

La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña

Héctor Fouce
Universidad Complutense de Madrid

Los 10 años que transcurren entre 1975 y 1985 representan un momento de cambio esencial en la historia de España. Tras la muerte de Franco, el país comenzaba una etapa de transición hacia la democracia en el cual las instituciones de la dictadura se autodisolvieron o se avinieron a adaptarse a los nuevos tiempos para convertirse en instituciones de una democracia basada en el juego de los partidos.

En paralelo a ese cambio político, ampliamente estudiado y referenciado, se da un importante cambio cultural del que apenas hay investigaciones. Son unos años en los que, al amparo de la normalidad democrática, las fronteras entre la política y la cultura comienzan a percibirse claramente. Hasta ese momento, imposibilitada por la represión la expresión política, se había utilizado el campo de la cultura -cine, teatro, literatura, música- para transmitir mensajes de contenido político. Desde el momento en que la represión finaliza, ambos campos se separan. Los desengañados de la militancia política confluyen con una generación que creció al amparo del desarrollo económico y de la apertura y modernización de las costumbres, sin “empleos que ocupar ni manifestaciones a las que incorporarse” y manifestando rechazo y alejamiento por “lo que ellos mismos denominaban los años rojos”, (Hooper, 1987, 319) rechazando todo lo que implicase participación, en un momento en que el discurso dominante se centraba en este término identificándolo con la participación activa en la construcción de una nueva esfera política.

Este proceso, desarrollado ya años antes en otros países occidentales, implica el surgimiento, por vez primera en España, de la juventud como grupo social diferenciado, con sus propias prácticas, valores y símbolos, con su propia cultura, entendida como “una particular manera de vivir que expresa ciertos significados y valores no sólo en el arte y el aprendizaje, sino también en las instituciones y comportamientos ordinarios” (Williams, en Hebdige, 1979, 6). Ello implica una necesaria redefinición del concepto de cultura imperante hasta el momento. “Todo el mundo había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y de pronto hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, y lo último de cualquier nombre extrañísimo inglés. Y a esa cultura solo accede un nivel de gente, gente joven interesada por este aspecto, y deja fuera de combate absolutamente a toda la memorización previa” (Casani, en Gallero, 1991: 54). Entre las prácticas culturales que la

movida adopta la música tiene una importancia especial, ya que articula muchas otras: el diseño, la moda, los lugares de encuentro, el argot...

La cultura juvenil se constituye en subcultura porque representa una diferente articulación dentro de una cultura dominante. El espacio de la cultura se ha revelado como lugar de encuentro, lucha y negociación de las fuerzas que pretenden el control ideológico, un espacio en continuo fragor. Un espacio en el que las instituciones y las prácticas culturales producen textos que es preciso aprender a leer a la luz del conflicto ideológico, lectura posibilitada a través del concepto de hegemonía acuñado por Gramsci, que introduce un ámbito de lo simbólico ausente en el pensamiento de Marx. La dominación no se logra por la fuerza, sino a través de la construcción de "un espacio simbólico, un ámbito de sentidos socialmente compartidos en el que las distintas clases pueden reconocerse sin conflicto". (Abril, 1997, 146) Este espacio simbólico productor de consenso se construye a través de instituciones como los medios de comunicación, la escuela, la familia, y también a través de prácticas culturales como la música, la arquitectura, el diseño, la televisión o la moda. Fenómenos que generan textos en los que diferentes códigos pretenden lograr una posición dominante para transmitir e imponer sus significados sociales. Textos cuyo análisis ha posibilitado el encuentro de la semiótica, en cuanto estudio de los sistemas de significación, con la ideología, en cuanto articulación de los significados de cara a la consecución del poder.

El fenómeno más significativo, la metáfora del cambio cultural, fue la llamada movida madrileña, nacida como movimiento underground para luego ser capitalizada como imagen lúdica del cambio político a través de los medios de comunicación. En este sentido, su ciclo vital entronca con el descrito por Hebdige (1979) en su estudio sobre el punk, con el que la movida tiene importantes deudas al coincidir cronológicamente: irrumpió espectacularmente como imagen de desorden semántico, bloqueo en el sistema de representación, para terminar estableciendo un nuevo escenario de convenciones.

