MÚSICA PARA LAS MASAS: SINIESTRO TOTAL DEL ARTE

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Que el entramado de conceptos, discursos y prácticas que caracterizan una sociedad determinada es un entramado histórico lo prueba el hecho de que haya ido y esté cambiando, sin cesar, a lo largo del tiempo, por la acción de diferentes sectores de poder y grupos sociales concretos. La cuestión se complica cuando los intereses que mueven estos grupos no buscan ser coherentes con los aspectos más dinámicos del proceso histórico, es decir, no se hallan motivados por la necesidad de cambio social radical. La cuestión se complica cuando esta necesidad se convierte en urgencia y desafío para las áreas sociales que hoy sobreviven por debajo del umbral de la pobreza, o sea, para las tres cuartas partes de la actual población mundial.

Desde este orden de cosas, en cuanto la cultura abandona el espejismo de constituir un paraíso ideal, portador de valores unitarios, universales y eternos, esto es, inmutables, comienza a hacerse concreta, accesible y plural. En otras palabras, deviene elemento transformable y transformador de realidad. Los dispositivos reguladores de nuestras *sociedades de control* (Deleuze, 1993) a que han dado paso las modernas *sociedades disciplinarias* han hecho saltar a la vista la relevancia, crucial, del lugar ocupado en ellas por la comunicación y la cultura. Como las diferentes formas de práctica y de lenguaje, la cultura constituye una especie de territorio común que no sólo se encuentra condicionado por el contexto social del que es reflejo sino que contribuye, refractándolo, a multiplicar sus sentidos, a configurarlo de manera nueva en cada nueva situación.

Como, entre otros, ha señalado Williams (Williams, 1982: 195), sistema social y sistema cultural se hallan material y dialécticamente interconectados. En el capitalismo avanzado, de hecho, el desarrollo social depende no tanto del estado de los medios de producción (nivel económico-tecnológico) como del conflicto entre ellos y las relaciones de producción correspondientes (nivel cultural-político). Y es precisamente el conflicto -noción cuya energía excede lo puramente negativo- el principal enemigo de los grupos y clases hoy hegemónicas. En relación

con el problema de la lucha cultural, el discurso, la ideología y la institución *arte* juega un papel importante a la hora de gestionar, desde los diferentes espacios de poder establecidos -mercado, estado, instituciones educativas...- toda esta serie de tensiones sociales, más o menos subterráneas pero, en cualquier caso, ineludibles.

Desde posiciones teóricas e ideológicas diferentes y, a menudo, encontradas, resulta sin embargo curioso el grado de consenso en torno a la espesa y fascinante nebulosidad propia de la definición de lo artístico:

> Para quien se ocupa de las cosas artísticas, éstas tienen un valor en sí que el experto reconoce por medio de ciertos signos, como la pureza de un diamante, acerca de los cuales no se interroga, sosteniendo más bien que es imposible conocer su esencia (Argan, 1984: 15).

Cuando esta reconocida confusión deja de ser motivo de retos críticos para convertirse en excusa para la aceptación y la inercia tranquilizadoras parece legítimo dejar de hablar de *curiosidad* y empezar a plantearnos el tema en términos de *sospecha*. O tal vez, mejor, de *denuncia*.

Ya Roger L. Taylor (1980) caracterizó abiertamente los conceptos contemporáneos de *arte* y *filosofía* como hábitos discursivos contrarios a los intereses de la mayoría de la población. Para ello arranca desde una revisión específica de sus implicaciones sociales e históricas. En cuanto a las primeras, las fuentes del *saber de arte* son dos, principalmente: los intereses del grupo social al que se pertenece, de un lado, y las instituciones pedagógicas de la sociedad, así como los supuestos tradicionales manejados por ellas, de otro. En este sentido, la respuesta a -y la pregunta- *¿qué es arte?* es resultado el entrecruzamiento de causas y efectos de tipo social. En cuanto a las segundas, puede constatarse la inexistencia del actual concepto/institución *arte* en sociedades pre-modernas. Sólo con el auge, en el siglo XVII, de las nuevas formas económicas y políticas de vida propugnadas por la burguesía ascendente, la esfera del arte comenzó a definir con claridad sus contornos en oposición a otras zonas de la cultura, como, por ejemplo, la ciencia. Pese a empezar siendo una actividad con la que la aristocracia reaccionaba a los imparables procesos de industrialización y su pérdida de privilegios, es la burguesía quien progresivamente se apropia de la nueva ideología del arte, de la que constituyen valiosos índices las teorías esteticas de los siglos XVII y XVIII.

