual de los negros del coche, – que nosotros, en tanto espectadores, si conocemos – es obligado a realizar ciertas inferencias que le hacen ver a esos tres chicos como representativos de la imagen estereotipada del negro peligroso. Las relaciones de desconfianza entre las comunidades raciales, las distintas construcciones de lo que significa para cada una ser respetable, la construcción del otro antes y después del encuentro cara a cara, pertenecen al marco social dentro del cual el uso de dos géneros musicales diferentes cobra una dimensión significativa profunda más allá de su construcción como objeto musical y estético.

En tanto la sociedad cambia a un ritmo diferente que los géneros musicales, estos, en su entrecruzamiento con los marcos sociales, son redefinidos. Así, una música como el *ska*, nacido de la hibridación entre las sonoridades del *reggae* y del *punk* y fuertemente inserta en sus orígenes en cierta cultura de clase contestataria, es ahora una música que implica simplemente diversión. Es lo que Hedbige (1979:84) ha bautizado como la tensión entre coyuntura y especificidad,

puesto que cada género, a la manera de las subculturas, “representan un momento distintivo, una respuesta particular a un conjunto particular de circunstancias”

LOS CHICOS MALOS NO ESCUCHAN JAZZ

Nuestra experiencia social está mediada por representaciones múltiples, entre las cuales hemos de considerar las que la música ofrece. Elaboramos sofisticados textos que expresan, más allá de su forma, cómo somos, cómo queremos que nos vean, a que grupo pertenecemos... Pero los textos no son mecanismos autistas que sólo hablan de sí mismos, sino que, al inscribirse en una relación dialógica con el entorno, transmiten información sobre los protagonistas de la interacción comunicativa, sus circunstancias y valores.

Contemplar los géneros musicales como mecanismos enunciativos que permiten conectar texto y contexto contribuye a mejorar nuestro entendimiento de la música popular, en tanto las grandes preguntas en este campo han girado en torno a la cuestión de cómo la música logra convertirse en experiencia social. Si consideramos las reglas de género como un continuo que arranca de las convenciones formales sonoras, pasa por sus reglas de funcionamiento comunicativo, atraviesa las formas de comportamiento y desemboca en las representaciones sociales e ideológicas, estamos bien situados para dar respuesta a esta pregunta.

Entender los géneros musicales como mecanismos enunciativos nos permite no sólo conectar la música con los marcos sociales en los que se desarrolla, sino también comprender como un género musical, al cambiar el mundo social en el que está inscrito, construye un nuevo mundo de sentido a partir de la misma experiencia sonora. Esta perspectiva permite entender por qué, con el paso del tiempo, el *jazz* ha pasado de ser la música que los vagabundos del Dharma retratados por Kerouac, de vida desordenada, pasional y vitalista, escuchaban en los tugurios de los barrios negros, a ser una música rechazada por los jóvenes negros por intelectual y sofisticada. Entender, en resumen, porque los chicos malos, para mantener su *status*, no pueden ser vistos en público escuchando *jazz*.

HÉCTOR FOUCE es periodista e y doctor en Comunicación pela Universidad Complutense de Madrid.

NOTA

1 Todas las traducciones de textos ingleses son mías.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BATESON, Gregory (1972). Una teoría del juego y de la fantasía en *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- BURGELIN, Oliver (1974). *La comunicación de masas*. Barcelona: ATE
- CASTAÑARES, Wenceslao (1995). El discurso televisivo y sus géneros. Inédito.
- CRUCES, Francisco (1995). Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación. *Trans*. Revista transcultural de música nº 2 (www.sibetrans.com) acceso en 30 mayo, 2001.
- FABBRI, Franco (1981). A Theory of musical genres: two applications, in HORN, D y TAGG, P. (eds). *Popular music perspectives*. Goteborg and Exeter: IASPM.
- FRITH, Simon (2001) [1987]. Hacia una estética de la música popular, in *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- _____ (1996). *Performing rites*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1981). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon.
- _____ (1978). *Sociology of rock*. London: Constable.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Frame analysis. An essay in the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- GROSSBERG, Lawrence (1993). The media economy of rock culture: cinema, postmodernity and authenticity, in FRITH, S; GOODWIN, A; GROSSBERG, L. (eds). *Sound and vision. The music video reader*. London: Routledge.
- HEBDIGE, Dick (1979). *Subcultures. The meaning of style*. Londres: Methuen.
- LOZANO, Jorge; PEÑAMARÍN, Cristina; y ABRIL, Gonzalo (1997) [1928]. *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.
- MERRIAM, Alan (2001) [1977]. Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico-teórica, in *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- TAGG, Philip (1987). Musicology and the semiotics of popular music, *Semiótica* 66, 1-3, pp.279-298.
- WOLF, Mauro (1982). *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.