El principio de los años 80 es especialmente interesante porque, desaparecida la dictadura, se da una situación de lucha de cara a establecer un nuevo discurso dominante. El interés por la política se va apagando al concretarse el cambio en un marco institucional concreto que desplaza a otras posibilidades, relegadas ahora a ser mera utopía. La movida no se presenta como discurso oposicional, acepta el discurso de normalidad institucional pero se aparta de él, pretende ignorarlo a pesar de tener la necesidad de interactuar con él. Por el contrario, hay que considerarla como una lectura negociada. "La decodificación desde una versión negociada contiene elementos adaptativos y oposicionales, reconoce la legitimidad de las definiciones hegemónicas para fijar los grandes significados, mientras que, en un nivel más restringido, situacional, crea sus propias reglas, opera con excepciones a la regla" (Hall, 1973, 17).

Frente al discurso de normalidad institucional que se había convertido en dominante, la movida, como subcultura, desplaza su discurso hacia el tiempo libre, el ocio y el arte, espacio en el que va a realizar su trabajo semiótico sobre el material simbólico.

La normalización hace que el interés por lo político decaiga. "No había la tensión emocional de la predemocracia [...] Cuando cae el interés por la política, los grandes medios de comunicación retoman los movimientos culturales, lo festivo, lo novedoso, las ceremonias que se estaban produciendo en ese momento". (Casani, en Gallero, 1991; 9).

La movida se constituye como fenómeno generacional y social articulado a través de una cultura focalizada en lo experiencial y en lo estético. A partir de los materiales crudos de la cultura dominante, servidos por los medios de comunicación y por el mercado, la subcultura reelabora su propia experiencia. Lo hace a través de un proceso de bricolage, un concepto aportado a la antropología por Levi-Strauss: una serie de elementos básicos pueden ser usados en una gran variedad de combinaciones improvisadas para generar nuevos significados entre ellas. Es un conjunto de "sistemas de conexión entre objetos que perfectamente equipan a sus usuarios para pensar su mundo" (Hebdige, 1979, 103).

De este modo, podemos considerar a la subcultura como un conjunto de procedimientos para generar nuevos significados, tal vez de forma no intencional, pero que aparece ante los ojos de la sociedad como una "guerrilla semiótica" (Eco, 1993) que, a través de la recontextualización y reposicionamiento de los objetos, subvertiendo sus usos convencionales y dándoles unos nuevos, lo cual implica la subversión de su significado tradicional, desenmascara la "falsa obviedad de las prácticas cotidianas" (Althusser, en Hebdige, 1979, 102).

Si la subcultura se nutre de su contexto para realizar su operación de resignificación, parece claro que en diferentes contextos el resultado será diferente. Y es precisamente esa diferencia la que dota a la movida de su especial significación. Borja Casani, editor de la revista *La luna de Madrid*, alrededor de la cual se focalizó parte del movimiento, corrobora esta idea. "La movida, que puede ser un movimiento mimético trasladado a Chamberí, a una ciudad normalmente tan mediocre como Madrid, adquiere aquí una función específica por medio del choque de una cultura internacional, que incluso en ese momento está en decadencia, con una situación virgen, donde todo el mundo está necesitado de cultura, de dinero, de vivencias..." (Gayero, 1991, 43).

Es precisamente esta interacción entre diferentes contextos socio-culturales en donde radica el interés por este tipo de formaciones de la cultura juvenil. Desde su posición, la movida dialoga con otras subculturas, a veces para abrazarlas, a veces para rechazarlas. Es necesario profundizar en cómo diferentes códigos, provenientes de diferentes culturas y situaciones sociales, se relacionan entre ellos y cobran el sentido alternativo que se pretende. En especial, es preciso explicar el modo de relación de las culturas dominantes y las subordinadas a través de los textos. En la resolución de estas preguntas es donde la teoría subcultural encuentra a las teorías de Bajtin sobre el lenguaje.