Según el itinerario que traza también Williams (1979: 62-68), del criterio del arte como belleza-verdad (representación correcta de un determinado orden social) se produce un deslizamiento hacia el del arte como belleza-gusto-placer, relativismo más coherente con los intereses de la nueva clase dominante. Con el paso del tiempo, la teoría del gusto no desaparecerá totalmente pero sí cede, de forma progresiva, ante teorías más ideológicamente eficaces como el formalismo o el individualismo romántico. Quizá el punto más reciente desemboca, a finales del siglo XIX, en la sacralización del arte en tanto válvula de escape a los principios mercantilistas de base de la sociedad burguesa.

Desde el principio, el *arte* existe gracias a la existencia de un discurso que habla de él, de una ideología y una determinada práctica social que lo defienden. Como ocurre también con el concepto/institución *Literatura*, operan como medio de control de clase respecto a las potencialidades subversivas de la cultura popular (Méndez Rubio, 1994a). Su repercusión, en todo caso, no se queda en la de una simple etiqueta sino que asume, a través de cada contexto concreto -por ejemplo, el museo o la sala de conciertos-, funciones generales de organización y jerarquización cultural y social:

> El concepto de arte no es meramente una etiqueta, sino algo que penetra y estructura la capacidad de juzgar. Cuando se decide que algo es una obra de arte, no se decide meramente por su

> forma musical, por ejemplo, si es música es arte, porque, como es sabido, toda la música que se produce como artículo de consumo en nuestra sociedad ha quedado excluida de la esfera artística. Es, en realidad, el entorno social en que se absorbe cada caso, lo que confiere el rango de arte al caso. Una vez aceptado e institucionalizado permanece como muestra artística porque ha sido decidido así oficialmente, debido a que constituye parte de las tradiciones de la categoría de arte (Taylor, 1980: 47-48).

La evolución del cine, la creciente ritualización de su recepción, es un buen ejemplo de cómo una forma cultural nueva es alejada del ámbito de lo popular y conducida a su condición ya sea masiva -condición que hoy cumple con mayor fuerza a través de su distribución televisiva-, ya sea artística. A la institucionalización del cine como *séptimo arte* no han contribuido sólo los grupos propietarios preocupados por las continuas crisis de su industria desde los años treinta de este siglo, sino también, de forma decisiva, teóricos de diversos frentes necesitados de amoldar el análisis de una nueva manifestación cultural creciente a los instrumentos epistemológicos propios de sus diferentes proyectos *estéticos*. Esto es claro incluso en autores no exentos de voluntad crítica como Barbaro (1977). En muchos de estos casos, el propósito crítico se ha visto limitado por la herencia de las investigaciones de Marx que, en el terreno específico de lo artístico, continúan defendiendo una concepción ahistórica del arte en tanto supuesta realidad eterna y universal, cuyo lastre se hace sentir, después, en trabajos teóricos tan importantes como los de Lukács o Adorno.

Con el avance precisamente de los años treinta, la continuas inquietudes que nuevas formas industriales y culturales como el cine planteaban a la noción tradicional de *arte* se concentran en un punto de reflexión crítica que, desde entonces, ha venido siendo inevitable. Me refiero al ensayo de Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Allí se propone, explícitamente,

> unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción, (...) utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística (Benjamin, 1990a: 218).

Según Benjamin, el nuevo estándar de reproducción técnica propagado en torno a 1900 con la consolidación de la fotografía, el periódico ilustrado y el impulso inicial del cinematógrafo, provoca un triple movimiento en la esfera tradicional de lo artístico: la conversión en tema propio del arte heredado, el protagonismo de la tecnología reproductiva entre los procedimientos constructivos y, en definitiva, la transformación de su función social. Va tomando cuerpo, así, un conflicto que alcanzará momentos decisivos con las vanguardias.

Desde el invento de la xilografía, la reproducción técnica provoca simultáneamente la crisis y la legitimación de la autenticidad de la obra como criterio de autoridad. La primera lo pone de manifiesto un repaso a la historia misma de la producción; de la segunda es índice el gran crecimiento del comercio del arte. A diferencia de la reproducción manual, los procesos de reproducción técnica procuran una mayor independencia respecto a la autoridad del original –teniendo en cuenta las enormes potencialidades de la manipulación tecnológica– así como un notable acercamiento al destinatario –al tiempo que una pasivización/privatización de su lugar, aunque en esto Benjamín no se detuviera: no conocía todavía, por ejemplo, la hegemonía de la televisión. O, desde otro ángulo, la técnica reproductiva sustituye la presencia irrepetible por la masiva, al tiempo que desvincula de la tradición en favor de la actualidad. Provoca una incontenible *atrofia del aura*.

Esta conmoción del arte y de la cultura heredada se halla en estrecha relación con los movi-

mientos sociales de masas y las agudas crisis económicas y políticas que sacudieron Europa y Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. A partir de los años 50-60, es posible que la señal más clara de estos fenómenos en el terreno de la cultura haya dejado de ser el cine ante la difusión de las nuevas formas de música popular-masiva contemporánea. Me refiero al conjunto de prácticas significantes que, sin ánimo de precisión musicológica -de hecho, ya las salas de baile, las formas de vestir, los fanzines o, más recientemente, el graffitti y, desde luego, la aparición del vídeo-clip, no permiten entender la música como principal protagonista-, se produce, se vende y se consume, es decir, circula como *rock*.

La situación crítica de la población negra y de la juventud de clase media-baja en la sociedad estadounidense inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, son factores determinantes para comprender el arranque del fenómeno popular que hoy llamamos *rock*, así como la inserción de su producción en el complejo sistema industrial y comunicativo que configuran los modernos *mass media* y el lugar privilegiado ocupado, desde entonces, por Estados Unidos en la gestión económica y política internacional explican también su condición masiva. Precisamente en esta misma raíz híbrida, entre lo popular y lo masivo, puede residir, agazapado, el núcleo de su energía conflictiva (Méndez Rubio, 1994b).

El análisis detenido de corrientes -insisto, no formal ni estrictamente musicales- como el *rock´n´roll*, el *punk* o el *rap* podría quizás mostrar en qué medida continúa resultando incisiva la apreciación de Benjamin según la cual el arte, en la época de su reproducción técnica masiva, puede hacer viable la emancipación respecto de su valor cultual y el hundimiento, a su vez, del valor de autenticidad que le fue conferido durante el Renacimiento y los orígenes de la sociedad burguesa. De esta forma,

> en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política (Benjamin, 1990a: 27-28).

Como punto de partida provisional, creo que las reflexiones de Benjamin aportan al menos cuatro líneas de utilidad para la investigación crítica de la significación cultural y política del rock:

a) Pérdida del fundamento cultual del arte, de su halo sacral de autonomía en favor de la preponderancia de su valor exhibitivo, accesible, arraigado en lo cotidiano. En este sentido, es significativo el éxito y el apoyo de la industria electrónica al diseño *walkman*, cuyo modelo de recepción recorta/aísla el ámbito comunicativo de lo cotidiano, de lo común-interpersonal a lo privado-individual.

b) El productor mediado por el aparato tecnológico; su materialización a través del trabajo colectivo en los estudios de grabación. El *star system* responde con una sobrecompensación aurática fuera del estudio: publicidad, presentación idealizada de la estrella, campañas de noticias sobre su vida privada, etc.

c) La visibilidad de la mediación técnica y la consecuente crisis posible de la ilusión. El rock, en tanto música industrial -piénsese en géneros enteros como el *tecno-* , destroza los hábitos receptivos de los géneros musicales propios de la alta cultura, como la ópera, mientras, por otra parte, tiende a una erosión continua de la corporeidad (Puig/Talens, 1993), todavía presente en las prácticas musicales de tipo popular-tradicional o folclórico. En cuanto al *directo*, el rock permite compensar el grado de culturalidad heredado de las formas burguesas de representación pública (escena a la italiana) con la exposición tecnológica obscena, abiertamente descentrada (*Zoo Tv Tour* de U2).