La perspectiva dialogística y la subcultural se cruzan en su concepción del lenguaje como fuerza activa y creadora., lejos de enfoques reduccionistas que limitan el len-

guaje a una serie de procesos de codificación y decodificación sucesivos. En su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media, Bajtin se esfuerza por mostrar como, a través de la subversión del lenguaje, a través de la parodia, del carnaval, de la fiesta, el pueblo se libera del miedo, crea espacios de libertad, reconstruye su propia experiencia. (Bajtin, 1988). Una concepción recuperada por los Estudios Culturales: "con la palabra lectura nos referimos no sólo a la capacidad de identificar y decodificar un cierto número de signos, pero también la capacidad subjetiva de ponerlos en una relación creativa entre ellos mismos y con otros signos: una capacidad que es, en si misma, la condición para una consciencia completa del entorno de uno mismo". (Hall, 1973, 14).

A través de la subversión del sentido común, el colapso de las categorías tradicionales, la celebración de lo anormal y de lo prohibido, la movida va a generar una nueva "surrealidad" (Hebdige, 1979; 105). Esta actitud es patente en la música de la época, uno de los elementos que actuará como catalizador de la movida, fuertemente influida por el punk, tal vez no tanto en temáticas pero sí en estéticas y, claramente, en actitudes. La nueva música se revela contra lo que se producía en aquel momento, bien fuesen los cantautores politizados o los ídolos prefabricados para adolescentes. Es básica, directa, sin virtuosismo. Alaska ejerce como guitarrista de Kaka de Luxe sin apenas saber tocar, haciendo que toca mientras es Enrique Sierra quien en realidad se encarga de las seis cuerdas. No existe separación grupo-público. A decir de Hebdige (1979; 110) "cada concierto ofrece la evidencia palpable de que las cosas pueden cambiar porque de hecho ya están cambiando".

La inversión de los códigos simbólicos recrea una nueva realidad. Un rasgo característico del punk es la inversión de las categorías tradicionales de bueno y malo, positivo y negativo, bello y hermoso. Así, los grupos acuñan nombres como Kaka de Luxe, Parálisis Permanente o Derribos Arias. Podríamos incluso pensar que el grupo se enfrenta a su público cuando titula una canción *Pero que público más tonto tengo*; sin embargo, es una modulación del lenguaje familiar: "cuando determinado limite ha sido superado en las relaciones entre ciertas personas, y cuando estas se han tornado perfectamente íntimas y francas, vemos esbozarse una mutación en el empleo ordinario de las palabras, una destrucción de la jerarquía verbal" (Bajtin, 1988, 380).

Este tipo de modulaciones que conduce a que discurran en paralelo nuevos registros lingüísticos y sociales individualiza a la subcultura y caracteriza a sus miembros. Todo texto está realizado contando con su posible interpretación, y para lograr significar precisa enlazarse en una red de experiencias y conocimientos comunes que forman la enciclopedia (Eco, 1993). Este conocimiento compartido canalizado por el texto crea la comunidad textual, a la que sólo se accede a través de la competencia textual necesaria. La base de la nueva cultura radica en esa capacidad textual, que es la que individualiza a la subcultura. El hablante se ve siempre en la necesidad de elegir entre las lenguas y esta elección está cargada de significación porque las lenguas no solo señalan al hablante caracterizándole como "miembro de" (el colectivo, sector, tendencia, etc, de habituales usuarios de esa lengua), suponen también una opción entre los universos de sentido vinculados a cada una de ellas. (Bajtin, 1989).

De esta manera, la competencia textual es el filtro hacia la pertenencia a la comunidad subcultural. Una competencia que exige ser capaz de seguir el hilo de las transformaciones de los códigos que tienen lugar continuamente, porque la subcultura se enfrenta al lenguaje considerándolo una fuerza maleable, poseedor de los rasgos con los que Bajtin describe la palabra convincente, cuya estructura semántica “no es acabada, sino abierta; es capaz de descubrir, en cada nuevo contexto dialógico, nuevas posibilidades semánticas” (Bajtin, 1989, 162). Esta apertura permite que la movida redefina, por ejemplo, su visión de la temporalidad.

La movida cambia la ciudad de Madrid porque reivindica la noche como tiempo de acción. A decir de Simmel (1977, 660) “gracias a la fantasía, la oscuridad ofrece posibilidades exageradas; se siente el hombre como rodeado de un marco fantástico, vago e indeterminado. Al desaparecer el miedo e inseguridad naturales producidos por la oscuridad, surge la temida exaltación y el sentimiento de irresponsabilidad, que produce la confusión en la oscuridad”.