d) Su extensión e intensidad social así como sus posibilidades de conexión con otras áreas de la cultura -como la ciencia, la invetigación de la percepción, los hallazgos de la inconsciencia acústica y óptica...- y del sistema social en general -implicaciones económicas, políticas, ideológicas... Dicha red de imbricaciones capacita a la teoría, en tiempos de crisis y de cambio, para saltar de la concepción del arte como contemplación -según el proyecto de la Estética en la modernidad- a su comprensión y asunción como principio de movilización colectiva. De la *escucha* como criterio metodológico fundamental y supuestamente asocial -individual, privado...- sería posible pasar a la relevancia de la *acción* interpersonal, común, social e ideológicamente condicionada -relevancia que debería resultar irrenunciable si se mantiene la inicial *exigencia revolucionaria.*

En concreto, la tecnología supone una constante amenaza para las premisas teóricas y prácticas del sujeto racional (institucionalizado como) moderno, y con él, de las construcciones discursivas y políticas de control que, como el Estado, le son solidarias. La oficialización artística del cine y el desarrollo de una estética del film a costa de su olvido como *medio material*, por ejemplo, no podrían entenderse sin el trasfondo de la distinción moderna entre *realidad* (discurso verdadero, histórico, público) y *ficción* (discurso imaginario, subjetivo, privado... estético) (Godzich/Kittay, 1987: 186). Por este camino,

> la estética se convierte en necesaria para la sociedad totalizadora actual (Mariniello, 1992: 11).

La materialidad de todo lenguaje en tanto mediación, no obstante, hace inviables oposiciones fundamentales como la escisión entre teoría y praxis o entre hecho y fantasía. Sólo el autoritarismo de un diseño de sujeto que controla el mundo a través de su concepción abstracta y exclusiva de éste explica la represión epistemológica de lo medios técnicos en favor de la centralidad del referente y de perspectivas teóricas fundadas según el esquema estético-narrativo. De aquí la generalizada desatención por parte de la Semiótica contemporánea respecto a los modos rítmico-musicales de construcción del texto, más allá de la perspectiva estructuralista, así como su despreocupación por las implicaciones materiales (ideológicas, políticas, económicas...) de toda cultura y todo signo.

Como ocurre con la permanente separación de técnica y contenidos registrable en *La sociedad transparente* (1990) de Gianni Vattimo, las lecturas ontologizantes de Benjamin que han proliferado en panorama teórico *postmoderno* no hacen más que mantener y reforzar este punto de vista. Contra ellas, y siguiendo a Benjamin, Silvestra Mariniello reivindica la importancia de la relación histórica entre técnica y sociedad, preguntándose:

> ¿qué es el valor de exponibilidad sino la relación misma, es decir, la relación, en tanto devenir, en tanto proceso, entre la técnica y la comunidad social, cultural y económica en un momento histórico? Los media en la época de la reproducción técnica transforman la idea misma de arte y convierten en accesoria la función artística (Mariniello, 1992: 18).

Para Mariniello, el esfuerzo del capital por controlar los media canonizando imágenes de realidad (visiones de mundo, determinados mundos de ficción) despojados de todo aparato, de toda condición material y real debe fracasar porque el aparato es, en cualquier caso,- parte integrante de esa realidad, como lo son también sus condiciones de propiedad y la tendencia a cambiarlas por parte de las masas desfavorecidas.

La concepción del montaje en la teoría y la práctica cinematográfica de Lev Kuleshov se enfrenta a la noción de arte como mímesis de una presunta realidad existente *a priori* y apuesta por una comprensión de la práctica artística -o poética, en el sentido ancho de la *escritura* en Barthes o Derrida, como matriz (de)contructiva de discurso (verbal, visual, sonoro, gestual...).

En confluencia con la filosofía del lenguaje de V. N. Voloshinov (1992), el conjunto abierto de prácticas culturales que llamamos *arte* -así como otras prácticas supuestamente *no artísticas* rastreables en el ámbito de los juegos o del trabajo manual o intelectual- no es tanto, o no sólo, expresión y reflejo de la Realidad sino parte constitutiva suya, esto es, principio (de)generador de realidad(es), de mundo(s). Así tematiza los procesos de montaje la letra de la canción "Mundo mágico", de Los Toreros Muertos. Su exposición se convierte en defensa de la accesibilidad y democratización de los dispositivos constructivos del texto.

El material real se reproduce transformándose a la vez en realidad y discurso, puesto que ambos resultan no diferenciables. Kuleshov entiende por material una estructura que tiende a transformarse en otra estructura, una tensión de dimensión social e histórica. El silencio crítico en torno a la problemática del medio material es ya índice de la impertinencia de la estética:

> La actividad cinematográfica de Kuleshov, donde material y medium se vuelven a definir continuamente, el uno en relación con el otro y, ambos, en relación con la situación histórica, económica y social, *ignora* la estética -que siempre remite a la idea de mímesis, de *realidad*-, la hace *no-pertinente* y, con ella, las distinciones entre forma, contenido y material; la concepción de la obra como un todo orgánico producido por un *sujeto* creador; la contraposición entre *arte verdadero* y epectáculo. En otras palabras, la obra de Kuleshov *declara* el *final del arte* en la época contemporánea y pone en discusión el sistema filosófico del que la estética es parte integrante y necesaria (Mariniello, 1992: 32-33).

La noción dinámica de *montaje* se opone al concepto normativo de *realidad* y a los mecanismos de *representación* con que ésta se asocia. La propia falta de estabilidad, el carácter incontrolable del término *material* insinúa la conveniencia de marginarlo. Con todo, su puesta en marcha descubre un plantamiento de fondo revolucionario -la realidad es alterable- al tiempo que invita a una actitud crítica desvelando que todo es retórica, que todo reto es también un reto de discurso. En pocos momentos de la historia cultural contemporánea una práctica discursiva ha arraigado tanto en la oposición al idealismo conservador como en el caso del *punk*. En la línea de reacciones críticas -donde participaron movimientos como el *glam* o el *heavy*- que en los primeros setenta intentaron responder al éxito de la industria a la hora de aislar el rock de lo popular -convirtiendo su especificidad social en generacional-, y frente a la voluntad más *artística* del *rock progresivo*,el *punk* ofrece -según Frith (1983: 158-163)- algunos focos de atención concreta: índice de la conciencia de la juventud trabajadora actual; independencia relativa ante el sistema productivo y de mercado capitalista; textos y formas irreverentes con las convenciones de naturalidad y sentimentalismo características del *pop*.

Popularmente accesible y, aun así, música *de* (una parte de) las masas, supuso una fuerte revitalización de los modos de significación del primer rock a través de la insistencia obsesiva en el ritmo y un trabajo con la voz, entre distanciado y vertiginoso. Como muestra reciente, su reivindicación descarnada de lo corporal continúa conectada a la rebeldía sociopolítica, testimonio de resistencia y de insumisión, en una pieza doble del disco de Ilegales *Regreso al sexo químicamente puro* (1992), titulada "Dextroanfetamina – no quiero ir a la mili".

Desde luego, sería necesario analizar en detalle la función social de textos como éste y confrontarla con la de cualquier obra maestra de nuestro *patrimonio artístico*, desde la arquitectura plateresca hasta Julio Iglesias, pasando por Adolfo Domínguez. En este sentido, me quedo, de momento, en una apreciación sencilla:

> La burguesía capitalista produce la ideología del arte para incrementar el consumo de las mercancías (las obras de arte, en este caso) y por tanto asegurar su propia supervivencia y el con-

> trol sobre la sociedad; de modo análogo el estado socialista produce la ideología del arte para defender su hegemonía. Estos dos modos de producción y de pensamiento que se quieren opuestos tienen en común la necesidad de crear una ideología del arte que ignora el aparato y reduce el medium a instrumento (de expresión) (Mariniello, 1992: 165).