Este sentimiento de irresponsabilidad bien puede identificarse con la ruptura del tiempo normal, en el que cada uno tiene sus responsabilidades, sus miedos, sus realidades que afrontar, mientras que, empujado por esa cierta confusión que la oscuridad produce, cada persona puede transformarse en el personaje que elija.

Muchas sociedades son como el Portal de Belén. Está el rey, el encargado de la fábrica, el banquero. El director de la fábrica quiere ser todo el tiempo director de la fábrica; el alcalde, alcalde; el abogado, abogado; el telegrafista, telegrafista... Todo el mundo tiene su papel social. En esta ciudad, en cambio, la gente, a partir de las ocho, no quiere seguir siendo lo que era hasta esa hora, sino que quiere ser él mismo... Quiere ser algo más que sí mismo. Quiere ser algo mítico. Quiere ser Tarzán (Galleo, 1991; 5).

De este modo, la oscuridad evoca por extensión un tiempo mítico y diferente, “un tiempo que no es una sucesión ordenada de intervalos iguales sino más bien una explosión desenfrenada, una ruptura de lo cotidiano y espera ansiada de momentos importantes” (Costa, 1996; 137) Los antiguos griegos ya diferenciaban este tipo de tiempo, pues, opuesto al dios Kronos, dios del tiempo lineal, existía Kairós, dios de los momentos intensos, de los momentos infinitos y de las existencias instantáneas. Frente a la cultura dominante basada en la producción, la movida entronca con toda la tradición subcultural al “invertir el icono del reloj y utilizarlo para medir dosis de placer en lugar de unidades de trabajo” (Lipsitz, 1995, 195).

La movida se instala en un presente perpetuo, frente a un pasado que no merece ser recordado y a un futuro que no tiene ninguna garantía de llegar tal y como lo hemos imaginado. Esta inmediatez siempre ha estado presente en la cultura juvenil, ha nutrido la tradición del rock, y fue llevada de nuevo al primer plano cuando los punks gritan No future tras el desmoronamiento de las utopías hippies y el aggiornamento del rock en mano de los músicos sinfónicos. La glorificación del presente y la negación

de otras coordenadas temporales está resumida en Aquella canción de Roxy, del grupo La Mode:

*Aquella canción de Roxy fue
lo que inició nuestro gran amor
que duró hasta el amanecer
y después todo acabó*

De este modo, la exploración de las posibilidades de subversión de los códigos a través de proceso de bricolage entronca con la palabra convincente, basada en el diálogo, que caracteriza el pensamiento de Bajtin. Diálogo no sólo con el interlocutor, sino también con la realidad que circunda a los actores, que modifica los mensajes al interactuar con ellos. "El habla ajena introducida en un contexto [...] se ve sometida siempre a determinadas modificaciones semánticas" (Bajtin, 1989, 156). Por eso la movida no es una mimesis de otras subculturas, ya que lo que produce es el resultado de la introducción de la tradición subcultural de la cultura juvenil en un entorno que había sido ajeno a ella. Es por ello que los géneros musicales son redefinidos. El punk que domina las primeras producciones de la movida no es el mismo que había surgido un poco antes en las calles de Londres. Aunque comparte algunas de sus características vitales -la sensación de alienación, la rabia ante la crisis y el paro, la urgencia- sus contextos políticos son opuestos: mientras que en Inglaterra terminaba una etapa de consenso que iba a ser definitivamente eliminado por el ascenso de Thatcher al poder, con el consiguiente crecimiento del uso de la violencia por parte del Estado, el proceso se daba en España de forma inversa. El punk español destila menos rabia y derrocha más humor y contenido paródico, y se mantiene ajeno al conflicto político, consecuencia del rechazo a los códigos progres de la generación anterior. El punk, introducido como palabra ajena en el discurso de la nueva cultura, sufre mutaciones para adaptarse a su contexto.