De entre las ambigüedades y contradicciones de la cultura de masas resulta de interés, aquí, la rastreable entre, por un lado, una evidente separación entre arte y entretenimiento-espectáculo, y, por otro, la posibilidad de cuestionamiento de la concepción idealista del arte. A lo largo del siglo XX, las tentativas de puesta en crisis de los límites entre producción artística y producción industrial o comercial está ya en la vanguardia constructivista rusa (Fábrica del Actor Excéntrico, FEKS) y atraviesa de lleno el itinerario de la cultura y la música popular-masiva. En manos de la crítica *especializada*, pese a todo, el criterio del *rock como arte* lo ha hecho depender más de valores individuales, heredados de la teoría del genio, que de formas culturales y prácticas sociales en conflicto, precisamente porque las implicaciones sociales -como los mecanismos sociológicos de producción y consumo, sin ir más lejos- relegan a un segundo plano el critero estético, fundamental para la ideología del arte elevado:

> High art critics often write as if their terms of evaluation were purely aethetic, but mass culture critics can´t escape the fact that the bases for cultural evaluation are always social: what is at the issue is the *effect* of a cultural product. Is it repressive or liberating? Corrupting or uplifting? Escapist or instructive? The aesthetic question is secondary (Frith, 1983: 55).

La ideología dominante es capaz, de esta forma, de prefigurar una oscilación entre la recepción *masiva* mayoritaria y la *artística* en apariencia minoritaria. En este vaivén continuo, lo que se pone de manifiesto es la coherencia en la matriz de ambos polos: su contribución mutua a la neutralización de las posibles fuentes de conflicto emergentes desde las bases de la cultura popular. Como enseña un recorrido histórico por el *jazz*, el *blues* o el *hip hop*, la consolidación de una determinada práctica cultural con voluntad alternativa como producto masivo conlleva una inminente dulcificación mediante la cual la propuesta mantiene su propósito de desenfreno a la vez que comienza a perder su carácter crítico. (A propósito del arte como problema ideológico, este equilibrio imposible se detecta, temblando, en casos como "Quiero bailar Rock and Roll" de Siniestro Total: "No, no, no quiero hablar de arte / ni de otros temas importantes").

La artistización del rock, de la que podría ser indicio la trayectoria creativa de The Beatles, difícilmente consigue deslindarse de su absorción por parte del sistema cultural hegemónico. El exorcismo del "encantamiento conceptual" (Taylor, 1980: 58) del arte depende de la acción crítica y la capacidad de transformación conectada en los diversos sectores que constituyen la dinámica social. Transformación que es construcción y es destrucción. Y, como también escribiera Benjamin, este carácter destructivo

> en ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los ecombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos (Benjamin, 1990b: 161).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad.* Barcelona: Editorial Laia.

BARBARO, U. (1977). *El cine y el desquite marxista del arte.* Barcelona: Gustavo Gili.

BENJAMIN, W. (1990a). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos, I*, 15-60. Madrid: Taurus.

____ (1990b). "El carácter destructivo". En *Discursos interrumpidos, I*, 157-163. Madrid: Taurus.

DELEUZE, G. (1993). "Las sociedades de control". *Ajoblanco* 51, 36-39.

FRITH, S. (1983). *Sound effects (Youth, leisure and the politics of rock´n´roll)*. London: Constable.

GODZICH, W. / KITTAY, J. (1987). *The Emergence of Prose*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MARINIELLO, S. (1992). *El cine y el fin del arte*. Madrid: Cátedra.

MÉNDEZ RUBIO, A. (1994a). "La frontera institucional entre literatura y cultura popular". En *Bajtín y la literatura*, J. Romera y otros (eds.). Madrid:Visor. En prensa.

____ (1994b). "El conflicto entre lo popular y lo masivo". En *Actas del Congreso Internacional: La comunicación social en la España contemporánea*. Valencia: Direcció General de Mitjans de Comunicació. En prensa.

PUIG, L. / TALENS, J.(1993). Rocking, Writing and Arithmetic. Valencia: Eutopías.

TAYLOR, R. L. (1980). *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili.

VATTIMO, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

VOLOSHINOV, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

WILLIAMS, R. (1979). *Marxismo e letteratura*. Bari: Laterza.

____ (1982). *Cultura (Sociología de la comunicación y del arte)*. Barcelona: Paidós.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

ILEGALES. (1992). *Regreso al sexo químicamente puro*. 264/7993114. Madrid: Hispavox.

LOS TOREROS MUERTOS. (1989). *Mundo caracol*. 5C/209945. Madrid: BMG - Ariola.

SINIESTRO TOTAL. (1992). *Ante todo mucha calma*. 7C/504523. Madrid: BMG - Ariola.