Sin embargo, el diálogo más característico es el que se da dentro de los textos entre los diversos estratos culturales, en forma de distintas voces, distintas palabras, que representan distintas conciencias lingüísticas, diferentes visiones del mundo, diferentes culturas. Es en esta interacción, en esta convivencia discursiva, donde radica, a mi entender, la importancia cultural de la movida. Este diálogo se da de dos maneras fundamentales: la hibridación y la distancia irónica o paródica.

La hibridación es, según Bajtin (1989, 174) "la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social". La subcultura aprovecha la capacidad creativa del lenguaje para salir de su marco cultural e integrar elementos ajenos, reposicionando su significado. Es, por ejemplo, el caso de los mods ingleses que adoptan el traje eduardiano, originalmente una prenda de la clase alta en los años 50, ya pasada de moda, en un contexto de clase media urbana como símbolo de status. En el marco de la movida, es destacable la hibridación que se da en el rock torero, término acuñado para definir el estilo del grupo Gabinete Caligari en sus comienzos. A pesar de que el mundo de los toros

estaba fuertemente vinculado a la vieja imagen de la cultura española tradicional que la movida se esfuerza en olvidar, Gabinete Caligari integra los rasgos de esa cultura dentro de una música y una estética rock. El rasgo que unifica ambas culturas y que permite su hibridación es la postura chulesca y la reafirmación de la masculinidad que es común al mundo del rock y del toreo. Desde las portadas de sus discos, los tres miembros -masculinos- del grupo se muestran arrogantes, vestidos con el estilo de los primeros rockeros (patillas, tupés, corbatas de lazo). En la canción *Sangre española*, con una estructura musical típica del rock and roll, el texto recrea una historia sobre valor frente a la muerte en el ruedo y ante el suicidio. En *Que Dios reparta suerte*, diversos dichos y momentos taurinos (la bendición del sacerdote, el miedo de la madre) se entrelazan en una estructura de pasodoble tocada por guitarras eléctricas combinada con momentos típicos del rock.

Frente a la hibridación se sitúa la parodia, en la que "las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual con la ayuda del lenguaje representado, como punto de vista productivo, sino por medio de su desenmascaramiento y destrucción" (Bajtín, 1989,180). La confrontación de lo moderno y lo tradicional es el eje de la parodia en diversas producciones de la movida, entre las que destacaron los espectáculos que el hoy famoso director de cine Pedro Almodóvar organizaba con el apoyo de muchos de los músicos más importantes del momento. Como Almodóvar y McNamara se grabó incluso un disco, con la excusa de poner música a su segunda película *Laberinto de pasiones*. El disco se tituló *Cómo está el servicio... de señoras*, en el que las intenciones delirantes e irónicas quedan bien expuestas.

La música y las letras de Almodóvar conforman un pastiche en el que tienen espacio diversos géneros del rock (punk, funk, rock and roll), subculturas de la marginación (gays, drogadictos, prostitutas), el juego de personajes del carnaval, la espontaneidad de las conversaciones en la barra de un bar, los juegos de palabras... Es una especie de cabaret dadaísta en el que cualquier elemento es susceptible de ser introducido para ser despedazado y criticado.

El mundo de las drogas, tradicionalmente asociado al rock -hasta el punto de que cada subcultura viene a asociar un estilo de música y una droga- aparece en *Suck it to me* como una enumeración sin pies de cabeza, en la que se mezclan cocaína y heroína con amoníaco o la cicuta. Frente a la celebración del mundo de las drogas que aparece en canciones clásicas del rock como *Heroin* o *Sister Morphine*, el mundo del hedonismo brutal, de excitación y de peligro que la cultura del rock ha celebrado, Almodovar impone la distancia para reírse de él. La cocaína tonifica de la misma manera que la cicuta desinfecta. En *Me voy a Usera* cuenta la historia de una prostituta en busca de droga, sin atisbo de seriedad o compasión, empleando palabras del lenguaje coloquial y del argot *yonqui* (no pilló vena, talego, pasta, basca). Es precisamente la ausencia de valoración moral lo que deja el texto abierto a la interpretación, en un juego de identificación y distancia con la situación descrita que sólo un miembro de la subcultura es capaz de decodificar en los términos adecuados.

Las estructuras musicales son parte del juego de identificación y distancia que organiza el pastiche. Aunque *Me voy a Usera* es la perfecta canción punk, con tres acordes, voces que ni buscan la entonación ni la coordinación entre ellas, con un sonido que recuerda totalmente a los Sex Pistols, temas sórdidos y desviados, uso del argot callejero, sabemos que esto no va en serio. No existe la desesperación que dan sentido al punk original. Lo mismo pasa en *Suck it to me*. Su poderosa estructura de funk remite a la cultura vigorosa y sexual de los negros, a las películas de la blackexpoliation, filmes de serie B con actores, temas y audiencias negras, en las que la música tenía un importante protagonismo.

Estamos ante una parodia que parece destruir todas las culturas a las que se enfrenta. Trivializa los iconos de la cultura del rock, glorifica las culturas marginales, apartándose de la cultura establecida, pero al mismo tiempo ignora la carga dramática de esas realidades. La carga paródica con la que aborda cualquier cultura niega la existencia de algo sagrado, algo demasiado serio: toda realidad es susceptible de ser ridiculizada.

Esta actitud ha sido una constante de la cultura popular desde su origen. "La verdadera seriedad abierta no teme la parodia, ni la ironía, ni las formas de la risa restringida, porque intuye que participa en un mundo incompleto, con el que forma un todo" (Bajtín, 1988, 112) Es a través la parodia brutal como la movida enlaza con una cultura popular que decía rechazar —manifestaciones como el carnaval y sus coplas, por ejemplo—, pero que resulta estar inserta en sus propios textos. A través de la negación de toda seriedad, la movida manifiesta su rechazo a la integración en los discursos y las prácticas que llamaban a la movilización o a la participación política, se rebela contra los largos años de sacrificio originados por la militancia política o la represión franquista. Suspende el tiempo porque pretende olvidar el pasado y negar el futuro, instalándose en un presente permanente, sin compromisos y sin proyectos. Fue esta actitud la que le valió las iras de los sectores progresistas, que la adjetivaron despectivamente como postmoderna; estos mismos sectores fueron los que, instalada la movida en el primer plano por los medios de comunicación, se esforzaron por integrar la movida como parte de su discurso político. "En su calidad de bien material y simbólico, se convierte también en un producto destinado a la exportación" (Imbert, 1990, 198).

Observar un fenómeno subcultural como la movida a través de una perspectiva dialógica nos permite entender con mayor claridad el proceso de sustitución de los referentes de una cultura por otros; es este un proceso que nunca se completa, pues toda nueva cultura conserva estratos de las anteriores, con las que ha tenido que interaccionar. Este proceso no es siempre evidente, por ello es necesario rastrearlo a través de los textos. En las producciones de la movida vemos como se genera la nueva cultura juvenil incorporando elementos de otros marcos culturales; en ello radica su importancia. Por mucho que se postule como cultura de la modernidad urbana, los textos de la movida incorporan otras voces que la singularizan. Su modernidad radica en su capacidad de construir textos que contienen voces de otros tiempos y otros ámbitos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G: (1997) *Teoría general de la información. Datos, relatos y mitos*. Madrid. Cátedra
- BAJTIN, M: (1988) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Alianza
- BAJTIN, M: (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus
- COSTA, P; PÉREZ TORNERO, J.M; TROPEA: (1996) *Tribus urbanas*. Barcelona. Paidós.
- ECO, U: (1993) "¿El público perjudica a la televisión?", en M. Moragas (ed). *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona. Gustavo Gili.
- GAYERO, J.L: (1991) *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid. Ardora
- HALL, S: (1973) *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham. CCCS.
- HEBDIGE, D: (1979) *Subcultures. The meaning of style*. London. Routledge
- HOOPER, J: (1987) *Los españoles de hoy*. Madrid. Javier Vergara editor
- IMBERT, G: (1990) *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios urbanos en la España de la transición*. Madrid. Akal.
- FRITH, S: (1978) *Sociology of rock*. London. Constable
- LIPSITZ, G: (1995) "Contra el viento: aspectos dialógicos del rock and roll". *Revista de Occidente*, 170-171, 194-214
- PEÑAMARÍN, C: (1984) "Lo dialógico en el lenguaje. O de cómo el lenguaje vino a perturbar nuestras ideas sobre la comunicación". *Revista de Ciencias de la Información*. nº 1.